

КАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ
ФОЛЬКЛОРА

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

XIX



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1979

Ответственный редактор
А. А. ГОРЕЛОВ

В $\frac{70202-590}{042 (02)-79}$ 423.79. 4603000000.

© Издательство «Наука», 1979 г.

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

П. С. ВЫХОДЦЕВ

НА СТЫКЕ ДВУХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КУЛЬТУР

(ПРОБЛЕМА ФОЛЬКЛОРИЗМА В ЛИТЕРАТУРЕ)

ОБ ОДНОМ УСТОЙЧИВОМ ЗАБЛУЖДЕНИИ

Споры на эту тему длятся не одно десятилетие. И не потому, что наука оказывается бессильной перед неразрешимыми проблемами, а потому, что предмет спора весьма обширен, многомерен и касается коренных вопросов национальной художественной культуры — в равной мере судеб народного творчества и литературы. Следует сразу же сказать, что споры эти, а главное — научное изучение проблемы не только не были бесплодными, но во многом подвинули разработку ряда историко-литературных и методологических вопросов.¹

Проблема фольклорных традиций имеет отношение прежде всего к народности литературы, являющейся, в свою очередь, очень сложной идейно-эстетической категорией, тесно связанной с такими категориями, как партийность, национальное своеобразие литературы, форма и содержание и др., с вопросом о соотношении искусства и действительности. Не ставя здесь задачи подробного рассмотрения проблемы народности (об этом нам приходилось писать в специальных работах), коснемся ее лишь в самой общей форме — применительно к теме статьи, имея в виду главным образом отечественную литературу новейшего времени, тем более что до сих пор среди литературоведов бытует мнение о несущественном значении народно-поэтических традиций в развитии литературы советской эпохи, о том, что занимающиеся изучением ее фольклоризма преувеличивают роль фольклора, идеализируют его и т. п. В результате господства этих мнений мы сталкиваемся с поразительным явлением: во всех существующих историях русской советской литературы, в том числе и четырехтомной академической, роль народного творчества просто игнорируется (за исключением редких «частных» случаев, относящихся к творчеству отдельных писателей, да и то лишь в форме констатации наличия в произведении тех или иных фольклорных мотивов и образов).

«Боязнь» фольклора при подходе к истории и теории литературы отчасти объясняется одним устойчивым заблуждением: многим кажется, будто те, кто ратуют за усиление внимания к проблеме фольклоризма, заведомо отождествляют его с народностью. Обвинение это, как правило, выдвигается в самой общей форме и не доказывается. И доказать его трудно, так как даже в давних работах, являющихся первыми попытками осмысления роли фольклора в литературе, нет такого отождествления. Иной воп-

¹ Подробнее об этом см. в нашей статье «Об исторических закономерностях взаимосвязей литературы и фольклора» (Русская литература, 1977, № 2, с. 20—30).

рос, что сам фольклоризм понимался и понимается по-разному — в узком или в широком смысле слова, более или менее упрощенно или как явление сложное, многомерное.

В действительности же проблема соотношения фольклоризма и народности — самостоятельная большая теоретическая проблема. К сожалению, ею пока никто — даже из тех, кто писал о роли народного творчества в развитии литературы, — специально и серьезно не занимался, а настойчивые попытки разъединить эти понятия приводят, при самых благих намерениях, к чисто умозрительным построениям, предложениям и прогнозам, вступающим в противоречие с объективной реальностью.

Между тем если внимательно присмотреться, можно увидеть, что, борясь за новую народную литературу, марксистское литературоведение и писатели, стоящие у истоков советской литературы, постоянно имели в виду широкое освоение народно-поэтических традиций. В острой идейной и политической борьбе марксисты последовательно отстаивали, особенно на рубеже двух веков, идею служения литературы и искусства народному освободительному движению.

Но что означало в тех условиях «служение народу»? Как соотносятся политическая ориентация писателя и народность его творчества? На какой основе художник может достигать подлинной народности и каковы перспективы развития литературы и ее взаимоотношения с народной жизнью? Оставляя в стороне многие аспекты понимания В. И. Лениным этих вопросов, обратим внимание на те из них, которые помогают лучше понять роль художественной народной культуры в развитии литературы на новом этапе — в период социалистических преобразований общества.

Широко известны работы В. И. Ленина о русской классической и современной литературе, высказывания о народном творчестве. В противоположность недалеким или озлобленным оппонентам Ленина, от начала века до наших дней упрекавшим его в сведении художественного творчества к политике, в требовании чуть ли не административного подчинения воли писателя партийному «давлению» и т. п., Ленин был озабочен всесторонним развитием литературы, ее подлинной и органической народностью. Он не только высоко ценил такие произведения, как «Мать» М. Горького, которые прямо и непосредственно служили общепролетарскому делу, но и такие, в которых запечатлены сложные и противоречивые искания художником народной правды (например, все творчество Л. Толстого). Когда Ленин говорил об искусстве, уходящем своими глубочайшими корнями в толщу народных масс, как искусстве подлинном, он имел в виду не только тесную связь художника с современной народной жизнью, с народными интересами, но и глубокую преемственность опыта предшествующей литературы и народного творчества. В народном творчестве он видел один из достоверных источников познания истории народа, его психологии, его чаяний и надежд. По воспоминаниям близких ему людей (Н. Крупской, В. Бонч-Бруевича, Д. Бедного), В. И. Ленин не только высоко ценил фольклор, но и постоянно советовал писателям обращаться к нему, использовать его для более глубокого воспроизведения народной жизни.

Ленин мечтал о литературе, «обслуживающей» не «страдающих от ожирения одиночек», а миллионы и десятки миллионов трудовых масс, он глубоко верил, что не только выдающиеся писатели, которые в новых условиях найдут общий язык с этими массами, но и сам народ, реализовав все свои потенциальные духовные силы, станет активным творцом новой культуры. Именно революция, считал Ленин, «развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубины на поверхность жизни», именно после Октября начался великий процесс «пробуждения новых сил», идет большая работа народных масс над тем, чтобы создать в Советской России новое

искусство и культуру.² Отмечая начало небывалого в истории слияния народных устремлений и извечной мечты всех подлинных художников служить народным интересам, выдвигая принцип сближения искусства с народом и приближения народа к мировым достижениям искусства, В. И. Ленин по существу видел в этом одно из главных завоеваний революции. «Необъятно велика, — писал он, — разбуженная и разжигаемая нами жажда рабочих и крестьян к образованию и культуре. Не только в Питере и в Москве, в промышленных центрах, но и далеко за этими пределами, вплоть до самых деревень».³

Стремление народных масс к образованию, к культуре, политической и государственной деятельности Ленин связывал и с их тягой к художественному творчеству. «Живое творчество масс — вот основной фактор новой общестственности»,⁴ — писал он, имея в виду все стороны духовной жизни народа. Художественная народная культура прошлого мыслилась вождем революции действенным помощником в борьбе за социализм.

М. Горький на протяжении всей своей жизни, особенно в советское время, неустанно ратовал за активное использование эстетических и поэтических принципов фольклора в процессе создания нового революционного искусства. Он отмечал возможность различных путей освоения литературой фольклорных традиций, а в известном докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей впервые в мировой эстетике изложил марксистскую философскую точку зрения на вопрос о роли народной художественной культуры в развитии профессионального искусства и сделал вывод об исторической роли социалистического реализма, призванного ликвидировать разрыв между народным и литературным творчеством. При этом Горький подчеркивал особую роль фольклорной традиции в историко-литературном процессе и индивидуальном творчестве писателя: «Учиться литератору у литератора, — писал он, — это одно дело, а учиться литератору у первоисточника — это другое дело, потому что народное творчество дает большой материал по знанию так называемого „народного духа“, ознакомляет с древнейшими источниками наших предрассудков, предубеждений, суеверий и вместе с тем объясняет нарастание деревенских чаяний, надежд, мечтаний о правде».⁵

Будучи убежденным, что «писатель, не знающий фольклора, — плохой писатель»,⁶ Горький настойчиво проводил мысль об огромном и принципиальном значении народного творчества для развития русской и мировой литературы с разных точек зрения — познавательной, социально-нравственной, философской, эстетической. Горьковская концепция истории литературы складывалась в большой мере на основе понимания им ее связей с фольклором, что нашло яркое обобщенное выражение в упомянутом докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей.

А. В. Луначарский усматривал прямые связи современной политической и идеологической борьбы трудящихся масс с их социально-нравственным и эстетическим опытом, отраженным в народном творчестве. Даже в древнем эпосе он видел прямые аналогии с современностью. В 1919 г. он писал, что русские былины «представляют собой огромный общественно-психологический материал, позволяющий заглянуть в тайники крестьянского сердца», и что богатыри — это по существу протестанты и их дух ощущается в современном революционном народе.⁷

² В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967, с. 662.

³ Там же.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 35, с. 57.

⁵ Пути развития крестьянской литературы. Стенограмма и материалы Первого Всероссийского съезда крестьянских писателей. М.—Л., 1930, с. 143.

⁶ Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30. М., 1955, с. 303.

⁷ Пролетарская литература, 1919, № 11—12, с. 10.

«Нам нечего бояться стать народниками оттого, — писал А. В. Луначарский в другой статье, — что мы будем искать опоры для нашего социалистического художественного творчества в созданных крестьянскими коллективами сокровищах народного искусства. Нам нечего бояться стать националистами оттого, что мы будем любоваться разнообразием творчества национальностей и всемерно содействовать каждой из них в отношении художественного ремесла».⁸

Видя в народном творчестве «бесконечное разнообразие форм», «изумительные по своему социально-психологическому содержанию и по своему внешнему совершенству уроки», «необычайную сложность и тонкость стилизованных приемов», А. В. Луначарский считал, что для советских художников фольклор «дает превосходные уроки искусства».⁹ Он даже полагал, что социалистическое искусство всегда «будет черпать» из крестьянского искусства, видя «между своими тенденциями и этим искусством больше родства, чем, скажем, с искусством высоко развитого капитализма...».¹⁰

А. В. Луначарский, как и В. И. Ленин и М. Горький, утверждая мысль об исключительной важности освоения народной художественной культуры революционным искусством, имели в виду не некие «частные» моменты, а творчески-методологические принципы. При этом они (что следует подчеркнуть) не противопоставляли древние формы народного творчества современным.

Нам уже приходилось показывать, как крупнейшие художники времени, озабоченные народностью литературы (Л. Толстой, М. Горький, А. Блок, С. Есенин), остро осознавали необходимость более тесного и более широкого освоения писателями фольклорных традиций на рубеже двух веков и предоступали огромную роль народа и народной художественной культуры в дальнейшем развитии литературы.¹¹ Предоступления эти оправдались в советскую эпоху (о чем будет сказано ниже). Однако вопрос о народности и фольклоризме советской литературы оказался теоретически настолько непростым и запутанным, что вот уже более полувека не сходит со страниц периодической печати как дискуссионный. Это в значительной мере отрицательно сказалось на истолковании многих историко-литературных проблем, на оценке творчества многих писателей.

Принципиальная важность вопроса о месте народной художественной культуры в утверждении принципов народности литературы, в частности советского периода, обязывает высказать несколько общих замечаний.

«Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа».¹² Это глубокое и емкое утверждение К. Маркса имеет прямое отношение (и, может быть, в первую очередь) к духовным ценностям, создаваемым народом, в том числе и к фольклору, являющемуся непосредственным и энциклопедическим отражением культурного развития народа.

Многие советские критики (особенно 20—30-х годов), вероятно поверхностно поняв Марксову мысль, понятие народности писателя связывали, причем вульгарно, лишь с тематической актуальностью его произведений, с идеологической остротой постановки вопросов. Не случайны многочисленные факты, когда художественно неполноценные, слабые произведения выдвигались в качестве «наиболее значительных», когда в то же время действительно крупные художники оказывались в забвении. Достаточно сказать, что только в последние два десятилетия литературоведы начали

⁸ Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве, т. 2. М., 1967, с. 239.

⁹ Там же, с. 323—324.

¹⁰ Там же, с. 272.

¹¹ См. упомянутую выше статью в «Русской литературе» (№ 2 за 1977 г.) и другие работы.

¹² Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 33, с. 147.

серьезно изучать наследие таких писателей, как С. Есенин, М. Пришвин, А. Платонов, П. Васильев, А. Прокофьев, П. Бажов, Б. Шергин и др., творчество которых, кстати сказать, прочно связано с фольклором. А сколько писателей еще ждет правильного истолкования!

Такой подход приводил и приводит к смещению художественных ценностей, критериев и принципов исследования. Порожденный вульгарно-социологической критикой, он до сих пор дает знать о себе то в виде молчаливого признания «несущественности» художественных средств (например, языка), то в виде третирования «отживших», «неактуальных» героев (например, «стариков» и «старушек» в так называемой «деревенской прозе»), то, наконец, в виде пренебрежительного отношения к фольклоризму...

Нет необходимости здесь подробно рассматривать, как возникла, как и кем затем долгие годы повторялась в нашей критике мысль об «устарелости» фольклора, его консервативности и даже реакционности. Нет возможности и приводить примеры (от 20-х годов до наших дней) многочисленных «разносов» критиками писателей, в том числе и самых крупных, за то, что они обращались к фольклорным традициям. Нередкие и в настоящее время факты игнорирования проблемы фольклоризма в изучении как истории советской литературы, так и вопросов теории свидетельствуют о том, что искусственно навязываемая идея несовместимости старого крестьянского миропонимания, отраженного в фольклоре, и нового советского, оказалась живучей.

Утверждения многих критиков, дошедшие до наших дней, о «несоответствии» фольклора новой эпохе решительно расходятся с приведенными выше высказываниями В. И. Ленина, А. В. Луначарского и М. Горького, они слишком упрощают сложный, многосторонний и постоянный процесс культурной преемственности и в такой же мере могут быть отнесены к пушкинско-гоголевской, толстовско-некрасовской, блоковской, шолоховской — к какой угодно литературной эпохе. В конечном счете напрашивается вывод об эфемерности самой проблемы.

Если фольклор является непосредственным выразителем народного духа, народной фантазии, жизненных идеалов и эстетических вкусов (мысль, которую любили повторять Пушкин, Гоголь, Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Лев Толстой, Горький), то можно ли представить себе истинного художника, для которого народное творчество не являлось бы и примером, и материалом для постижения духовной жизни своего народа? Можно приводить большое количество высказываний крупнейших художников XX в. о принципиальной важности знания писателем фольклора для достижения народности в своем творчестве. Они были озабочены существом дела, а не теоретическими построениями, отлично понимали разницу между литературой и фольклором и тем более не считали нужным «защищать» литературу от фольклора, — напротив, многие из них постоянно подчеркивали разностороннюю зависимость ее от последнего. Мы имеем все основания, вовсе не отождествляя фольклоризм с народностью,¹³ в зависимости от восприятия писателем духовной культуры народа «измерять» характер и степень его народности. Белинский имел все основания говорить о том, что, когда при Пушкине русская литература «встретилась» с народной поэзией, вопрос о фольклоре стал в числе «самых интересных вопросов современной русской литературы, потому что он сливается с вопросом о народности в поэзии».¹⁴ Некрасов охарактеризовал русские песни,

¹³ Фольклоризм и народность — понятия не однозначные. Их глубина зависит от многих слагаемых: степени талантливости писателя, его мировоззрения, творческого опыта и т. п.

¹⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1955, с. 653.

предания, пословицы, сказки как «хранилище русской народности».¹⁵ М. Горький писал, что в органичности освоения художником фольклора отражается степень «физической и духовной» близости творца к народу.¹⁶

Связь художника с народным творчеством может находиться на разных, так сказать, уровнях и по-разному проявляться — в стиле, жанрах, языковой стихии, в выборе героев и средств типизации, в реализации «мысли народной» о явлениях действительности, в утверждении социально-нравственных идеалов. У каждого художника может преобладать тот или иной тип связей с народной эстетической и нравственной культурой. Но, как правило, в лучших произведениях, в которых как будто нет видимых следов фольклора, глубинные связи налицо. Внимательное изучение творчества всех великих русских писателей, в том числе и таких, как Радищев, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, А. Островский, Л. Толстой, Достоевский, Тютчев, Салтыков-Щедрин, Горький, Маяковский, Блок, Пришвин, Леонов и др., в творчестве которых фольклорные традиции, казалось бы, не просматриваются так последовательно и всеохватывающе, как у Крылова, Кольцова, Некрасова, Есенина, Шолохова, Прокофьева, Бажова, Твардовского и др., дает основание говорить о глубоких их связях с народным творчеством. Только применительно к «Евгению Онегину» проблема фольклоризма имеет другой характер, чем в отношении к сказкам Пушкина, к «Войне и миру» стоит иначе, чем к «народным рассказам» Л. Толстого, к Блоку по-иному, чем к Есенину, к Пришвину иначе, чем к Шолохову, и т. п. Каждый из этих художников мог бы сказать словами Л. Толстого о конкретных путях освоения фольклора: «Я собираю все это в свой умственный ящик и выбираю из него, что мне бывает нужно для писания».¹⁷ М. Горький, например, рассказав о том, как он изучал и отбирал живое народное поэтическое слово, заключал, что так он «учился думать и писать». А. Прокофьев признавался: «Если хотите, то я все окружающее — военные события, людей, природу — воспринимал через увеличительное стекло народного поэтического мышления».¹⁸ Фольклор — не один из источников познания, как считают некоторые теоретики, а, по верному определению П. Скосырева, «школа национального самосознания».¹⁹

Таким образом, проблема фольклоризма имеет прямое отношение к народности творчества писателя. Здесь необходимо иметь в виду следующее. В творчестве писателей, поверхностно понимающих фольклор, обращение к нему может приводить к нежелательным результатам, к упрощению и даже к дискредитации самой проблемы фольклоризма. Попытки писать «под фольклор», без глубокого проникновения в его суть, попытки, против которых так резко протестовал А. Твардовский, желание лишь «разукрасить» «народным колоритом» художественное произведение всегда обнаруживают неорганичность восприятия писателем народного творчества. В таких случаях свойственные фольклору образы и речения нередко приобретают уродливые, окарикатуренные формы, а сам фольклор выглядит примитивом. Вот, например, как передает «народную» речь поэт И. Сельвинский:

А спымали Артемия Ивановича,
Комиссара правды пролетарской,
Цедили ему груди красносокие,

¹⁵ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. IX. М., 1950, с. 10.

¹⁶ Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24. М., 1953, с. 35.

¹⁷ Цит. по кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, V. М.—Л., 1960, с. 330.

¹⁸ Прокофьев Александр. Свет поэзии. Л., 1975, с. 348.

¹⁹ Скосырев П. Наследство и поиски. Статьи, очерки, заметки. М., 1961, с. 98.

Пытали его точку поведения,
 Все его составы выворачивали,
 В обчем и целом дивствительно.²⁰

А вот как выглядят стихи «на манер» старинной русской песни «Шли два героя с турецкого плена»:

Шли. Три. Матроса.
 С бур-жуй-ского плена,
 С буржуйского плена?
 Домой.
 (Ай-дири-дира)
 И толико вступили в Се-
 Вастопольску бухту,
 Как их споразило грозой.²¹

В другом случае автор превращает прекрасную народную песню «Как во море, как во море плыло стадо лебединое» в огрубленные блатным жаргоном стилизованные упражнения на революционную тему.

Во всех подобных опытах ощущается высокомерная интонация в отношении к фольклору, упрощенное понимание его. Но эти опыты, как бы ни казались изощренными, не имеют отношения к проблемам фольклоризма и народности.

Однако речь идет не столько об отрицательных явлениях и даже не столько об отдельных творческих индивидуальностях или глубине и своеобразии освоения писателем фольклора, сколько о принципиальной важности взаимосвязей, подтверждаемых всем великим опытом литературы от древнейших времен до наших дней. Есть определенная закономерность в том, что в периоды, переломные для литературы, обращение писателей к фольклору (и древним его формам, и новейшим) становится особенно интенсивным и опыт народного творчества помогает литературе находить наиболее верный путь. Так случилось накануне и в эпоху Октябрьской революции.

Вместе с тем часть литературоведов, особенно теоретиков, упорно отказывается понимать необходимость постановки и решения вопроса о судьбах литературы на современном этапе (мы имеем в виду литературу XX в. и, главным образом, советского времени) в связи с проблемой фольклоризма. Причиной тому является, с одной стороны, усложнившаяся судьба самого народного творчества, с другой — упрощенность подхода к проблеме.

НЕОБХОДИМЫЕ ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

С попытками теоретического обоснования «несоответствия» народно-поэтического мышления современному миропониманию, а в связи с этим нового истолкования фольклора, фольклористики и народности наиболее последовательно выступает Л. И. Емельянов. В его статьях есть ряд несомненно верных положений, совершенно самоочевидных, давно известных истин, есть ряд оригинальных частных наблюдений, но мысли, постоянно и даже несколько назойливо декларируемые им как новое слово в науке, как путь, по которому он будто бы выводит фольклористику из «тупика» (слова Л. И. Емельянова), оказываются лишь общими декларациями, извлеченными главным образом не из реальных явлений, а из собственных чисто логических построений.

Чтобы не быть голословным, рассмотрим основные положения двух работ Л. И. Емельянова, представляющих собой нечто вроде квинтэссен-

²⁰ Сельвинский И. Улялаевщина. Эпопея. М., 1935, с. 44.

²¹ Сельвинский И. Командарм-2. Трагедия. М., 1936, с. 16.

ции взглядов автора: «Природа предмета и специфика проблемы (О функциях фольклора)» и вышедшую более десяти лет тому назад статью «Изучение отношений литературы к фольклору».²² Это тем более необходимо сделать, что Л. И. Емельянов пишет не о частных вопросах и критикует не отдельные, как ему кажется, ошибки исследователей, а состояние всей фольклористики. Об этом он неоднократно говорит в обеих статьях, очень близких по проблематике и своему характеру. Первая из них посвящена выяснению понятия «фольклор», вторая — истолкованию проблемы фольклоризма. Обе статьи, по замыслу автора, имеют общеметодологическое значение.

Сразу же следует сказать, что ни та, ни другая статья не могут рассматриваться как подведение итогов (хотя бы и теоретическое) работы фольклористов, на что они претендуют, так как взятый для анализа фактический материал крайне скуден (в первой рассматривается два конкретных, причем очень частных примера, во второй — три-четыре суждения исследователей), а утверждения автора, будто эти примеры отражают состояние фольклористики, не соответствуют действительности.

Но, может быть, несмотря на эти недостатки, автор предлагает действительно такие решения, которые открывают новую перспективу осмысления стоящих перед наукой проблем?

Статья «Природа предмета и специфика проблемы» начинается с резко критической оценки всех попыток фольклористов определить, что такое фольклор вообще и современный в частности. Вывод автора столь же категоричен: в науке наступил «теоретический застой». В ожидании открытия читатель с нетерпением ждет разностороннего анализа существующих исследований и, главное, положительных, научно аргументированных выводов и определений. Но его постигает разочарование, так как рассмотрение точек зрения фольклористов, слишком избирательное, ограниченное и не всегда объективное, ведется весьма отвлеченно, без опоры на новые факты и наблюдения, без учета того, что эти точки зрения уже подвергались критике или вообще являются дискуссионными. Конкретно в поле зрения Л. И. Емельянова — лишь статья Б. Н. Путилова и книги В. Я. Проппа «Фольклор и действительность» и В. Е. Гусева «Эстетика фольклора». Упоминаются еще три-четыре имени.

Критические замечания автора статьи в адрес исследователей (например, Ю. М. Соколова, считавшего, что фольклор и литература существенно не отличаются друг от друга, В. Я. Проппа, выдвигавшего в качестве коренного признака фольклора анонимность, и др.) столь же справедливы, сколь и не новы: противоположную Ю. М. Соколову точку зрения высказывал Н. П. Андреев, а с Проппом, по существу, спорил К. В. Чистов, не считающий анонимность главным признаком не только нового, но и старого фольклора. Столкновение разных точек зрения, вполне допустимое (и даже необходимое) в науке, никогда не означало, что иллюзорен сам предмет спора. Преувеличение значения той или иной особенности фольклора тем или иным исследователем также вовсе не означает бесплодности суждений или «тупика» науки в целом, как это пытается представить Л. Емельянов: есть правда и в словах Ю. М. Соколова о важности учета индивидуального начала в фольклоре, нельзя с ходу отвергать и мысль В. Я. Проппа о близости судеб фольклора и языка. И чисто «логические» «противопоказания», выдвигаемые Л. Емельяновым, нередко приобретают схоластический характер, как например в споре с В. Я. Проппом: «...разве литература, историко-литературный процесс в целом в меньшей степени

²² См.: 1) Русская литература, 1978, № 1, с. 82–98; 2) Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., 1966, с. 256–283.

зависят от „соответствующих условий“, чем фольклор²³»; «... задача историка литературы не сводится только к поискам автора литературного произведения» (с. 38) и т. п. Приписывание оппоненту непонимания азбучных истин происходит потому, что Л. И. Емельянов борется не столько с точкой зрения ученого, сколько с фразами, специально выделенными для спора. По существу, ведь и В. Я. Пропп, говоря о «внесубъективности» фольклорных произведений, имел в виду не вообще отсутствие авторов, в чем упрекает критик, а многократность творческого акта как специфическую особенность фольклора, и его суждения не расходятся с теми суждениями А. Н. Веселовского, которые приводит Л. И. Емельянов будто бы в противовес пропповским,²³ — тем более что процесс создания фольклорного произведения, строго говоря, никому не известен.

То же самое мы видим в споре с В. Я. Проппом и Б. Н. Путиловым о «бессознательности» творческих принципов создателей фольклора. Справедливо критикуя Б. Н. Путилова за отвеченное толкование специфики фольклора как «результата моделирующей работы фольклорного сознания», Л. И. Емельянов упрекает его в том, что он (как и другие исследователи) ищет общие эстетические признаки фольклора, которых, считает он, нет и не может быть. На то, что фольклор и противоречив, и многообразен по своим творческим принципам, уже не раз прежде обращали внимание многие исследователи.

Нечто подобное мы видим и в критике автором понимания судеб фольклора. Соглашаясь с Б. Н. Путиловым в том, что «фольклорное сознание» разрушается и, следовательно, ставя под сомнение правомерность существования современного фольклора, Л. И. Емельянов сам в то же время подходит к фольклору слишком общо.

Что значит «фольклорное сознание» как явление определенных исторических условий и обладает ли оно способностью «трансформироваться» во что-то? Споры по этому вопросу длятся уже почти сто лет. Л. И. Емельянов присоединяется (без ссылки на предшественников) к той точке зрения, которая утверждает, что фольклор «трансформируется» (переходит) в литературу. «Новизна» мысли критика состоит лишь в том, что он пытается придать старой точке зрения теоретическое обоснование в виде положения о несоответствии мышления людей нашего века народно-поэтическому (это является пафосом обеих статей Л. И. Емельянова).

Но «фольклорное мышление» эпохи зарождения и активного бытования былин не тождественно «фольклорному мышлению» периода развития, скажем, устных преданий рабочих, целиком являющихся порождением нового времени, и частушек, которые также относятся к традиционным формам фольклора. А пословицы и поговорки — тоже классические формы фольклора — зарождаются и живут во все эпохи, не исключая современности. Есть и более сложные судьбы фольклорных жанров, которых вовсе не касается Л. И. Емельянов, считая, что весь фольклор есть отражение давно прошедших эпох, «не соответствующих» современности. Например, рабочая песня, живущая в России около двухсот лет и претерпевшая сложную эволюцию, если иметь в виду ее путь от периода артельных людей («Дубинушка», например) и рабочих промышленных мануфактур до гимнической революционной песни. Куда ее отнести — к классическому фольклору, новому самостоятельному творчеству или литературе? Что она отразила — исторически прошедшую эпоху или ряд эпох, в том числе и современную?

²³ «Он (автор фольклорного произведения, — П. В.) анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса (которая, добавим мы, принимает дальнейшее участие в творческом процессе этой песни, отсюда вариантность как особенность фольклора, — П. В.), а у него нет сознания личного авторства».

Таким образом, фольклор (несмотря на постоянные оговорки автора) понимается как нечто законсервированное древнейшими эпохами, ему отведено в развитии, в смене, обновлении и обогащении жанров. Это во-первых. Во-вторых, упрекая своих оппонентов, вернее всю фольклористическую науку в том, что она слишком общо подходит к фольклору, ища его определения, тогда как надо, по мнению критика, выяснять «эстетику» каждого жанра (вероятно, вне их общности как жанров фольклорных), сам Емельянов исходит только из слишком общего и, я бы сказал, упрощенного толкования фольклора. А это в свою очередь приводит его к мысли о невозможности определения специфики фольклора в целом, «ибо своя „эстетика“ есть у каждого жанра» (с. 93).²⁴ Общее для фольклора он видит в «нормативности поэтики», «сравнительно большей зависимости» от «вековой поэтической традиции» и в «универсальности эстетических функций» (с. 93). Но «все эти свойства фольклора, — тут же заявляет Л. И. Емельянов, — связаны не только с его сущностью и даже совсем не с нею, а едва ли не исключительно с характером тех условий, в которых развивался фольклор...» (с. 93).

Что такое «нормативность» поэтики фольклора и «универсальность» его «эстетических функций» по сравнению с литературой, остается неясным. Не раз высказывались исследователями и мысли о «сравнительно большей зависимости» поэтики фольклора «от вековой поэтической традиции». Говоря к тому же о связи этих неясных свойств фольклора не с его сущностью, а лишь с характером условий, «в которых развивался фольклор», критик вообще уходит от ответа на вопрос о специфике литературы и народного творчества.

Что же связано с сущностью фольклора?

Утверждая вслед за Ю. Соколовым, что в творческом процессе нет разницы между литературой и фольклором, что разница между ними лишь «количественная», Л. И. Емельянов обобщает: «Эту „количественную“ разницу, разумеется, тоже надо учитывать, но абсолютизировать ее как некую „эстетическую специфику“ фольклора было бы очевидной схематизацией вопроса» (с. 93).

Кто же и когда эту «количественную разницу» абсолютизировал? Если Ю. Соколов признает только ее, то он и отождествляет литературу с фольклором. Если другие исследователи ищут специфические черты фольклора, то никогда их не сводят к единственному «показателю», как утверждает Л. И. Емельянов, и анонимность, устность, вариативность и другие особенности по праву не считают «чисто количественными» определениями, а связывают их со своеобразием возникновения, бытования, функциональности, поэтики фольклорных произведений.

Доказательства отсутствия «сущностных» специфических качеств фольклора ведется, как видим, на уклончивых формулировках и явных натяжках.

При всем своеобразии эстетики и исторических судеб жанров фольклора (как и литературы) фольклор не перестает быть фольклором в качестве специфической области художественной культуры. Ратуя за теорию предмета, Емельянов пришел к отрицанию теории как фольклора, так и литературы.

Вместо того чтобы попытаться разобраться в таком действительно сложном «хозяйстве», как фольклор, и в ошибках фольклористов, не всегда верно искавших ответа на вопрос о специфике и судьбах фольклора,

²⁴ О важности изучения специфики фольклорных жанров писали почти все фольклористы, но они не противопоставляли «эстетику» жанров эстетике фольклора, как это делает Л. И. Емельянов.

Л. И. Емельянов просто путем чисто логических умозаключений «опровергает» существующие мнения и приходит к выводу о «нулевом» результате всех усилий фольклористов, писавших до него.

Не менее, однако, удивительны итоги рассуждений самого Л. И. Емельянова. Считая, что его предшественники (в частности, Б. Н. Путилов) не могли дать определение специфики фольклора потому, что уклонялись от решения непосредственной задачи, пошли по пути выяснения факторов, его обусловивших, Л. И. Емельянов буквально сразу же занялся только выяснением условий и «законов», определяющих существование фольклора, а не его специфику. В рассуждениях об условиях возникновения «художественного производства в собственном смысле» (по Марксу) и о разделении в классовом обществе литературы и фольклора (по Л. Толстому и Горькому, но без ссылок на них) мы не находим никакой новизны, разве только довольно вульгарные толкования взаимоотношений литературы и фольклора в классовом обществе как идеологических антагонистов. Вряд ли можно согласиться с тем, например, что «постепенно, с течением времени все быстрее и интенсивнее начала сужаться социально-идеологическая база литературы: творчество некогда „только“ специализированное... стало превращаться в специализированное творчество господствующего класса. Помимо того, что оно стало выражать идеи, которые уже не могли разделяться всем народом, оно еще начало становиться все менее доступным для широких народных масс...» (с. 95).

Во-первых, база литературы не сужалась, а постоянно расширялась. Во-вторых, если бы вся литература превращалась в орудие классового господства, то необходимо было бы приписать ей — от Радищева до Толстого и Чехова — утверждение идеи буржуазности и отчуждения от народа, признать, что в эпоху, скажем, Кантемира она была ближе к широким массам, чем в эпоху Некрасова, и совсем забыть, что русская литература, причем в своем историческом развитии, все сильнее и активнее участвовала в освободительном движении, подготавливая социальное самосознание именно широких народных масс к необходимости освобождения от «господства».

И, наконец, последнее. Л. И. Емельянов пишет, что «отождествление социальной специфики фольклора с его классовой функцией (а такое отождествление — общее место наших трудов) автоматически приводит либо к отрицанию современного фольклора, либо к растворению его в современном народном творчестве вообще, т. е. в любом случае — к утрате фольклористикой своего предмета» (с. 86). И тут же, чувствуя шаткость такого подхода, критика утверждает, что фольклористы-де «определение социальной специфики фольклора спешат дополнить характеристикой эстетической» (с. 86), т. е. определением формы проявления фольклора (устность, коллективность, вариативность), который, считает он, характеризует «лишь его внешнюю сторону».

Во-первых, далеко не все фольклористы отождествляют социальную специфику фольклора с классовой его функцией.²⁵ Во-вторых, почему названные формы проявления фольклора оказываются у Емельянова «лишь его внешней стороной», «дополнением» к специфике фольклора? Никто из специалистов никогда еще такого понимания не утверждал, так как каждому ясно, что социальная специфика фольклора неотделима от форм его проявления. Если иметь в виду всю совокупность социальных (материальных и духовных) особенностей жизни народных масс (не только лишь классовые признаки, к тому же и узко понимаемые, как например у В. Гу-

²⁵ См., например, критику точки зрения В. Е. Гусева в кн.: Выходцев П. С. Традиции, новаторство, мастерство. Л., 1973, с. 120—121.

сева), то формы проявления народного творчества (устность, коллективность и вариативность) окажутся не «чисто внешними», а весьма органическими, обусловленными этими социальными условиями. А формы проявления, в свою очередь, имеют прямое отношение к художественной специфике фольклорных произведений, включая и поэтику.

Совершенно бесосновательно автор статьи утверждает, будто бы все исследователи определяют специфику фольклора исходя из одного какого-либо признака, при этом для всех эпох. Напротив, фольклористы всегда выдвигали ряд признаков (устность, анонимность, коллективность, вариативность), а многие из них (например, в упоминаемых критиком дискуссиях 50—60-х годов) писали об изменяемости этих признаков и в историческом и в жанровом смысле. Но что еще удивительнее — сам Емельянов в конечном счете пришел к принятию единственного признака фольклора — его «неспециализированности». Критик при этом считает данное определение своим открытием, забывая, что давно другие фольклористы и литературоведы определяли фольклор и литературу как непрофессиональное и профессиональное искусство, что то же самое.²⁶ Правда, Емельянов тут же спешит «опровергнуть» и этот признак, рассуждая о том, что не всякое «неспециализированное» творчество является фольклором, что на него оказывает влияние «специализированное искусство» все больше и больше, поскольку оно располагает более совершенными средствами художественного постижения, нежели неспециализированные виды, и, следовательно, имеет больший по сравнению с последним авторитет. Это давнее убеждение Л. И. Емельянова расходится с мнением, например, Пушкина, А. Толстого, Горького.²⁷

В связи с этим следует сказать несколько слов. Вопрос о том, что такое «более совершенные» средства постижения литературой действительности по сравнению с фольклором, не так прост, как кажется теоретику, не говоря уже о том, что он не нов.

Размышляя в ряде своих статей начала 1840-х годов над сущностью взаимоотношения литературы и народного творчества, В. Г. Белинский, на первый взгляд, резко противопоставил литературу и фольклор: «Художественная поэзия (т. е. литература, — П. В.) всегда выше естественной, или собственно народной».²⁸ И еще более категорично: «Нет, одно небольшое стихотворение истинного художника-поэта неизмеримо выше всех произведений народной поэзии вместе взятых!» (с. 309).

Однако при всей резкости и даже излишней запальчивости этих суждений В. Г. Белинский был диалектичен и осторожен. «Превосходство» литературы он видел в осознанном выражении «общечеловеческого», которого, по его мнению, не хватало «младенческому искусству» (исключение делалось для «Илиады» и «Одиссеи»), в «определенности» и «точности» образной мысли. Но Белинский не сводил искусство слова лишь к этому. Он понимал, что «в народной или естественной поэзии есть нечто такое, что не может заменить нам художественная поэзия», — это власть чувства

²⁶ К. В. Чистов, например, четверть века назад писал: «Таким образом, советское народное поэтическое творчество народа, в какой бы форме (похожей или непохожей на литературу) оно ни протекало, это творчество не профессионалов-писателей, а массы народа, советских людей, творящих параллельно с другими профессиональными занятиями, более того — осуществляющих в основном другие виды материального или духовного производства» (Советская этнография, 1954, № 2, с. 108—109). По отношению к классическим формам фольклора эта мысль для всех фольклористов является аксиоматической.

²⁷ Некоторые из высказываний мы приводили выше и в статье «Об исторических взаимоотношениях литературы и фольклора» (Русская литература, 1977, № 2).

²⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 308. (Далее ссылки на это издание — в тексте).

(«власть народной музыки бесконечна над чувством» — с. 309). Если «мысль выше непосредственного чувства», продолжал он, то в «непосредственном чувстве» «есть нечто такое, чего нет ни в разумном сознании, ни в гордой возмужалости» (с. 310). И потому истина искусства состоит в том, что оба эти начала всегда нуждаются друг в друге (с. 294).

В размышлениях великого критика есть немало противоречий и романтических умозаключений, но, рассуждая о прогрессе в жизни и искусстве, Белинский глубоко понимал неотделимость подлинно народной национальной художественной культуры разных эпох. Следует вдуматься в итоговые мысли критика, считавшего, что народное «непосредственное чувство» было почвою, из которой возник и развился цвет и плод его разумного сознания. Все последующее есть результат предыдущего: разумная мысль часто есть только сознанное предание темной старины, а знание часто есть только уясненное предчувствие; а страна мифов и таинственных предречений есть страна, полная очарования и чудес... Жизнь распадается на множество сторон и вновь совокупляется в единое целое; единое выше множества, целое выше частей, но и во всякой отдельности есть нечто свое, не заменимое целым. В художественной поэзии заключаются все элементы народной, и сверх того есть нечто такое, чего нет в народной поэзии: однако ж тем не менее народная поэзия имеет для нас свою цену так, как она есть, в ее чистом, беспримерном элементе, в ее простой безыскусственной и часто грубой форме» (с. 310).

При такой постановке вопроса становится ясным, что и сами «совершенные» средства литературы формируются не без воздействия «несовершенных» средств народной поэзии.

Суть дела, следовательно, вовсе не в том, что кто-то пытается возвысить фольклор и унижить литературу, тянет, так сказать, современность в прошлое или хочет ее ограничить прошлым, а кто-то (в частности, Л. И. Емельянов) стремится спасти и защитить литературу от посягательства на ее суверенитет. Суть в том, чтобы понять не только историческую, но и общеэстетическую зависимость этих двух сфер художественной культуры, как культуры национальной, одна из которых изначально. Вероятно, именно это обстоятельство заставляло всех великих русских художников искать секрет могучего влияния народной поэзии на литературу всех эпох.

Л. И. Емельянов не хочет этого понять, пытается свести литературу к чисто умозрительному средству познания.

Лишены аналитичности и рассуждения автора статьи о формах современного народного творчества и литературно-фольклорных связях. В сущности, здесь в очень общей форме изложены те же мысли, что и в статье тринадцатилетней давности. Говоря о наличии таких видов «неспециализированного» творчества, которые оказываются очень близкими «специализированному» и представляют как бы его «периферию» (самодельные хореографические коллективы, а мы бы добавили сюда и развившееся, особенно в XX в., письменное самодельное творчество — красноармейские и солдатские стихи и песни и т. п.), Л. И. Емельянов усматривает в этом народном искусстве (как и некоторые его предшественники) лишь путь к профессиональному творчеству, лишь как «учебу», «школу», причем он то решительно утверждает, что «неспециализированное» искусство «строится исключительно „по образу и подобию“ специализированного искусства, то заявляет, что оно «не соотносит своих решений с критериями специализированного искусства» (с. 97—98).

И снова, вместо того чтобы конкретно рассмотреть сущность этого творчества (а не только художественных ансамблей) с точки зрения либо профессионального, либо непрофессионального, либо какого-то иного ис-

кусства (а оно действительно явление сложное, находящееся на стыке разных видов творчества) или хотя бы расширить аргументацию по сравнению с работами его предшественников, на которых он, кстати, не любит ссылаться, Л. И. Емельянов ограничивается констатацией общеизвестных истин, слишком общими суждениями, отнюдь не приближающими нас к пониманию истины. Так и остается неясным, что же такое современное народное творчество и чем оно отличается от классического фольклора.

Говоря словами автора статьи, можно сказать, что «нулевые» результаты его общих рассуждений (слишком многословных и отвлеченных) о фольклоре и фольклоризме достойно завершаются рекомендацией другим заняться изучением специфики фольклора.

Столь же противоположны претензии автора положительным решениям проблемы фольклоризма в статье «Изучение отношений литературы и фольклора». Здесь автором избран тот же метод обвинений и обобщений при скудости доказательств.

У автора статьи были серьезные намерения — подвергнуть критике современное состояние изучения проблемы фольклоризма и предложить науке новые, более совершенные методологические принципы. Однако ни того, ни другого не произошло. Критика оказалась слишком общей, не подтвержденной анализом (в статье вообще серьезно не рассматривается ни одна из многочисленных работ на эту тему). Л. И. Емельянов сконструировал, так сказать, «среднестатистического» исследователя и ведет с ним полемику, поучает его довольно строгим и категоричным тоном. Лишь в двух случаях он называет конкретных авторов. При этом критик не анализирует их работы, а лишь высказывает свое несогласие в одном случае с мнением о роли фольклора в создании образа Фомы Гордеева, в другом — с мыслью о близости одной поэтической метафоры Есенина (лебедь, лебединый) народно-песенной образности. Двух примеров, оказывается, достаточно, чтобы отвергнуть не только эти работы, но и все существующие по проблеме фольклоризма как несостоятельные.

Однако в статье Л. И. Емельянова есть два положения, составляющие главный смысл ее, которые можно оспаривать серьезно. Первое из них — о понимании самого термина «фольклоризм». Сведя фольклоризм к «прямому или косвенному (но в любом случае осознанному и целенаправленному) использованию в литературе отдельных фольклорных образов, сюжетов, поэтических средств и т. д.» (с. 258), Л. И. Емельянов приходит к выводу, что изучение его (фольклоризма) ведется лишь «как заданная тема, как некий стандартный угол зрения, под которым можно рассматривать творчество любого писателя», и потому «проблема эта должна быть снята» (с. 279). Императивный тон этого суждения (как, впрочем, и всей статьи Емельянова) вступает в прямое противоречие с многочисленными оговорками автора о необходимости более конкретного и точного выявления действительных литературно-фольклорных связей. Отвергая методику исследования «отдельных фольклорных образов, сюжетов, поэтических средств и т. д.» в литературе и настаивая на том, что «проблема взаимоотношений фольклора и литературы может стоять лишь как проблема теоретическая» (с. 279), автор статьи по существу выводит проблему за пределы конкретного историко-литературного изучения и предлагает принцип общего теоретизирования по ее поводу. Но даже в предложенной статье, вероятно и демонстрирующей такой путь изучения проблемы, ни размашистость умозаключений, ни категоричность выводов, ни порой остроумие в суждениях, ни даже верность ряда наблюдений не могут заменить внимательное исследование всех форм и многообразия проявления литературно-фольклорных связей. Что же касается похода высказанного обобщения о том, что все ученые, занимавшиеся данной проблемой, рассматри-

вают ее «как заданную тему» и даже «как некий стандартный (?) угол зрения», то его целиком можно оставить на совести критика.²⁹ Это вовсе не означает отсутствия в работах недостатков.

Отрицание необходимости изучения конкретных литературно-фольклорных «соприкосновений» как бесполезного занятия (делается исключение лишь для таких явлений, как сказки Пушкина, народные рассказы Л. Толстого и т. п.), вероятно, вызвано у автора несколько схематичными представлениями об отношении литературы к действительности, о формах культурной преемственности.

Л. И. Емельянов всячески пытается «защитить» литературу как более высокую ступень художественного развития, как самостоятельную эстетическую систему, разнящуюся с фольклорной. Но литература в такой защите не нуждается, тем более что здесь суждения теоретика, как мы видели, не отличаются свежестью.

Утверждая в качестве единственно плодотворного теоретический принцип исследования фольклоризма как типологических связей с литературой, Л. И. Емельянов по существу свел его к общетеоретической проблеме «литература и действительность», но так и оставил своего читателя в неведении — в каких же «формах осуществляется влияние фольклора на литературу» (с. 256). Если фольклор «не учебник», а «такая же художественная традиция, как Пушкин, Толстой и Шекспир, такой же источник знания, как история, этнография и литература» и вообще «как и любой (?) из современных писателей» (с. 281), то может ли существовать специфика в литературно-фольклорных связях в отличие от собственно литературных? Боясь «фетишизации» фольклора среди «любого из фактов культуры», Л. И. Емельянов пытается доказать, что фольклор, как и «любой из современных писателей», — всего лишь «источник эстетического образования» (с. 281). Но в таком случае проблема фольклоризма размывается среди других проблем и сводится по существу к нулю.

Поставить как равнозначные этот великий источник с творческим опытом «любого из современных писателей» — это значит потерять элементарные критерии ценностей, свести проблемы народности искусства, преемственности, фольклоризма, национальных основ к теоретическим постулатам об «эстетическом образовании» художника. Это значит признать надуманными многочисленные высказывания русских писателей и теоретиков от Пушкина и Л. Толстого до Горького, Луначарского, Пришвина и Твардовского.

Постоянно подчеркивая, что фольклор, порожденный определенной исторической действительностью, отражает мышление и представления довольно древних эпох и не соответствует эпохам развитых литературных традиций, Л. И. Емельянов, независимо от его субъективных намерений, оставляет за фольклором «право» прямого участия в формировании литературных принципов лишь на самых ранних их ступенях.

Но как и чем измерять в искусстве «соответствие эпох»? Вопрос этот не так однолинеен и ясен, как может показаться при «общетеоретической» постановке. Да и так ли уж далеко ушло мироощущение и мышление художника XX в. от того времени, когда создавались произведения народ-

²⁹ Между прочим, в столь предвзято интерпретированной Л. И. Емельяновым моей книге «Русская советская поэзия и народное творчество» (Л., 1963) рассмотрены самые различные аспекты литературно-фольклорных связей (исторический, творчески-индивидуальный, социально-нравственный, эстетический), на большом количестве примеров показана роль народного творчества в развитии жанров, принципов типизации и стиля русской советской поэзии. При этом автор исходит из убеждения, что «решающую роль в развитии искусства играет реальная действительность. Она определяет и особенности обращения художника к традициям» (с. 18).

ного творчества (а они создавались и параллельно с развитием литературы), чтобы столь категорично утверждать их несовместимость? Если иметь в виду социальные, философские и политические представления и понятия, то да, мы можем говорить о «дистанции огромного размера». Но мышление художника, особенно его творческий метод, нельзя сводить только к этим понятиям и представлениям, что и дало право, например, А. В. Луначарскому говорить о переключке революционной эпохи с эпохами древнего эпоса, а народное творчество в целом считать даже более близкой искусству советского времени традицией, чем литература.

Если распространить утверждаемую критиком мысль на литературу, то, вероятно, придется говорить об «устарелости» и Шекспира, и Сервантеса, и даже Пушкина и Достоевского, социально-философское (не говоря о политическом) мышление которых слишком далеко от современных. Но мы бы поступили в таком случае непростительно наивно, потому что художественный мир этих гениев — ценность абсолютная для всех времен и народов. Иное дело, что именно каждый из потомков может находить в них для себя «адекватное» и нужное в своих поисках. А он, оказывается, может находить многое. Почему же социально-философский, нравственный и эстетический опыт целого народа (точнее — народов), запечатленный в его художественном творчестве, — это лишь достояние тех эпох, в которые рождалось оно? Пусть даже это были эпохи «детского» миропонимания. И почему обращение художника к этому опыту является чуть ли не анахронизмом?

Л. И. Емельянов, конечно, бессилён «отменить» многовековой опыт учебы профессиональных творцов у безымянных миллионов. Да он, кажется, и не пытается это сделать. Однако своими рассуждениями он всячески вбивает клин между литературой и фольклором, — правда, внешне идя в основном по пути критики исследователей проблемы. Его не удовлетворяют выработанные и вырабатываемые принципы изучения литературно-фольклорных связей. Какие же предлагаются? Слишком общие и неясные. Мысль о том, что в каждую эпоху и у каждого писателя эти связи определяются задачами времени и конкретными творческими замыслами, не может претендовать на новизну.³⁰ Вывод, будто исследователи придерживаются «предвзвешенности», что «эстетический опыт народа может усваиваться писателем только в том виде, в каком он отложился, выкристаллизовался в произведениях фольклора» (с. 280), — всего лишь риторическая фраза, рожденная боязнью «непосредственных контактов».

Истолковывая «типологическую» связь писателя с фольклором как аналог его связи с исторической действительностью, он как бы автоматически снимает вопрос о характере и глубине понимания писателем самой действительности. Одна и та же историческая действительность была и для автора «Тихого Дона» и для автора «Конармии», но, кроме всего прочего, отличающего эти произведения, народно-поэтическая стихия, близкая и дорогая одному, далекая и непонятная другому, оказалась весьма существенным фактором в глубине постижения каждым из них духа народной жизни. Значит, понимание писателем фольклора, доверие к нему как к историческому, социально-психологическому и эстетическому источнику, опора на него в собственном познании и воспроизведении действительности активно включаются в творческий процесс и составляют суть проблемы фольклоризма, т. е. в понятие фольклоризма входят все аспекты отношения художника к народному творчеству, вопрос же, насколько эти отношения глубоки, органичны и плодотворны, — это другой вопрос, связан-

³⁰ Эта мысль составляет основу, например, моей книги «Русская советская поэзия и народное творчество».

ный со своеобразием и масштабами таланта, степенью его близости к народной жизни. Кстати сказать, в ряде работ последнего времени как раз эти стороны проблемы фольклоризма привлекают все большее внимание исследователей, чего не хочет замечать Л. И. Емельянов.

Другой круг вопросов в понимании проблемы фольклоризма связан с отношением его к народности. В статье Л. И. Емельянова наиболее категорично сформулирован упрек современной науке, о котором говорилось выше. Без всяких доказательств автор статьи обвинил всех исследователей в отождествлении фольклоризма и народности,³¹ более того, приписал им мысль, будто народности вне фольклоризма не существует вообще. А сделав этот смелый шаг, он уже с не к месту примененной иронией сообщает: фольклоризм в работах литературоведов «попросту становится заданной темой, своеобразным анализатором, с помощью которого можно любого писателя подвергнуть этакой пробе на народность» (с. 262). Мысль эта также не нова. Она была расхожей в 20-е годы, высказывалась (например, И. Сельвинским) и в 50-е годы. Но для Л. И. Емельянова, приравнявшего значение фольклора к опыту «любого из современных писателей», такой вывод вполне логичен. Все предшественники, в том числе и крупнейшие писатели, утверждавшие нечто противоположное, судя по Емельянову, заблуждались.

Не соответствует реальной действительности и упрек Л. И. Емельянова, будто исследователи связывают с народностью лишь идейность (с. 274). Достаточно прочесть работы Ю. Барабаша, А. И. Метченко, В. Г. Базанова, П. С. Выходцева и др., чтобы увидеть беспочвенность этого обвинения.

Утверждать, как это делает Л. И. Емельянов, что проблема фольклоризма имеет отношение, например, к сказкам Пушкина, но не к «Евгению Онегину», к народным рассказам Л. Толстого, но не к «Войне и миру», к Некрасову, но не к Тютчеву, к Есенину, но не к Блоку и т. п., можно лишь при весьма приблизительном понимании связи писателя с национальной традицией и полным игнорировании достижений науки и самоочевидных фактов.

Итак, слишком категоричные суждения о «тупике» в фольклористике и беспомощности ученых понять и определить специфику своего предмета (вспомним неоднократные утверждения о «нулевом» результате поисков исследователей) и слишком широкообещательные обещания Л. И. Емельянова на проверку оказываются лишь полемическим приемом, за которым не стоит ничего нового, ничего конкретного.

И в заключение — еще одно замечание. Л. И. Емельянов, как мы видели, утверждает, что единственный смысл самостоятельного современного массового творчества — это «школа», путь к профессионализму.³² Если учесть, что в другой статье он ставит под сомнение принципиальное значение фольклора в развитии литературы и склонен считать, что процесс их взаимоотношений в «классический» период также характеризуется скорее обратным влиянием (т. е. литературы на фольклор), мы и увидим в конечном счете давно устаревшую точку зрения на искусство как творчество талантливых профессионалов. Вольно или невольно он смыкается с теоретиками «элитарного» искусства, которые отказывали трудовым мас-

³¹ Например, в моей книге «Русская советская поэзия и народное творчество» ясно сказано: «Проблема фольклоризма, не являясь равнозначной проблеме народности литературы, в то же время очень тесно с ней связана, если и ту и другую понимать не упрощенно» (с. 11).

³² Эта — главная в статьях Л. И. Емельянова — мысль является простым повторением высказываний в начале 50-х годов Н. Леонтьева (Новый мир, 1953, № 8) и А. Бочарова (Дружба народов, 1953, № 3).

сам в радости подлинно художественного творчества как естественного спутника жизни и стремления к красоте.

А почему бы не предположить, что подлинно народный художник как бы соизмеряет свои поиски именно с художественными вкусами и творчеством масс, а не смотрит на него как на нечто низшее, лишь пытающееся дотянуться до профессионального писателя. А. Твардовский хорошо рассказал, какое огромное значение имели для него все виды и формы современного народного творчества, включая даже стенгазетные материалы (по его определению, «полуфольклорные»).³³ В другой статье, опять же не противопоставляя традиционные и современные формы народного творчества, он еще более категорично обобщал:

«Ни одно слово, ни один ход нашей поэзии не созданы нами. Каждая часть поэтического создания существует в природе, существует в фольклоре. Когда художник выделяет это, используя художественный опыт народа, когда в своем творчестве находит этому опыту свой ряд, подчинение законам ритма, тогда и происходит поэзия».³⁴

К тому же, если принять предложенный Л. И. Емельяновым в качестве единственного признак фольклора, определяющий его специфику (непрофессионализм), то придется распространить им же сформулированную и суть взаимоотношений литературы и фольклора для всех эпох (непрофессиональность, стремящаяся к профессиональности). Но это уже будет такое «открытие», которое решительно разойдется с историей.

Таким образом, получаются путаница и неясность более существенные, чем у тех, кого критикует Емельянов. А сделанные в статье «Природа предмета и специфика проблемы» выводы о том, что эстетическая специфика фольклора не имеет определяющего признака и что «специфика социальная, напротив, есть величина постоянная» (с. 32), окончательно запутывают вопрос, низводят фольклор до явления чисто познавательного, лишённого эстетических ценностей. К тому же и суть «социальной специфики» как «социальной функции» остается никак не проясненной автором статей.

ЧТО ЖЕ ПОДТВЕРЖДАЕТ ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ?

Сделанные замечания по теории фольклоризма, разумеется, не претендуют на полноту охвата всех слагаемых проблемы, но лишь намечают наиболее существенные из них и вызваны необходимостью устранить напластованные временем недоразумения, мешающие плодотворному изучению роли народных масс в развитии литературы советской эпохи.

Воздействие народа на развитие искусства нельзя, конечно, сводить только к проблеме фольклоризма. Существует много иных, легко и трудно уловимых путей познания художником жизни и духовного склада народа, равно как и влияния главного «потребителя» на литературные искания. В период революционного движения масс связи писателя с действительностью обнажаются со всей очевидностью, «улица» врывается, по верному замечанию Блока, в мастерскую художника, диктует свою волю. Чтобы найти общий язык с этими массами, писатель обязан знать их язык. Рабоче-крестьянская Россия, поднятая революционной бурей к новой жизни, не была безъязыкой, а владела изумительным и богатейшим языком устной поэзии, и он оказался благодатным средством приобщения писателей к самой действительности и более глубокого познания внутреннего мира масс.

³³ Твардовский А. О литературе. М., 1973, с. 324—360.

³⁴ Там же, с. 260.

Опыт передовой русской литературы хорошо подготовил почву для сближения профессиональной и народной художественной культуры. Такие писатели, как М. Горький, Д. Бедный, пришедшие из народных «низов», не только сразу уловили эту необходимость, но и активно способствовали своим творчеством, густо замешанном на народно-поэтических традициях, рождению новой демократической революционной литературы, закладывали основы нового качества ее народности. Другие (А. Блок, В. Маяковский, М. Пришвин и др.), став на сторону народного движения, в значительной мере через фольклор находили общий язык с массами, перестраивали принципы творческой работы, поэтический стиль, отнюдь не превращаясь в подражателей.

В той или иной мере этот процесс захватывает всех писателей, даже тех, которые стояли боком или вовсе спиной к революции и народу (М. Цветаева, К. Бальмонт, А. Ремизов и др.), но для тех, кто активно искал сближения с революционной действительностью, обращение к фольклору было целеустремленно-осознанным. После революции, в силу того что вся литература стала развиваться под знаком познания народной жизни и прямого воздействия на нее, писатели не только не отвернулись от фольклора, но проявили исключительный интерес к нему. Трудно даже назвать более или менее значительного советского писателя, который бы не обратился к этому источнику. Почти все крупнейшие произведения в прозе, поэзии, драматургии в разной степени, но причастны к фольклорной традиции. А творчество, например, Д. Бедного, Шолохова, Есенина, Пришвина, Прокофьева, Исаковского, Твардовского, Бажова и многих других просто немыслимо без фольклорной традиции. Каждый из них, подобно Есенину и Пришвину, мог бы без преувеличения сказать о себе, что он «вышел» из фольклора.

Молодая советская литература сразу же активно включила в свой арсенал народное творчество во всем его многообразии форм и средств.

Здесь необходимо сделать одно замечание. Представление о фольклоре, как о чем-то старомодно-законсервированном, не соответствующем современности, основано на игнорировании самой существенной его особенности — живого и постоянного развития. Да, жизнь народно-поэтических жанров измеряется не десятилетиями, а веками. Былина активно прожила около тысячи лет — вплоть до середины XX в. Лирическая песня живет и того более. Частушка, развивающаяся более века, все еще считается самым молодым, «новым» фольклорным жанром. Жизнь пословиц и поговорок уходит в обе дали — прошлого и будущего — до бесконечности и неотделима от развития языка. Смена и обновление народно-поэтических жанров протекает, быть может, медленнее, чем в литературе, но так же закономерно. И ничего странного нет в том, что, например, былина или историческая песня, как, скажем, и эклога или мадригал, отжили свой век. Но народное творчество, как и любое искусство, постоянно обнаруживает свою способность идти в ногу со временем, реагировать на его зовы, хотя этот процесс достаточно специфичен. Так, например, в эпоху, когда на историческую арену в России стал выходить рабочий класс, многовековая крестьянская поэтическая культура обнаружила потенциальные возможности говорить о новом и ином языке. Ранние песни фабрично-заводских рабочих, тесно связанные с крестьянской социальной лирикой, сравнительно быстро формируются в самостоятельный жанр, и уже к концу XIX в. устная поэзия российского пролетариата, не знающая ни былин, ни исторических песен, формирует свои жанры, оказавшиеся весьма активными и перспективными, — легенды и предания из жизни рабочих, устный рассказ, сатирическую и гимническую песни, сказ. В годы революции стремительно развивается письменное красноармейское творче-

ство. В период Великой Отечественной войны новые формы массового художественного творчества обогащаются и живут еще более интенсивной жизнью (солдатский юмор фронтовых газет, песни и стихи полонянок, анекдот, устный рассказ и т. п.).

Советские писатели не пренебрегали ни одной из этих форм народной словесности. Более того, продолжая начатую Некрасовым традицию, они часто объединяли древние и новейшие формы и достигали выдающихся результатов. Вся массовая агитационная поэзия периода гражданской войны (ростинские стихи, агитпозма, песня, политическая басня, фельетон, сатирическая частушка, агитпьеса, которым столько сил отдали В. Маяковский и Д. Бедный) могла появиться и развиваться только благодаря освоению народно-поэтических традиций. Здесь проявили незаурядное мастерство многие поэты в работе с фольклорными жанрами. А Д. Бедный и В. Маяковский могут по праву быть названы новаторами в создании новых литературных жанров политической массовой поэзии.

Та же особенность в освоении фольклорных традиций — опора на старые классические и новейшие формы — свойственна и другим литературным жанрам. Возрождение и расцвет жанра басни накануне и в годы революции, — жанра, связанного прежде всего с именем Д. Бедного, — были бы невозможными, если бы поэты не обогатили имевшуюся литературную традицию новыми формами народной политической сатиры. Басни Д. Бедного, например, имеют не только нравоучительный характер, но и насыщены формами современной народной присказки, прибаутки, фельетона, политического призыва и т. п. Именно чуткость поэта к современному народно-поэтическому слову обеспечила обновление жанра басни.

Массовые революционные песни гражданской войны представляют собой нечто небывалое в истории с точки зрения их происхождения, бытования и художественных особенностей. Революционное движение конца XIX — начала XX в. влило живую струю в рабочую поэзию — исторический оптимизм, глубокую веру в победу. Объединив усилия рабочих и революционной интеллигенции, возникла и стала быстро развиваться гимническая песня. Если сравнить такие песни, как «Отречемся от старого мира...» П. Л. Лаврова, «Смело, товарищи, в ногу...» Л. П. Радина, «Вихри враждебные...» Г. М. Кржижановского и другие популярнейшие песни тех лет, созданные профессиональными революционерами, с песнями безымянных авторов («Смело мы в бой пойдем...», «Гей, по дороге...», «Вы жертвою пали...» и др.), а также созданные в годы гражданской войны поэтами («Проводы» Д. Бедного, «Мы — красная кавалерия...» А. А. Д'Актиля) и рядовыми красноармейцами («Слушай, рабочий, война началась...», «По долинам и по взгорьям...», «Мы дети тех, кто выступал...» и др.), нетрудно заметить их органическую близость в содержании, пафосе, поэтике. Есть все основания говорить о высоких достижениях жанра гимнической песни революционной эпохи. Но уникальность этого явления состоит, как видим, еще и в том, что эта песня была рождена одновременно и в самих массах, и в профессиональной среде. И нелегко разобраться, кто на кого больше влиял. Важно, что от этого союза выигрывали и народное творчество, и поэты.

Но изменения происходили под воздействием народного творчества не только в собственно «массовых» жанрах. Первые же опыты создания революционного эпоса («Двенадцать» А. Блока, «150 000 000» В. Маяковского, «Про землю, про волю, про рабочую долю» Д. Бедного, «Без царя», «Народный сказ», «Крестный путь» и «Я, господи!» П. Орешина, «Инония», «Пришествие», «Товарищ» и «Преображение» С. Есенина, «Иван в раю» А. Луначарского, «Ставка на бессмертие» В. Каменского и мн. др.)

были насыщены народно-поэтическими сюжетами, мотивами, образами, нередко целиком строились на фольклорной основе. При этом самые древние формы фольклора, например мифы, религиозные легенды, использовались наряду с новейшими — частушкой, революционной песней, политической басней, раешником, рождающимися пословицами и поговорками. При всех подчас недостатках этих поэм, увлечениях авторов отвлеченной религиозной символикой они дышали грандиозностью, передавали действительно пафос народной бури. Все они были очень непохожими на многие классические произведения — и прежде всего тем, что, опираясь на многоголосый язык «улицы», песенные, частушечные и раешные ритмы воспроизводили события как бы через восприятие их самими массами. И это накладывало яркую печать на их жанровые и стилевые особенности. С разным успехом, но каждый из авторов вносил свои принципы обращения с народно-поэтическим словом, а все вместе смело расширяли демократическую основу языка.

Можно приводить немало фактов воздействия народного миропонимания и народного творчества на обновление всей лирической поэзии революционной поры, которое чутко улавливали не только Маяковский и Д. Бедный, но и Блок и Брюсов. Например, Блок в статье «Крушение гуманизма» (1919) писал, что революционная эпоха, «затронувшая весь народ», обусловила кризис старого, буржуазного гуманизма и «в этом движении уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода». А народные массы, которые являются «хранителями культуры», оказывают прямое влияние на мироощущение писателей,³⁵ поэтому изменяется и характер лиризма. В. Брюсов столь же убежденно писал: «Поэзия прежних периодов, эпох самовластья, знала лишь пафос протеста или уединения и раздумья; теперь поэтам предстоит явить новый пафос творчества... Новые условия жизни вынуждают почти сознательно стать выразителем переживаний коллективных».³⁶

Становится понятным, почему и что привлекало в фольклоре поэтов и почему также нельзя сводить фольклоризм их произведений к сумме неких чисто фольклорных элементов. В этом смысле большой интерес представляет также творчество крестьянских и пролетарских поэтов.

В прозе стихия народной поэзии дала о себе знать прежде всего в области языка. Народные массы, ставшие в центре произведений, определяли внимание писателей к живому народному слову, к народной поэтической фантазии. Но нередко прозаики использовали и фольклорные формы условности в типизации героев («Андрон Непутевый» А. Неверова, «Партизанские повести» Вс. Иванова, «Падение Дaira» А. Малышкина и др.). Широко распространена была сказовая форма повествования. По-своему и тоже многообразно опиралась на фольклор драматургия.

В дальнейшем движении литературы, в 20—30-е годы, роль фольклора не ослабевала, изменялись и обогащались лишь пути и средства его освоения. Это можно проследить и на эволюции творчества писателей (например, В. Маяковского, С. Есенина, Л. Леонова, В. Шишкова, А. Толстого, М. Шолохова, М. Пришвина, П. Бажова, К. Федина и др.), и особенно на произведениях нового поколения поэтов (М. Исаковского, А. Прокофьева, А. Твардовского, А. Суркова, П. Васильева). Здесь наблюдается не только расширение фольклорно-этнографического материала в связи с задачами более обстоятельного и психологически более углубленного изображения народной жизни, но и обогащение принципов освоения народного творчества. Появляются реалистические произведения эпического

³⁵ Блок А. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6. М.—Л., 1963, с. 94—115.

³⁶ Брюсов В. Избр. соч. в 2-х томах, т. 2. М., 1955, с. 334.

повествования, либо целиком построенные с учетом идей и мотивов фольклора, его поэтики и приемов сюжетосложения («Песнь о великом походе» С. Есенина, «Дума про Опанаса Э. Багрицкого, «Четыре желания» М. Исаковского, «Песня о гибели казачьего войска» П. Васильева, «Страна Муравия» А. Твардовского, «Песня про Алену-Старицу» Д. Кедрина, «Кашеева цепь» М. Пришвина), либо с таким широким привлечением «малых» народно-поэтических форм, что художественная структура этих произведений приобретает богатейшие дополнительные свойства народного эпоса («Тихий Дон» М. Шолохова, «Разин Степан» А. Чапыгина, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Соляной бунт» П. Васильева, «Чапаев» П. Орешина и др.).

Под прямым воздействием народного творчества формируются новые литературные жанры или обновляются старые. Так, например, массовая песня 20-х, особенно 30-х годов — одно из больших завоеваний советской литературы — достигла небывалого расцвета благодаря тому, что поэты и композиторы сумели творчески воспринять и переплавить богатейшие народно-песенные традиции. Прекрасно осозная необходимость создания новых, отвечающих духу эпохи и настроениям современника песен, они не пошли по пути подражания, стилизации старинных народных обрядовых или лирических, рекрутских или солдатских, трудовых или революционно-гимнических песен. Массовая советская песня, созданная профессиональными поэтами, имеет все признаки литературных произведений. По своему содержанию, структуре, стилю она не несет в себе никаких архаических черт. Если сравнить, например, наиболее популярные песни 30-х годов, с одной стороны, со старыми народными, а с другой — с новыми революционными песнями, мы увидим, что, отличаясь от тех и других, они в то же время внутренне им близки. Поэты смело пошли по пути объединения традиций лирической народной и революционно-гимнической песен. Это было явлением новаторским, дававшимся нелегко. А. Прокофьев в те годы справедливо писал:

«Наиболее совершенная песня — песня народная. Народ создал очень много прекрасных песен, и мне думается, что нам, поэтам, необходимо постичь законы этой совершенной песни...»

Не постигнув природы народной песни, очень тяжело создать хорошую современную массовую песню».³⁷

«Имитировать старую народную песню, — писал другой выдающийся поэт-песенник, — подражать ей — дело весьма легкое».³⁸

Осваивая традиции, а точнее (говоря словами А. Прокофьева) — законы, природу песни старокрестьянской лирической и революционно-гимнической, поэты 30-х годов создали за поразительно короткий срок десятки и сотни подлинно народных и подлинно современных песен новой эпохи, причем различных по своему характеру и назначению: массовых лирических («Катюша», «Спой мне, спой, Прокошина», «Лучше нету того цветку», «Провожанье» и др. М. Исаковского, «Расставанье» и «Девичья печальная» А. Суркова, «Тайга золотая» А. Прокофьева, «Песня о Волге» В. Лебедева-Кумача, «Полюшко-поле» В. Гусева и мн. др.), лирико-патетических («Песня о встречном» Б. Корнилова, «Песня о Родине» В. Лебедева-Кумача, «Как у дуба сторого» А. Софронова, «Песня о Москве» В. Гусева), революционно-исторических («Конармейская» и «Чапаевская» А. Суркова, «Казачья» А. Чуркина, «Прощание» — «Дан приказ: ему —

³⁷ Прокофьев А. Работать над песней повседневно. — Звезда, 1937, № 10, с. 14.

³⁸ Исаковский М. Заметки об одной статье. — Новый мир, 1951; № 10, с. 267.

на запад...» — М. Исаковского, «Каховка» М. Светлова, «Песня о Щорсе» М. Голодного и др.). Создано было большое количество собственно красноармейских, матросских, рабочих и иных песен. Не только поэтическая символика, языковые средства, ритмические интонации, но и социально-нравственная атмосфера, характер типизации героев связывают массовую советскую песню со старой и новейшей народно-поэтической традицией. Само мастерство освоения этих традиций поэтами оригинально и многообразно. В свою очередь достижения поэтов-песенников 20—30-х годов оказались очень важными для дальнейшего развития массовой советской песни.

В первые два послереволюционные десятилетия со всей очевидностью обнаружилась и огромная роль непосредственной работы писателей с фольклорными произведениями, пожалуй еще большая, чем в предшествующие эпохи.

На протяжении всей истории русской литературы было высказано немало протестов против литературных обработок и стилизации сказок, былин, народных песен. Даже Белинский вначале не принял пушкинские сказки. А в то же время писатели вновь и вновь обращались к этим формам работы с фольклором. В XX в. литературная обработка фольклорных произведений приняла грандиозные масштабы, особенно если иметь в виду сотни и тысячи книг, выходящих миллионными тиражами, — для детей. Достаточно назвать такие имена, как М. Горький, Д. Мамин-Сибиряк, В. Короленко, А. Толстой, М. Пришвин, А. Платонов, И. Соколов-Микитов, Б. Шергин, С. Писахов, А. Мисюров, В. Маяковский, С. Есенин, А. Прокофьев, В. Боков, Е. Пермяк, М. Кочнев, и других крупных писателей, не «специализировавшихся» в детской литературе, но активно занимавшихся переложением и обработкой сказок, былин и других жанров фольклора, чтобы понять, насколько важное место заняла устная народная поэзия в общекультурном движении нашего времени и в творческих интересах писателей. Надо полагать, что в будущем этот процесс усилится. И совершенно прав А. Платонов, который считал эту работу писателя необходимой. Он глубоко и убежденно писал о роли народного творчества в развитии литературы. В статьях «Пушкин и Горький» (1937), «Творчество народов СССР» (1938), «Сказки русского народа» (1947) и др. А. Платонов развивал мысли о «непреходящей ценности» народного творчества, о «безграничности» и бессмертии художественного опыта народа. «Отдельные гениальные художники, — писал он, — отлично знали это свойство, присущее лишь народу, — создавать совершенные художественные произведения, свойство, обусловленное массовым опытом народа и способностью его копить в себе сокровища своей души».³⁹ Именно эта убежденность позволила Платонову решительно заявлять, что и Пушкина «как поэта родил народ», «передоверял ему на время свое живое существо».⁴⁰ Это же он относил и к Горькому.

Вот почему Платонов считал не только закономерной, но и необходимой работу писателя над фольклорными произведениями, в том числе и обработку их. Для него самого такая работа была плодотворной: он не только собирал и обрабатывал народно-поэтические сказки, предания и легенды (главным образом рабочих) и выпустил сборник «Волшебное кольцо», но глубоко творчески преломлял фольклорные традиции в своих произведениях. Роль сказовых форм в раскрытии им внутреннего мира мастерового человека исключительно велика.

³⁹ Платонов А. Творчество народов СССР. — Литературное обозрение, 1938, № 4, с. 62.

⁴⁰ Платонов А. Пушкин и Горький. — Литературный критик, 1937, № 6, с. 68.

Следует вообще сказать, что честь открытия рабочего фольклора, на который дореволюционная фольклористика и литература почти не обращали внимания, целиком принадлежит советской эпохе, а активное участие в собирательской деятельности и пропаганде рабочего фольклора таких мастеров, как П. Бажов, Б. Шергин, А. Платонов, А. Мисюрев, М. Кочнев, С. Власова и другие, способствовало развитию целого литературного направления, основоположником которого можно считать П. Бажова.

Творчество Бажова целиком вырастает на основе преданий, легенд, устных рассказов и сказов рабочих. Но сам писатель, по справедливости, не относил себя к «обработчикам» фольклора и вообще считал, что он не имеет права это делать, так как был убежден, что «против народного творчества не напишешь».⁴¹ Он подходил к фольклору широко, рассматривая его как своеобразную энциклопедию социально-нравственной психологии тружеников, и его творческий метод работы с фольклором никак нельзя отождествлять, как это принято, с обработкой готовых сюжетов или образов. Бажов всегда идет не от фольклорных образцов, а от жизненных задач и творческих потребностей, но он постоянно, говоря словами Твардовского, ищет «свой ряд» народному искусству слова. Так, для него определяющее значение (кроме языка и самих народных типов) имеет характер легендарного, сказочного как принципа отражения жизненного самосознания народа. Здесь он в чем-то близок Пришвину. Но если Пришвин извлекает из сказки общие основы философии и нравственности, то Бажов, сохраняя сказочное, проводя сказку через быт, придает реальным жизненным коллизиям и характерам обобщенный (опоэтизированный) смысл. Сказ, в отличие от сказки, считал Бажов, ближе к реальной истине. Поэтому он лично считал его более достоверным жанром.

Вместе с тем он признавал огромное значение той работы со сказкой, которую проделали Пушкин и Л. Толстой. Сказки Пушкина он характеризовал, например, как «чудесный сплав, где народное творчество неотделимо от личного творчества поэта»,⁴² и тут же заметил, что «пушкинское отношение к народному творчеству и пушкинская работа над ним стали мерилем для советских писателей, работающих в этом жанре»,⁴³ т. е. в жанре сказа, а не только литературной сказки. Работа самого Бажова над сказами была продиктована, разумеется, не задачами простой фольклорной стилизации, а поисками в недрах фольклора форм, отвечающих замыслам писателя, — форм художественной условности, типизации и стиля. Эта работа постоянно сочеталась с глубоким, почти научным изучением жизни и мастерства уральских рудокопов, камнерезов, литейщиков, что многосторонне отражено в дневниках, письмах и очерках писателя. То же относится и к Борису Шергину.

Необходимо при этом сказать, что творчество этих писателей, сознательно и последовательно ориентирующихся на народно-поэтические формы, их вклад в историю русской советской литературы, особенно литературного языка, все еще серьезно недооценивается. И, думается, одна из главных тому причин — слишком укоровеннившиеся у литературоведов представления о фольклоре как явлении, далеком от задач современной литературы. Поэтому и творчество этих художников воспринимается в лучшем случае как детское чтение. Между тем каждый из них — неповторимая творческая личность со своей нравственно-философской концепцией жизни, кругом глубоко современных проблем, оригинальным стилем. Вместе же они многосторонне обогатили сказовые формы русской прозы, дали блестящие образцы новеллистических жанров. А творчество П. Ба-

⁴¹ Бажов П. П. Избр. произведения в 2-х томах, т. 2. М., 1964, с. 318.

⁴² Там же, с. 297.

⁴³ Там же.

жова и Б. Шергина можно без оговорок отнести к русской советской классике.

Проблема сказа имеет и другой, более широкий литературоведческий аспект. В творчестве Пришвина и А. Толстого, Твардовского и Прокофьева, Бажова и Шергина, Писахова и Кочнева, Распутина и Астафьева, так щедро и многообразно впитавшем сказовые формы, интонации и образность народной поэтической речи, вероятно, с наибольшей силой обнаружилась та объективная тенденция слияния профессиональной и народной художественной культуры слова, о которой еще в конце XIX и начале XX в. говорили Л. Толстой и М. Горький как о спасительной силе, не позволяющей выродиться русской литературе в литературщину. Здесь уже проблема сказа смыкается с проблемой литературного языка вообще.

Народное творчество в смысле обогащения литературного языка не может иметь конкурентов. Оно может «обеспечить» любую творческую индивидуальность любого времени. О близости или отдаленности писателя от народа говорит в первую очередь его язык. Равнодушный к живому народному слову автор не может, как бы ни изошился в сверхсовременной терминологии или демонстративном языковом «примитивизме» («он сказал, он пришел, он сел»), создать полноценное художественное произведение. Не компенсируют этого ни актуальные темы, ни «правильность» взгляда.

Народно-поэтическое слово — как море: каждому пловцу хватит простора. И не случайно писатели самых разных творческих манер с восторгом пишут о нем — и каждый находит свое.

Напомним лишь некоторые признания мастеров советской литературы.

«Русский язык! Тысячелетия создавал народ это гибкое, неисчерпаемо богатое, умное, поэтическое и трудовое орудие своей социальной жизни, своей мысли, своих чувств, своих надежд, своего гнева, своего великого будущего». ⁴⁴ Так писал А. Толстой. В глубинной связи русской литературы с народным языком он видел одну из национальных особенностей отечественной литературы: «Русский литературный язык ближе, чем все другие европейские языки, к разговорной народной речи». ⁴⁵

Л. Леонов призывает: «Умейте благоговейно слушать народную речь... Какая многогранность жизни слышится порой в ее кажущемся иному снобу косноязычии». ⁴⁶ По верному замечанию одного из старейших советских писателей — Е. Пермитина, «отрыв от животворных истоков народного творчества лишает искусство жизненности и размаха, уводит к формалистическим или натуралистическим извращениям». ⁴⁷

Так было всегда. И нельзя не согласиться со словами М. Шолохова, писавшего в статье «Сокровища народной мудрости»: «Меткий и образный 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...». ⁴⁸

В творчестве наиболее талантливых советских писателей стихия живого народного слова сливается с литературным. И когда говорят о все большем проникновении в литературу разговорной лексики, интонации, в этом надо видеть известную закономерность. Это вовсе не означает полного отождествления разговорного и литературного языка, исчезновения последнего.

⁴⁴ Толстой А. Н. Полн. собр. соч., т. 15. М., 1953, с. 330.

⁴⁵ Там же, с. 353.

⁴⁶ Леонов Л. Талант и труд. — Правда, 1965, 1 апреля.

⁴⁷ Пермитин Е. Искромечное слово. — Литературная жизнь, 1958, 17 декабря.

⁴⁸ Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. М., 1957, с. III.

Следует также учитывать, что подавляющее большинство писателей советского времени, особенно первых поколений, — это выходцы из народной гущи, для которых народное творчество — родная и близкая стихия. Поэтому они не столько «обращаются» в нужных случаях к фольклорным источникам для решения своих профессиональных задач, сколько несут в себе эти начала, смелее идут на сближение литературных и фольклорных традиций, часто не заботясь ни о специальном подчеркивании образно-поэтических элементов, ни об обработке их. В поэзии, например, Есенина, Прокофьева или Твардовского очень трудно, а нередко и невозможно отделить фольклорные от литературного, индивидуального образа или приема и вместе с тем невозможно представить этот образ или поэтический прием вне связи с фольклором. Индивидуальное видение поэта сливается с народно-поэтическим. Фольклорное как бы перестает быть фольклорным, будучи «включенным» в индивидуальную художественную систему. Поэтому-то, будучи близкими фольклору по общему строю стиля, манеры (так называемая естественность поэтической речи), они остаются неповторимыми творческими личностями, и их фольклоризм также приобретает свои особенности. Приведем лишь один пример.

Творчество М. Пришвина никогда — и совершенно справедливо — не отождествлялось с фольклором. Оно часто даже не ассоциировалось с ним. Между тем не только многочисленные признания самого писателя, но и все его творчество во многом обусловлено пониманием им роли народной художественной культуры в развитии литературы.

Творчество Пришвина, европейски образованного человека, прекрасно знавшего и высоко ценившего русскую и мировую литературу, имеет немало «точек соприкосновения» с самыми выдающимися художниками — Пушкиным, Гоголем, Тургеневым, Л. Толстым, Достоевским, Шекспиром, Сервантесом, Гете, Гамсуном и другими. Вместе с тем основу своего творчества он связывал с народной художественной культурой. Понимая сказку, легенду как реальную силу жизни, несущую правду о самом главном в человеке и народе, связывающую времена и поколения, приходящее с уходящим, М. Пришвин извлекал из нее философский смысл отношения человека к самому себе и миру. «Сказочное» одновременно выступает у Пришвина как принцип поэтизации идеи единства эстетического и нравственного: «Это единство есть творимая издавна сказка о жизни, сказка о правде, сказка — это поэзия».⁴⁹ На этой основе Пришвин выработал свою неповторимую концепцию искусства как творческого поведения художника и всю свою жизнь следовал этому принципу. Сознательно и целеустремленно идя к слиянию личного и общенародного восприятия и понимания жизни, он стремился творить по образу и подобию народной устной поэзии: «... она мне кажется, эта сказка, крылатой и свободной, что я всю жизнь трудился, учился так же свободно писать, как она сказывается, и все-таки не мог обратить родное слово в ту музыку, какая мне слышится в речи простых людей на полях и в лесах, на улицах, на берегах и у простых деревенских колодцев».⁵⁰ Вот почему он имел право сказать о себе: «Мое слово получено от русского народа через его устную словесность. Сам я только научился хорошо записывать и применять это слово к своей мечте».⁵¹

И если внимательно присмотреться к богатому, многообразному и сложному художественно-философскому миру М. Пришвина, мы увидим, что в нем все — от социально-нравственной и философской концепции че-

⁴⁹ Пришвина В. Д. Наш дом. М., 1977, с. 37.

⁵⁰ Там же, с. 20.

⁵¹ Пришвин М. М. Моя страна. М., 1973, с. 6.

ловека до образной системы, структуры и языка произведения — глубинными нитями связано с устной поэзией русского народа.

Следовательно, одной из труднейших и в то же время насущнейших задач является изучение народно-поэтических и литературных традиций в их сложных взаимодействиях и переплетениях.

В настоящей статье нет возможности рассмотреть этот вопрос, особенно имея в виду дальнейшее развитие русской советской литературы — периода Великой Отечественной войны и послевоенных лет. Можно лишь отметить, что, хотя эти взаимосвязи изменились, они остались прочными. Как и в первые пооктябрьские десятилетия, народное творчество продолжало быть активной творческой силой в поисках и открытиях многих писателей и литературы в целом.

При активной «помощи» традиционных и новых форм народного творчества русские советские писатели создали ряд крупных национальных характеров и типов нового времени — образы Вершинина, Чапаева, Ивана Шадрина, Аксиньи Астаховой и Григория Мелехова, Щукаря, Моргунка, Василия Теркина, Анны Сивцовой, Андрея Соколова, Ивана Вихрова и др. Опираясь на фольклор, авторы произведений на исторические темы воспроизвели образы выдающихся деятелей прошлого — Ермака, Степана Разина, Емельяна Пугачева, Петра Первого. Наконец, исключительно по мотивам народной поэзии писатели сумели нарисовать немало замечательных народных типов, близких и дорогих по духу и складу людям нашей эпохи: Данила-мастер и Хозяйка Медной горы П. Бажова, кораблестроитель Конон Иванович и мореходы братья Личутины Б. Шергина, Сеня Малина С. Писахова, Василий Буслаев С. Наровчатова, Авдотья Рязаночка В. Бокова и мн. др. Неисчислимы народно-поэтические образы в произведениях для детей.

Никогда ранее русская литература не стремилась так интенсивно, так широко привлекать народную поэзию для современности, так органично увязывать ее с реальной повседневностью.

Более того, благодаря усилиям многих поколений писателей советской эпохи народное творчество стало не только великим достоянием прошлого, но и действенным средством художественного познания современности, активным воспитателем национального и социального самосознания. Прав С. Залыгин, который заметил:

«Мы до сих пор не оценили еще по достоинству всего того, что сделала в этом направлении советская литература, а ведь именно она вывела народное творчество в народ.

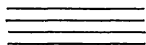
Дореволюционный фольклор как чтение был достоянием только узкого круга любителей, по большей части любителей старины, некоторого круга „словесников“, а все те, кто составлял так называемую „читающую публику“, быть может, только в детстве, на самой ранней поре своего читательского стажа, знакомились с народными былинами о походах русских богатырей, со сказками о жар-птицах и змеях-горынычах.

Фольклор оставался областью сказочной, и мало кто в те времена отдавал себе отчет в том, что героем такого произведения может быть самый обыкновенный человек и что этот герой может быть интересен и важен житейскими, прежде всего трудовыми делами и устремлениями.

Эти возможности фольклора были вскрыты советской литературой благодаря социальному переосмыслению всей жизни народа. И как только такое переосмысливание произошло, оно выдвинуло целый ряд писателей-фольклористов, — теперь уже просто невозможно представить русскую советскую литературу без такого писателя, каким был, скажем, Павел Петрович Бажов.

Вслед за Бажовым и одновременно с ним появились и другие имена: на Урале — В. П. Бирюков, на Архангельском Севере — С. Г. Писахов, в Западной Сибири — А. А. Мисюрев.⁵²

С. Залыгин обратил внимание на действительно все еще недооцененное творчество писателей только одного ряда — работающих на фольклорном материале (к ним можно добавить таких писателей, как Б. Шергин, Е. Пермяк, И. Ермаков, С. Власова, М. Кочнев и др.). Если же иметь в виду русскую советскую литературу в целом, то картина получается достаточно внушительной. А если к тому же не забывать, что почти все литературы народов СССР достигли высоких образцов в освоении национального фольклора, а младописьменные литературы, по верному наблюдению исследователя, «выросли на фольклорной почве»,⁵³ то мы поймем, какое огромное значение приобрела для советской литературы проблема фольклоризма.



⁵² Залыгин С. Мастерство писателя-фольклориста. — Вопросы литературы, 1962, № 6, с. 167—168.

⁵³ Джусойты Нафи. О национальной самобытности писателя. — Вопросы литературы, 1968, № 12, с. 38.

А. А. ГОРЕЛОВ

К ИСТОЛКОВАНИЮ ПОНЯТИЯ
«ФОЛЬКЛОРИЗМ ЛИТЕРАТУРЫ»

I

Уже в то время, когда А. Н. Веселовским был внесен решительный корректив в теорию заимствования, он продолжал развивать мысль о мощи проникновения предшествующего культурного опыта человечества, фольклорного в частности, в литературную традицию более позднего времени. Капитальность этой мысли не подлежит сомнению. Позднее ее энергично отстаивал М. Горький, доказывавший в кризисные часы XX столетия, что обращение к демократическому наследству спасительно для современного искусства.

Приобщение к художественному творчеству есть всегда в той или иной мере переработка культурного предания, но суждения о вторичности индивидуального творчества относительно творчества коллективного нередко отзывались крайним максимализмом: «...лучшие образцы индивидуального творчества дают нам великолепно ограненные драгоценности, но эти драгоценности были созданы коллективной силою народных масс. Искусство — во власти индивидуума, к творчеству способен только коллектив. Зевса создал народ, Фидий воплотил его в мрамор».¹ Более строгая и точная редакция этого тезиса дала позднее хрестоматийную формулу Горького: устное народное творчество «непрерывно и определенно влияло на создание таких крупнейших произведений книжной литературы, как например „Фауст“, „Приключения барона Мюнхгаузена“, „Пантагрюэль и Гаргантюа“, „Тиль Уленшпигель“ де Костера, „Освобожденный Прометей“ Шелли и многие другие».² Впрочем, цитированные тезисы следует рассматривать как конкретизацию универсального закона, который был неоднократно закреплен основоположниками марксизма. Говоря о смене исторических форм жизни человечества, о традициях духовной культуры как единственно возможном условии ее дальнейшего развития, они, на-

¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24. М., 1953, с. 34. — Ср. более раннее сходное высказывание Н. Я. Данилевского: «Иконопись в области живописи есть то же, что эпос в области поэзии, т. е. представление не личных, а целым народом выработанных идеальных представлений, только обделываемых и разнообразимых (в границах эпического типа) личным художественным творчеством. <...> Как лица греческой трагедии, так и образы греческого ваяния были всеэллинскими народными эпическими и типическими представлениями, которые только представлялись художественной фантазии Софокла или Фидия с большею живостью и полнотою, чем прочим грекам, и выполнялись ими с недоступным для других совершенством» (Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к миру германскому. Изд. 3-е. СПб., 1888, с. 291).

² Горький М. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27. М., 1953, с. 311—312.

пример, писали: «... философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определенным мыслительным материалом, который передан ей предшественниками и из которого она исходит».³

Реальная картина освоения наследия мастерами культуры любой эпохи обусловлена всей совокупностью взаимодействующих социально-эстетических факторов данного времени. Оттого для реалистического искусства, покоящегося на обширном фундаменте культурных накоплений, то более, то менее актуальными вчера, сегодня, завтра становятся разные слои, стороны «предания». Подчас с преобладающим интересом к разным элементам наследия связаны целые эпохи искусства (Возрождение, классицизм), содержание и формы художественных направлений. Реализм XIX—XX столетий характеризуется особенной сложностью взаимодействия с традициями, особенной прихотливостью их влияний на личностное творческое сознание. Процесс достигает небывалого продуцирующего размаха во второй половине нашего века, не оставляющего никаких иллюзий о замкнутости в себе ни литературному снобизму, ни корпоративности. В масштабе общечеловеческой культуры вместе с аккумуляцией «почвенного» опыта происходит интернационализация (путем национализации инонационального, генетически не принадлежащего культуре данного народа) художественных образов, мотивов, сюжетов. Во всемирном искусстве крепнет то, что называется «консолидирующими тенденциями». Последние материализуются в виде международных «явлений поэтической и языковой культуры»,⁴ в том числе в побегах и порождениях «отфольклорных» традиций. Подобно системе зеркал, традиции посылают давние отражения человека в искусство потомков, неожиданно трансформируют его поэтическое качество, придавая духовным исканиям современности оттенок вечного стремления.

«Фабула „Одиссеи“... вышла из сказки, жившей до нее... В „Одиссее“ сказка получила новую стилистическую облицовку и новый идеологический смысл...» — говорил И. И. Толстой.⁵ «Легенда о Фаусте обошла под разными именами старую и новую Европу», — писал А. Н. Веселовский.⁶ Полинезийское предание, греческий эпос, ветхозаветная и евангельская легенда, исландская сага, русская былина обнаруживают и поныне притягательную для искусства силу, несмотря на все различия в формах живого бытия фольклора, несмотря на пересыхание старых источников народного искусства и появление вследствие того «внефольклорных» и даже как бы «антифольклорных» по своим биографиям писателей XX в. Базируясь на прямых воздействиях народного искусства и фольклоропорождающей стихии народной речи либо испытывая воздействие фольклорных сюжетов, опосредованных литературной передачей и переосмыслениями, мировая и отечественная литература продолжают создавать бесчисленные «вариации» на фольклорную «тему».

Неудивительно, что лавинообразно нарастает и поток исследований, посвященных проблемам влияния фольклора на литературу: многие факты истории письменного слова, эволюции его поэтических стилей и языка побуждают изучать общественный смысл (эхо), уяснять эстетическую природу того явления, что именуется термином «фольклоризм» в широком или узком его значениях. Сразу заметим, что целый ряд художественных контактов литературы с «отфольклорной» внутрилитературной традицией,

³ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 419 (ср.: там же, т. 3, с. 44—45; т. 8, с. 119).

⁴ Далгат У. Б. Введение. — В кн.: Роль фольклора в развитии литератур народов СССР. М., 1975, с. 12.

⁵ Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966, с. 69.

⁶ Веселовский А. Н. Собр. соч., т. 1. СПб., 1913, с. 15.

с речевой народной стихией, с образным мышлением масс, а также целый ряд типологических «встреч», аналогов, совпадений литературного искусства слова с народным искусством не покрывается в существе своем понятием фольклоризм, злоупотребление же термином, ведущее к досадному искажению представлений о процессах литературного творчества, к нивелировке писательских индивидуальностей, вызывает естественное побуждение исследователей к уточнению границ термина.

Ограничительная тенденция в литературно-фольклористических трудах последних десятилетий подкупает своим пафосом. И отмежевание от распространенных отождествлений фольклоризма и народности литературы, и выявление случаев подмены типологического сходства литературы и фольклора вулгарно-генетическими концепциями, и предостережения от попыток «измерить всю полноту влияния фольклора на литературу в единицах фольклоризма», невзирая на то, что «абсолютные „обязательства“ писателя перед фольклором не покрываются фольклоризмом и не всегда предполагают фольклоризм»,⁷ — все это нельзя не приветствовать. В тенденции ограничения вдобавок заключено стремление к уточнению объекта анализа, а значит — и к повышению аналитической точности.⁸ При этом сторонники ограничительной точки зрения отключают от исследования фольклоризма то, что не является контактом с «собственно художественным фольклором».⁹ Навлекая на себя полемический огонь, Л. И. Емельянов подчеркнуто утверждал: «...если рассматривать фольклор как совокупность проявлений народного сознания, включающего явления не только собственно художественного порядка..., то проблема отношения литературы к фольклору предстает по сути дела как проблема отношения ее к действительности, как проблема зависимости писателя от конкретно-исторических условий, в которых развивается его творчество. Специальных акцентов, фиксирующих наше внимание на особенностях творчества писателя, на особенностях его эстетического воспитания, при такой постановке может и не быть (но они могут и быть! — А. Г.). Истины вроде той, что, отражая народную жизнь, писатель не может игнорировать специфику форм ее проявления, — подобные истины особых доказательств не требуют. Само собой разумеется также, что и роль фольклора в этом смысле есть величина постоянная».¹⁰

Протест против исследовательской регистрации очевидностей, против ординарных похвал писателям за обращение к фольклору и заимствования из него звучал одновременно призывом проникнуть в глубины индивидуального творческого процесса общения художников слова с народным искусством. Однако уверенность, что применение учитывающего или констатирующего исследовательского метода должно быть по возможности

⁷ Емельянов Л. И. Изучение отношений литературы к фольклору. — В кн.: Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., 1966, с. 256—282. Цитируются с. 264, 280.

⁸ Приведу один из возможных примеров. «Под фольклоризмом художника слова понимается использование как в отдельном его произведении, так и в творчестве в целом структурно-художественных элементов, восходящих или к сюжетам фольклора, или к его образной системе, или к его поэтике, или к лексике и поэтической фразеологии. Таким образом, в определяемое понятие входят и образно-поэтические, и языковые категории. При таком подходе понятие фольклоризма охватывает как наличие в творчестве поэта элементов фольклора (образов, поэтики, поэтической фразеологии и т. д.), так и специфику связей этих элементов с идейно-образным содержанием отдельного литературного произведения или всего творчества в целом», — пишет лингвист (О с с о в е ц к и й И. А. Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор. — В кн.: Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977, с. 129).

⁹ Емельянов Л. И. Изучение отношений... с. 257.

¹⁰ Там же.

сужено, вылилась в требование фильтрации или «десинкретизации» самого фольклора. Абстрагирующая позиция, при которой внехудожественные проявления народного сознания выглядят несущественными для трактовки проблемы контактов литературы с народным творчеством, переклочала анализ в русло сопряжений лишь эстетических сторон народной поэзии с литературной как эстетическим же, но чуть ли не асоциальным явлением. Ударение делалось на то, что именно с художественным фольклором литература «испокон веков находилась в особых, специальных отношениях, регулируемых не только и, может быть, не столько потребностями объективного отражения действительности, сколько факторами, характеризующими особенности литературного развития в каждую эпоху и индивидуальные особенности каждого писателя».¹¹ Проблема отношения писателя, отношения литературной эпохи к фольклору как к одному из многих явлений народной жизни, но как к явлению специфическому, снималась: это «величина постоянная»; «от вопроса о сферах действительности, подлежащих более или менее обязательному отражению, мы таким образом переходим к вопросу гораздо более сложному — к вопросу о самом характере отражения писателем действительности, о формообразующих импульсах его творчества, о сравнительной оценке возможностей и границ фольклора в отражении действительности, в решении непрерывно усложняющихся художественных задач».¹² Тем не менее подобные рекомендации, принципиально замыкающие изучение контактов литературы с фольклором в сферу собственно эстетическую и, казалось бы, обещающие большую упорядоченность материала для сопоставлений, не приняты. Сочувствие исследователей призывам усложнить и уточнить искусство анализа не повело к отказу от расширительного толкования фольклоризма: «привлечение и освоение» фольклора мастерами литературы мыслится не только как воздействие «народного искусства слова, но всей сферы народной культуры — обычаев, обрядов, поверий, примет и т. д.», поскольку они «при изображении народной жизни, быта и характеров... переплетаются», в бытовании же «часто тесно связаны, сопутствуют друг другу»¹³ — и, добавим, в своем влиянии на художника именно как явление жизни неразделимы. За распространенной широкой интерпретацией фольклоризма литературы стоит осознание того, что «непосредственные фольклорные отражения» — включения песен, преданий, сказок и т. д. — «не остаются чисто иллюстративным материалом», но «органически входят в поэтическую систему... и подчиняются ей»: «это уже не просто песня..., а часть текста» произведения.¹⁴ Короче говоря, этнографизм расценивается и в новых трудах как органическая разновидность фольклоризма, подлежащая анализу. На вопрос, можно ли и нужно ли это естественное присутствие фольклора, скажем, в романе о крестьянстве «рассматривать как проявление особого отношения писателя к фольклору, как свидетельство особой роли фольклора в его творчестве», «есть ли тут то, что называется составом проблемы»,¹⁵ — ответ предлагается недвусмысленно утвердительный. «Традиционалисты» верны старой истине, что направленность внимания художника на те, а не иные объекты первоначально существенна, идеологична. Литературная живопись, содержащая сцены социального функционирования фольклора, дает незаменимый материал не только социологу

¹¹ Там же.

¹² Там же, с. 257—258.

¹³ Савушкина Н. И. Русская советская поэзия 20-х годов и фольклор. М., 1971, с. 7.

¹⁴ Гацак В. М. Роман и фольклор. (Ион Друцэ. Бремя нашей доброты). — В кн.: Роль фольклора в развитии литератур народов СССР, с. 29.

¹⁵ Емельянов Л. И. Изучение отношений... с. 263.

и историку народной поэзии: она важна для исследовательского раскрытия мировоззренческой индивидуальности писателя, для суждений о степени укорененности мастера в конкретном культурном базовом фонде, для уяснения степени «коммуникабельности» творческой личности с народно-национальным миром, т. е. для искомого решения эстетической проблемы «самого характера отражения ... действительности», «особого отношения писателя к фольклору». «Регистрирующий фольклоризм» несет нам достоверные показания о «тонких» достоинствах искусства писателя: например, о типе и уровне его композиционного мастерства, при котором достигается большая или меньшая спаянность, согласованность внутренних элементов произведения, взаимная отзывчивость фольклорных и нефольклорных «голосов» художественного целого. При установке же на игнорирование «очерковых» свидетельств о жизни фольклора, при изъятии из анализа литературного фольклоризма исследования песенных, сказочных и т. п. вкраплений в тексты характеристика отношения писателя к народной поэзии обедняется, сюжетный резонанс вводимых фольклорных «инкрустаций» скрадывается, и уже не остается препятствий для того, чтобы объявить «фольклоризм этого рода» не несущим «в себе никаких скольконибудь поучительных моментов». Можно даже посчитать однородными фольклорные вставки в литературу на всем ее пространстве — от древнерусских летописей до романа XX в.¹⁶ Реакция на «перепроизводство» облегченных научных работ, представлявших простые выборки фольклорных цитат из литературных произведений, оказалась столь острой, что повлекла за собой крайние, неоправданные выводы.¹⁷

Как видим, в широком употреблении термина «фольклоризм» и в ограничениях его употребления есть дискуссионные моменты, затрагивающие не формально-техническую периферию сложной проблемы взаимоотношений литературы с народным творчеством, а ее суть. В интересах дальнейшего уточнения объема понятия *фольклоризм литературы*, с нашей точки зрения, целесообразно рассмотреть ряд литературно-фольклорных эпизодов XIX—XX вв., доверяясь преимущественно фактам истории русского реализма.

II

В каждой национальной культуре, обладающей внутренним единством, всегда присутствуют различные художественные зоны, где господствуют разные эстетические течения, где соперничают отличающиеся друг от друга концепции искусства. Единая культура нации в сущности всегда многокультурна. Поэтому литература питается далеко не одинаковыми источниками, и ее многокрасочность обуславливается в немалой степени богатством традиций, типом ориентиров. В культуре всегда наблюдается процесс «перекипания» старого и нового, замещение в более широких или более узких масштабах одних культурных ценностей другими, возрастание общественного авторитета до поры малоизвестных художественных школ, усиление незаметных стилевых тенденций, уход со сцены прежде господствовавших направлений, крушение незыблемых ранее идолов, потускнение и обесцвечивание примелькавшихся имен. Столь общо характеризуемые культурные процессы постоянны в истории, и их неперемный спутник и выражение — изменение ассоциативного фонда культуры. Воз-

¹⁶ Там же.

¹⁷ Введение фольклора в прозу и поэзию различно, но, по мнению лингвиста, «анализ типов включения фрагментов фольклорных песен в поэтический текст, а также анализ художественных функций этих включений в тексте в целом представляет значительный теоретический интерес» (Оссовецкий И. А. Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор, с. 151. Курсив мой, — А. Г.).

никновение художественного произведения связано с опорой на определенный тип традиционной культуры, а жизнь произведения, его резонанс в окружающей национальной и интернациональной среде зависимы от общественной репутации данного же типа культуры в тот или иной период истории. Способность произведения максимально разбудить в аудитории сочувственный отклик предопределяется степенью общедоступности языка художественных ассоциаций, к которому прибег автор.

Все сказанное имеет прямое отношение к социальным судьбам фольклора — этой питающей литературу традиции, — имеет отношение и к тому художественному явлению, которое именуется фольклоризмом.

Говоря о фольклоре, исследователи не отказывают народному творчеству в развитии и видоизменении в условиях современности, но самый термин прилагают к наиболее традиционным, кристаллизовавшимся формам устного народного искусства, с которыми связываются достаточно четкие жанровые представления.¹⁸ Что же касается судеб традиционного фольклора, то они прояснились: старый фольклор окончательно становится художественно-бытовым наследием. В наши дни «непосредственное восприятие традиций устного народного творчества ограничивается».¹⁹ Тип писателя, великолепно знавшего фольклор, зачастую окруженного им как элементом бытовой среды, — тип писателя, не свободного в своем изображении даже не сельской, не крестьянской жизни от примесей красок с фольклорной палитры, — встречается значительно реже. Причина тому — изменение типа народной культуры, для которой эстетической нормой и образцом являются ставшие общедоступными в советскую эпоху достижения профессиональных искусств, а в самом психологическом «механизме» народного творчества произошел сдвиг от самораскрытия «я» через приобщение к коллективности в сторону выявления личностного начала на путях индивидуального освобождения от традиционных клише. Вся область народного творчества в своем внутреннем процессе многообразно дефольклоризуется. Изменению характера писательского общения с фольклором принципиально тождественно изменение общения с народной традицией у критика, читателя. Уже для того чтобы понять текст писателя-классика, находившегося с народным творчеством в более коротких отношениях, нежели новые поколения, требуется дополнительная эстетическая выучка. При встрече со стилистическим фольклоризмом рефлексорного возникновения «отфольклорной» ассоциации подчас не происходит. Не получается эстетического эффекта, на который интуитивно рассчитывал автор, чтобы быть понятым. Справедливо подмечено: «... плоды профессионального творчества не имели подобия в творчестве народном. В результате „язык“ профессионального искусства все дальше уходил от „языка“ фольклора».²⁰ Но это сказалось не только в том смысле, что для «полноценного восприятия поэзии Гете, живописи Сезанна, музыки Скрябина, например», потребовалось наличие «специальной эстетической подготовки».²¹ Как показывают факты, расхождение в образном сознании, стилистике сменяющих друг друга форм культуры уже выдвигает противоположное требование — «специальной эстетической подготовки» для «полноценного восприятия» поэзии народной или же поэзии литературной, аккумулирующей фольклорный опыт, богатой народно-поэтическими реминисценциями и отражениями.

¹⁸ В противном случае «объект толкования теряет определенность очертаний, приобретает диффузный характер и окончательно лишается специфических характеристик» (Оссовецкий И. А. Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор, с. 130).

¹⁹ Далгат У. Б. Введение, с. 5.

²⁰ Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. III. Л., 1966, с. 86.

²¹ Там же.

В одной из книг о Есенине, прилагая к языку поэта неожиданную стилистическую мерку, автор весьма изобретательно строит концепцию «неправильностей» есенинского стиля:

«Есенин и прозой и стихами писал так, как говорил, — неправильно, но эти неправильности „строго рассчитаны“ <...> нельзя списывать как небрежности есенинские „неправильности“. Они тоже — неспроста».²² Далее цитируются известные строки:

... Снятся деду иорданские берега.

Видит в долах он озера да кусты,
Через озера перекинута мосты.

Как по мостику, кудряв и желторус,
Бродит отрок, сын Иосифа, Исус.²³

Стихи комментированы следующим образом: «Казалось бы, раз уж „через озера перекинута мосты“, то для того, чтобы по этим мосткам мог ходить сын Иосифа. Но он, в полном согласии с евангельской версией, ходит по воде, как по мостику (курсив мой, — А. Г.). Еле заметный штрих, его легко не заметить, но он уничтожает тяжеловесность этих перекинутых „через озера“ мостов, выявляя их облачную природу, их нереальность, иллюзорность, призрачность. Ведь это же сон об „иорданских берегах“ — отраженная в небесах история, музей „облачных фигур“, вечная „память земли“».²⁴

Да, разумеется, это сон. И, конечно, после слов «через озера перекинута мосты» можно не заметить «штрих», который «выявляет... облачную природу» иорданских мостов и который одновременно рисует Иисуса гуляющим «по воде, как по мостику», хотя мосты реют где-то совсем рядом. Но «обнаруженный» Аллой Марченко «штрих» — мнимость, наглядное свидетельство отсутствия подготовленности автора к восприятию некоторых черт стиля Есенина.

Расцветивая свое стихотворение, поэт использует наряду с евангелизмами разнообразные фольклоризмы. Он с них и начинает стихотворение:

Не от холода рябинушка дрожит,
Не от ветра море синее кипит.²⁵

И если для стихов народной поэзии типичны, допустим, обороты с использованием внесмысловых начальных частиц (безразлично, в первом или в последующих стихах произведения):

... Как во городе во Алатыре
Случилось несчастье
Как несчастье немалое...

... Как ведут Ванюшу широким двором,
Как у Ванюшки головка вся проломана...²⁶ —

то Есенин охотно их использует. Отнюдь не намереваясь следовать букве евангельской легенды, он разрешает сыну Иосифа гулять по сказочным мостам. Обнаруженный каркас фразы тождествен фольклорному синтаксическому стереотипу:

Как по мостику ... бродит отрок ...

²² Марченко Алла. Поэтический мир Есенина. М., 1972, с. 24.

²³ Есенин С. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1. М., 1966, с. 278.

²⁴ Марченко Алла. Поэтический мир Есенина, с. 24.

²⁵ Есенин С. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1, с. 278.

²⁶ Здесь приведены извлечения из середины текстов песенных записей Пушкина (Лит. наследство, т. 79. М., 1968, с. 192).

Употребив песенный зачин единожды, Есенин возвращается к нему в цитированном стихотворении и далее:

Как по берегу, меж вымоин и гор,
Тихо льется их беседа-разговор.²⁷

И, оказывается, однотипный зачин мелькал у Есенина и в более раннем стихотворении «Русалка под Новый год»:

Ой, как терем стоит под водою —
Там играют русалочки в жмурки...²⁸

У Есенина многое «неспроста», но ведь кое-что и «спроста» — от «простой» народной поэтической культуры. Концепция «неправильностей» есенинского стиля абсолютно ложна. Впрочем, сегодня нельзя поручиться, что и стихи «Как ныне собирается вещей Олег» не будут истолкованы критиком — профессионалом со специфическим образовательным багажом в сравнительном смысле, а все произведение не покажется экзотикой.

В новую, урбанистическую эпоху неизбежно появились и стали достаточно известны поэты, у которых запечатление личного чувства природы «ни одной нотой не перекликается с отголосками полевой песни».²⁹ А те, кто чувствует иначе, видя сложность культурного периода, заклинают судьбу:

Помоги же мне, мать-столица,
Не отвыкнуть от песни родной.³⁰

Пристальное рассмотрение фольклорно-стилизующих черт русской поэзии наших дней позволяет наблюдать в избытке деформации, искажения традиционных символов, идиоматики, значений лексических заимствований из народного творчества. Вдумчивый исследователь констатирует в одном случае «сугубо внешний прием, не свидетельствующий о глубоком проникновении поэта в мир идей и образов фольклора», в другом случае нарушения фольклорной эстетики и «основных характеристик» материала-источника, в третьем — эклектическое скрепление «фольклорных текстов, не корреспондирующих друг с другом ни в жанровом, ни в идейно-образном отношении», в четвертом — «примитивно-этимологический подход к материалу» и т. д.³¹ — словом, ту «расхристанность» поэтических средств, за которой вырисовывается тревожная общекультурная ситуация: «...основательное знакомство с опубликованными записями русского традиционного фольклора, например с эпосом или со славянской мифологией, не представляется обязательным и безусловным компонентом общей культуры как писателя, так и читателя, поэтому при использовании этого материала авторы чувствуют себя очень свободно и непринужденно, в этом отношении они могут не считаться с читателем, который знаком с русским традиционным фольклором примерно в той же степени, что и они сами, и оттого не может иметь достаточно критического отношения к тому, как пользуется данный поэт устной народной поэзией».³²

Изобилие, краткость, прерывистость разнокультурных впечатлений порождают ныне широту приятия разносортных элементов наследия, которая не всегда сопровождается глубиной и устойчивой длительностью контакта с важнейшими культурными фондами. Поскольку непосредственный фольклоризм как следствие непосредственного житейского общения писа-

²⁷ Есенин С. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1, с. 278.

²⁸ Там же, с. 159.

²⁹ Твардовский А. Т. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 5. М., 1971, с. 218.

³⁰ Тряпкин Н. Гнездо моих отцов. М., 1967, с. 12.

³¹ Оссовецкий И. А. Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор, с. 142, 154, 156, 163; см. также с. 163—165, 172—174, 176—177, 184.

³² Там же, с. 139.

теля с народным творчеством сужается, постольку на смену ему приходит общение с подлинным фольклором лишь через посредство публикаций текстов (позднее к ним добавляются фонозаписи, документальное кино), — и вот уже литературоведы делают вывод, что для современной литературы фольклор — «такая же художественная традиция, как Пушкин, Толстой и Шекспир, такой же источник знания народной жизни, как история, этнография и литература, такой же творческий соратник, как и любой из современных писателей... такой же предмет раздумий, сфера творческих поисков, арсенал изобразительных средств и т. п., как и вся совокупность форм культуры, находящаяся в распоряжении современного общества».³³

Известное практическое уравнивание художественных традиций литературы и фольклора сегодня налицо, но даже памятуя о гигантской абсорбирующей работе литературы, усвоившей из фольклора и трансформировавшей значительные ценности, нельзя согласиться с уравниванием традиций фольклора и величайших писателей в принципиальном смысле. На нивелирующие утверждения, что фольклор «необходимо знать, как и всякий крупный факт национальной культуры, но отнюдь не необходимо фетишизировать, как опять-таки любой из фактов культуры»,³⁴ — нельзя не возразить. Фольклор — это *первородная поэзия* и это *прямое* самовыражение трудовых масс в отличие от *опосредующего* народный взгляд и народную эстетику гениального искусства Пушкина, Толстого, Шекспира. Общение с подлинным фольклором незаменимо, и фетишизация народного творчества здесь ни при чем, хотя для индивидуальности литератора безусловно незаменима и даже более непосредственно действенна школа Гоголя или Бунина (ведь писатель творит литературу, а не былинный эпос: «развив неразвитые стороны фольклора, «народная поэзия вырастает из песней Кирицы Данилова в Пушкина»;³⁵ фольклор — не из числа «всяких крупных фактов национальной культуры», а явление *особенное*, во многом основополагающее на протяжении всей истории многовекового литературного развития. С традицией фольклора может быть сравнима лишь совокупная традиция литературы, но современный эстетический приоритет последней еще более обостряет проблему освоения фольклорного наследия: пусть утрата фольклорной эстетической памяти на деле невозможна (как невозможна выемка первых этажей из многоэтажного здания без разрушения всей постройки) — она может основательно потускнеть при нашей беззаботности о ее сохранении, и это уже наблюдается.

III

Ассоциативный фонд словесного творчества — впечатления жизни, окружающей художника, и впечатления, притекающие по руслу культурных традиций. Последние издревле насыщены «отфольклорными» отражениями, среди которых сквозными, идущими через разные стадии развития искусства и языка, являются обобщающего значения образы-символы. Как факты языка они несут эмоциональный заряд, и только. Но они потенциально готовы к художественному развертыванию, и в словесном искусстве (фольклоре, литературе) это происходит непрерывно. Среди образов-символов есть и символические персонажи, носители определенных подразаемаемых черт, функций, мыслимые — соответственно их традиционным значениям — скрепленными с устойчивыми ситуативными положениями, мотивами-спутниками, подчас с целыми сюжетными схемами, которые

³³ Емельянов Л. И. Изучение отношений... с. 281.

³⁴ Там же.

³⁵ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. V. М., 1955, с. 24.

в искусстве извечно ассоциируются с основным смысловым содержанием данного образа и обстановочно-событийно конкретизируют его. Движение не любых, а именно символических персонажей сквозь литературу предстает как непрерывное воскрешение и обновление знакомых ситуаций.

Обращение в этой связи к творчеству Михаила Булгакова позволяет наглядно продемонстрировать некоторые сложности и противоречия, неизбежно возникающие при выяснении характера традиций, питающих литературное творчество.

Булгаков не принадлежал к числу тех писателей, которые в своих автобиографических признаниях сколько-нибудь фиксировали внимание на значении фольклора для их художественного развития. Гоголь, Достоевский, Гете — вот имена, влияние которых в сочинениях мастера особенно ощутимо. Впрочем, и о них Булгаков не говорит специально как о значимой для него литературной традиции. Это читатель волен находить в речах и положениях его героев отблеск гоголевского стиля или по мелькнувшей черточке-реминисценции из «Братьев Карамазовых», по обмолвке о «Бесах» угадывать степень влияния автора названных романов на художественное осмысление мира в «Мастере и Маргарите». О фольклоре же в комментирующем плане можно узнать немного: разве то, что завистник-литератор Ликоспастов из «Театрального романа» любил изъясняться пословицами да поговорками, чем вызывал кривую усмешку писателя Максудова, щедро наделенного автобиографическими переживаниями Булгакова.

Тем не менее в произведениях мастера, который провел свое детство и половину гражданской войны в богатом фольклором Киеве, на Киевщине, а год после университета в смоленской деревне,³⁶ фольклорно-этнографические штрихи оказываются не только безукоризненно достоверными, не только необходимыми для полноты и полнокровности обрисовки быта деталями. В романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных» их присутствие существенно помогает выразить концепцию целого: они воплощают музыкальную тему народной России, вносящуюся в метельную, выжнюю атмосферу Города. Стопроцентный обыватель или интеллигентный горожанин, с тревожным сердцбиением внимающий слухам, разноголосице уличной толпы, гулу непонятно-непознаваемого солдатского множества, возгласам мужика, в котором проснулся «корявый... гнев»,³⁷ ловит обрывки какой-то большой мелодии, рождающейся за сценой: там происходят главные события, там действует главное лицо Истории. Случайность уловленного усугубляет ощущение изолированности персонажей (романа и пьесы), сочувствовавших первоначально белому движению, от огромной жизни народа. В передаче этого ощущения нет второстепенных черточек, — тем более что автор крайне скуп в обрисовке «мужичков сочинения графа Толстого»³⁸ и одна жестковатая реплика киевской «сирены» Явдохи по поводу германцев («Чи воны нас выучуть, чи мы их разучимо»)³⁹ может прозвучать как предзнаменование неизбежного краха всей оккупации. А между тем потерявшие и еще не нашедшие себя Турбины — плоть от плоти России. И это тоже показано мимолетной деталью — плясовой припевкой в устах Николки, что слышится Елене в ее вещем сне («А смерть придет, помирать будем...»)⁴⁰ Фольклор сочинений Булгакова о гражданской войне имеет отчетливые

³⁶ См.: Советские писатели. Автобиографии, т. III. М., 1966, с. 86—87; Чудакова М. К творческой биографии М. Булгакова. 1916—1923. (По материалам архива писателя). — Вопросы литературы, 1973, № 7, с. 233—234.

³⁷ Булгаков М. Избранная проза. М., 1966, с. 166.

³⁸ Булгаков М. Драммы и комедии. М., 1965, с. 26.

³⁹ Булгаков М. Избранная проза, с. 156.

⁴⁰ Там же, с. 347.

хронологические признаки (легенда о чудесном спасении императора, анекдот об оккупантах, частушка-«яблочко» о гайдамаках), подчеркнутые синхронными документальными свидетельствами о звучащих по улицам песнях революции, о сословном репертуаре монархического офицера (юнкерские песни, марши, гимн царской России), петлюровского «воинства». Но лишь изредка в прозе писателя можно встретить случаи стилистического уподобления авторского повествования фольклору: «То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурные, мутные реки текут по старым улицам — то сила Петлюры несметная. . .».⁴¹ Гораздо шире представлены стилизации книжные (по мотивам Библии, летописи). И все же есть основания усматривать в прозе Булгакова о гражданской войне важность отщепенного фольклорного элемента, важность фольклоризма, без которого мастер не мыслил себе картины эпохи, как не представлял своей пьесы без звуков гармоник автор «Черного снега» Максудов в «Театральном романе» («Когда затихает дом. . ., я слышу, как сквозь вьюгу прорывается и тоскливая и злобная гармоника, а к гармонике присоединяются и сердитые и печальные голоса. . . И вижу я острые шашки, и слышу я душу терзающий свист».⁴² Без сцены, где застрелился герой, «где светила луна, где играли на гармонике», погибла бы вся пьеса, в которой заключалась «истина» (411)).

Изображение народной среды влечет традиционные фольклорные ассоциации в некоторых инсценировочных произведениях, типа пьесы «Дон Кихот», где в диалоге с хозяином постоялого двора погонщик мулов произносит фразу, отсутствующую в испанском романе-оригинале: «П а л о м е к . . . В сарае желаешь? П о г о н щ и к м у л о в . Это, стало быть, *укриваться небом со звездами?* Ведь крыша-то у вас дырявая?».⁴³ Изображение интеллигентного круга вовлекает анекдоты (рассказы писателя Измаила Александровича Бондаревского «про Париж», история Комаровского-Эшаппар де Бионкура),⁴⁴ стихия которых окутывает действующих лиц «Театрального романа» и творит многие ситуации «Мастера и Маргариты».⁴⁵

Но если и об этих чертах булгаковской прозы можно и даже нужно говорить с применением термина «фольклоризм», то наибольшие трудности определения природы художественного явления выдвигает фантазмагоризм романа «Мастер и Маргарита».

Россия жила без Фауста как поэмы и Фауста — национального героя: «Не было у нас народной поэмы Фауста, не было ни одной и искусствен-

⁴¹ Там же, с. 309. «То не. . .» — типичный сравнительный оборот украинских народных песен. Ср., например: Украинские народные думы. М., 1972, с. 166, 172, 177, 200, 328, 329, 333, 353, 356, 379 и др. Параллельные образы туч и войск обычны в русском воинском фольклоре: «Не две тученьки. . . сплывались. . ., Сохотились тут, соезжались две силы — армии» (Исторические песни XVIII века. Л., 1971, с. 220). В. Лакшину слышится в цитированной булгаковской стилизации «песнь с ее приподнятым боянным складом», эхо «Слова о полку Игореве» (Булгаков М. Избранная проза, с. 16—17).

⁴² Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1973, с. 308. (Далее 'страницы этого издания указываются в тексте, в скобках). В этом лаконизме было и оттачивание от штампа: «Начал читать про деревню — сил нет, — говорил он. — Как будто вытягиваю одну сплошную цитату из давно прочитанного. . . Ох уж эти описания природы — медвяный запах лугов, широкий простор по-над Волгой-рекой, знаменитые лопающиеся почки на деревьях, ах вы степи, мои степи. . . Все это давно уже не литература, а подделка под нее» (Ермолинский С. О Михаиле Булгакове. — Театр, 1966, № 9, с. 91).

⁴³ Булгаков М. Драмы и комедии, с. 504. (Курсив мой, — А. Г.).

⁴⁴ Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита, с. 298—299, 317—318.

⁴⁵ Ермолинский говорит: «Мне не раз казалось, что его искусство зарождается от озорства» (Театр, 1966, № 9, с. 91). О Булгакове — авторе и рассказчике анекдотов см.: Паустовский К. Книга скитаний. — Новый мир, 1963, № 10, с. 90—91.

ной поэмы о нем, хотя нашего Фауста мы можем видеть и в Онегине, и в Печорине, Рудине, Базарове, в коих отдельных фаустовские черты не соединились в один цельный образ Фауста.⁴⁶ И все-таки русский Фауст явился: Маргарита и Мастер заключают договор с Сатаной,⁴⁷ дабы совершить возмездие над поругателями добра и истины, веры, надежды и любви. Фантастические фигуры иностранца Воланда и его свиты действуют в среде, где талант и благородство гонимы конъюнктурными извлекателями материальных благ, где воинствующая догматическая элементарность бьет по крыльям творческой фантазии, где зло приспособилось к обновленным социальным условиям и начинает внушать трепет, и вот уже дело дошло до опошления высоких и вечных идеалов человеческого общежития. Быть может, попытки достигнуть немедленного решения вопросов обращением карающей силы Воланда на службу добра отражают кризисность мысли и даже пессимизм Булгакова-мыслителя. Но идея возмездия тому, что стало источником трагедии мастера, вдохновенно проносится через роман, утверждается как реальная необходимость, и это она магически пересоздает волшебнo-символические фигуры персонажей гетевского «Фауста» в героев романа об иной действительности.

К нашей теме имеет прямое отношение проблема художественных реминисценций из Гете.⁴⁸

Роман «Мастер и Маргарита» рисует Москву 20—30-х годов XX в. Герои современности встречаются у Патриарших прудов с нечистой силой, карающее вмешательство которой в судьбы людей организует сложный философский сюжет романа. Глава сатанинской свиты, именуемый Воландом, и его спутники — это олицетворенные силы зла, направленные на

⁴⁶ Федоров Н. Ф. «Фауст» Гете и народная легенда о Фаусте. — В кн.: Контекст. 1975. Литературно-теоретические исследования. М., 1977, с. 321.

⁴⁷ «Конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонней силы!» — говорит Мастер. «Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших меня», — пишет Маргарита (782, 646). Вопреки прямому смыслу текста один из критиков убежденно утверждает: «В романе нет образа Христа, нет Воланда-сатаны» (Петелин Виктор. Родные судьбы. Изд. 2-е, доп. М., 1976, с. 222). «Вчера на Патриарших прудах вы встретились с сатаной», — поясняет Мастер Ивану Бездомному. «Ты серьезно уверен в том, что мы вчера были у сатаны?» — спрашивает Мастер. «Совершенно серьезно», — отвечает Маргарита. «Великий бал у сатаны» — называется глава романа (551, 780, 676). Кроме того, обычно сам Булгаков называл книгу «романом о дьяволе» (Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Вопросы лит-ры, 1976, № 1, с. 219, 225, 226), а в числе названий разных редакций романа есть «Сатана», «Князь тьмы» (там же, с. 233, 244). Роман же, который пишет Мастер, назывался «Евангелие Воланда», «Евангелие от Воланда», «Евангелие от дьявола» (там же, с. 221, 236, 234). «По средневековым поверьям... дьявол всегда являлся... в образе приличного господина... под именем Воланда, Фолаанда...» (Бойезен Гяльмар. «Фауст» Гете. Комментарий к поэме. Пер. Н. В. Арского. СПб., 1899, с. 214). В черновиках отмечаются «колебания в передаче имени Христа»: Иисус, Еш[уа], Иешуа (Вопросы л-ры, 1976, № 1, с. 221). Добавим, что «Иисус Христос — это греческая транслитерация еврейских слов „Иешуа Машиах“, имеющих этимологию: „иешуа“ — спасение, „Иешуа“ — Спаситель, „машиах“ — „мессия“ (Беленький М. С. О мифологии и философии Библии. М., 1977, с. 106). По поводу имени булгаковского героя Иешуа Га-Ноцри широко известно следующее разъяснение: «„Иешуа Ганоцри“ по еврейскому произношению значит *Иисус Назарянин*» (Лесков Н. С. Собр. соч. в одиннадцати томах, т. 6. М., 1957, с. 100).

⁴⁸ Эпиграф к первой части: «... так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» (423) — не восходит к известным русским печатным переводам «Фауста» и, по-видимому, переведен самим автором, владевшим основными европейскими языками. (Ср. примечание к «Дням Турбиных» о том, что «здесь и в дальнейшем перевод сделан автором», — «Здесь» — т. е. с французского, «в дальнейшем» — с немецкого: Булгаков М. Драммы и комедии, с. 34, 62—66, 68, 69). Эпиграф появился в 6-й редакции романа (1938 г.), хотя «Маргарита и Фауст» фигурируют в рукописях третьей редакции (1933 г.) (Вопросы л-ры, 1976, № 1, с. 247, 235).

протяжении всего действия против зла же — бытового и социального — и оттого, по противоположности, творящие благо. Эпиграф к первой части книги фактически выявляет важный идейно-структурный мотив всего произведения (зло можно победить только разрушительной, уничтожающей силой) и вместе с тем очерчивает «программу» поведения персонажей волшебного ряда — сатаны и его присных.⁴⁹ Втягивание в сферу действительности фантастических персон означает в поэтике социально-психологического романа, каковым является в своей основе «Мастер и Маргарита», модификацию волшебного, его обытовление, заземление. Все лица — реальные и «нечистые» — сближаются в своих психологических чертах, наделяются живыми характерами, материальными приметам. Вместе с тем в бытовой стихии начинают особенно интенсивно звучать — в диапазоне от комического до трагического — мотивы суеверий, предрассудков, как бы мистицизируя обыденное в границах избранной художником условности. Вошедшая в роман фигура Воланда обладает совмещенностью реальных и чудесных характеристик, той знаковостью своих атрибутов, которая вызывает мысленный перевод внешнего в план внутреннего, содержательного. Портрет Воланда может быть различен в зависимости от обстановки. В майский вечер у Патриарших прудов это — профессор иностранец: «росту высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой — золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец» (426—427); при этом глаз «левый, зеленый, у него совершенно безумен, а правый — пуст, черен и мертв» (460). В качестве мага он возникает перед директором театра Варьете Лиходеевым «человеком, одетым в черное и в черном берете» (493), перед финдиректором Римским — в «невиданном по длине фраке дивного покроя и ... в черной полумаске» (535), перед буфетчиком Соковым — в «черном белье и в черных же остроносых туфлях» (622). Как сатана он может быть затрапезно «одет в одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатанную» (669), может явиться в «черной хламиде со стальной шпагой на бедре» (691), но лицо его необыкновенно: «Два глаза уперлись Маргарите в лицо. Правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый — пустой и черный, вроде как узкое игольное ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней...» (669). Недвусмысленные атрибуты Воланда — «траурный плащ, подбитый огненной материей», «длинная шпага с поблескивающей золотой рукоятью», «береты с орлиными перьями» (620), — словно напоминание о вечности этого персонажа, «лично присутствовавшего при встрече Пилата с Иешуа, завтракавшего с Кантом (460), бывшего в 1571 г. «в Брокенских горах, на Чертовой Кафедре», на шабаше ведьм (674), лицемерившего земные события многих веков, участники которых по разным причинам являются к нему на московский бал (от Калигулы и Мессалины до Штрауса и служащего зрелищной комиссии города Москвы бывшего барона Майгеля). Аттестующийся «профессором черной магии», Воланд обладает знанием прошлого и пророческим даром предсказания трагического будущего: председателю правления московской литературной ассоциации Берлиозу предрекает гибель, поэту Бездом-

⁴⁹ Милосердие, прощение — функция людей, получающих лишь часть магической силы Воланда, но не функция духа зла, который, сочувствуя добру, не способен к его деянию в прямом и непосредственном смысле. Как говорит сатана, «каждое ведомство должно заниматься своими делами» (699). Финальный полет Мастера и Маргариты есть освобождение от жизни: полное благо достижимо лишь за гибельной чертой.

ному — шизофрению, хапуге-буфетчику Сокову — смертный недуг. Он читает мысли, видит сквозь предметы и дальние расстояния, превращает сигнализации в бумажный сор и бутылочные этикетки — в деньги, гипнотизирует массы людей, оборачивается невидимкой и, естественно, иронизирует над теми, кто полагает, что дьявола нет. В жилище любителя траурных одежд Воланда пахнет не только серой и смолой (668), но и погребной сыростью. Свиту чародея составляют черный кот Бегемот; некто в клетчатой одежде Фагот-Коровьев; маленький рыжий с бельмом на глазу и клыком во рту, он же Азazelло;⁵⁰ зеленоглазая рыжая девица Гелла, которую обычным людям дано видеть при луне, но которая исчезает с криком петуха. Последняя рисуется мертвой (ее руки «холодны ледяным холодом» (530)), а отравитель Азazelло умертвляет Мастера и Маргариту фалернским вином, наливаемым из кувшина, обернутого «темной гробовой парчой» (785). Иногда к его свите примыкает библейский ангел смерти и разрушения (675, 679). Сатана Воланд, в согласии с апокрифической версией, именно «глава смерти».⁵¹

Отзвуки трагедии Гете явственно слышны в фантазиях романа Булгакова. В первую очередь это отголоски темы Мефистофеля в теме Воланда и чародейства. Дьявол Гете — также «фокусник, факир» (453),⁵² сходно одетый («Камзол в обтяжку, на плечах накидка, на шляпе петушиное перо, а сбоку шпага с выгнутым эфесом» — 442), прихрамывающий на одну ногу,⁵³ появляющийся в облике черного пуделя.⁵⁴ На годовой шабаш Фауст летит с Мефистофелем на метле, ведьма — на свинье.⁵⁵ Фаусту советуют быть любезным с нечистой силой «ради этикета».⁵⁶ На шее призрака девушки Фауст видит «красный шов» (485).⁵⁷ Вместе с Мефистофелем Фауст летит по воздуху на вороных волшебных конях (489, 493).⁵⁸ Мефистофель сомневается в возможностях совершенствования человека: «Божок вселенной, человек таков, Каким был испокон веков» (426).⁵⁹

«Фауст» Гете имел своими предшественниками полуфольклорную традицию немецких народных книг и народной драмы («Прославленная кукольная комедия» о Фаусте «на все лады звучала и звенела во мне» — писал великий поэт Германии),⁶⁰ но фантазию Булгакова питали эти произведения и

⁵⁰ Азazel — дьявол, дух зла (см.: Бунин И. А. Собрание соч. в 9-ти томах, т. 3. М., 1965, с. 382, 383, 385, 386).

⁵¹ Лесков Н. С. Полн. собр. соч. Изд. 3-е, т. 21. СПб., 1903, с. 158. — Кстати, согласно апокрифической иерархии, «князь тьмы» (Вельзевул) и «Сатана» — разные фигуры (там же, с. 158—159), по Булгакову же «Воланд»-«Сатана» — это одновременно и «князь тьмы» (795).

⁵² «Фауст» в переводе Б. Пастернака (ч. I) и Н. Холодковского (ч. II) цитируется по изданию: Гете Иоганн Вольфганг. Избранные произведения. М., 1950, с. 422—530. Страницы указаны в скобках в тексте.

⁵³ У Булгакова, согласно московской молве, Воланд хромал на правую или левую ногу (426). Лечившийся снадобьями, он подозревал, что «боль в колене оставлена... на память одной очаровательной ведьмой» (674).

⁵⁴ Булгаков оставляет этот знак на трости Воланда, а затем в иных атрибутах дьявольского мира: «тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи» (677), «подушка с вышитым на ней золотым пуделем» (679).

⁵⁵ Маргарита летит на шетке, за ней следует на борове домработница Наташа (649, 658—659). Обе женщины натираются волшебной мазью. О чудесном «втиранье» речь идет и у Гете (482).

⁵⁶ О том же просит свита Воланда и Маргариту, избранную в королевы сатанинского бала (677, 681 и др.).

⁵⁷ У Геллы — «багровый шрам на шее» (620, ср. 543).

⁵⁸ «Волшебные черные кони» — у Булгакова (794).

⁵⁹ Во время сеанса черной магии Воланд задает себе вопрос: «Изменились ли эти горожане внутренне?» — и отвечает почти по Мефистофелю: «...обыкновенные люди... в общем напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...» (538, 541).

⁶⁰ Гете Иоганн Вольфганг. Из моей жизни. Поэзия и правда. М., 1969, с. 307.

более непосредственно. Отвлекаясь от проблемы поисков прямых источников в кругу фольклорно-этнографических публикаций (в том числе исследований),⁶¹ отметим зависимость романа и от немецких литературных памятников средневековья, к которым восходит «Фауст» Гете. Здесь Фауст — в отличие от гетевского героя — истинный волшебник, напоминающий Воланда: «был он великим мастером магического искусства (если, конечно, почитать магию за искусство...)» (39).⁶² Фауст слышит беседу эрфуртских философов, сокрушающихся о гибели латинских комедий Теренция и Плавта. Произведения последнего «были плачевным образом испорчены водой или огнем. Доктор Фауст... смог лучше и больше порассказать об обоих поэтах, чем все присутствующие, привел также несколько прекрасных изречений и сентенций из утраченных комедий... он заметил, что они вовсе не пропали и не погибли, как это думают... тексты обоих поэтов он с легкостью может извлечь на свет, но только на несколько часов. Если же они хотели бы иметь их или сохранить на более продолжительное время, то пусть посадят побольше студентов, нотариусов и писцов и прикажут им немедленно все переписать...» (144; ср. 44).⁶³ Если приведенный отрывок и продукт ученого творчества «школяров», то его зерно (книги, которые не горят и которые ведомы дьяволу) вполне народно.⁶⁴ Элементы легенд о волшебстве свободно тасуются Булгаковым, прикрепляясь то к Воланду, то к его свите: «... явился ему дьявол в устрашающем виде: глаза огненные, нос — как рог у быка, зубы длинные — что кабаньи клыки» (25).⁶⁵ «Невзирая на то, что стояло лето, от дьявола несло таким холодом, что доктор Фауст думал — он замерзнет» (79).⁶⁶ Эпизод, известный по поверью о колдунах (обезглавив соперника, колдун «снова насадил» голову «на шею... и приросла голова на свое место» (121)), по-сво-

⁶¹ К исследованиям у Булгакова был также несомненный интерес (см. статьи М. О. Чудаковой: 1) Условия существования. — В мире книг, 1974, № 12, с. 79; 2) Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1977. М., 1977, с. 101). Подробная статья известного этнографа Л. Штернберга «Шабаш ведьм» дала «сценарный» толчок главам II части «Мастера и Маргариты», связанным с «Великим балом у сатаны»: «... перед полетом ведьмы мажут себя волшебными мазями», «ведьмы совершают свои полеты на излюбленных животных мифологии — на волках... на кошках, козлах, медведях, свиньях», «Главные сборища у русских происходили 3 раза в год: на коляду, при встрече весны и в ночь Ивана Купалы» (вспомним купание Маргариты, русалок, костер и козлоногого духа в главе «Полет»), на шабаше присутствует «сонм ведьм, оборотней и давно умерших женщин... каждая со своим возлюбленным чертом», «восседает на большом каменном столе сам сатана», «Здесь, со своей королевой во главе, ведьмы, после коленопреклонения и целования сатаны, начинают докладывать ему о содеянных ими злых деяниях...» (Энциклопедический словарь, т. XXXIX. Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, СПб., 1903, с. 82—84).

⁶² Здесь и далее цитируются тексты историко-легендарных свидетельств, народных книг и комедий о Фаусте по изданию: Легенда о докторе Фаусте. Изд. подготовил В. М. Жирунский. М.—Л., 1958 (страницы указаны в скобках).

⁶³ «Рукописи не горят», — заявляет Воланд и извлекает из небытия сожженную рукопись Мастера (703). «Ничто не исчезало...» — потрясенно думает Маргарита, вновь перелистывая некогда погибшие тетради (714).

⁶⁴ Тут же, в народных книгах, встречается «мефистофелевская» скептическая мысль, известная Гете и Булгакову: Теренций «проник в человеческое сердце и развед, подобно богу, душу и помыслы каждого... И что еще удивительнее, из этих комедий видно, что в те времена и люди были так же устроены, и нравы были такими же, как это и теперь ведется на свете, хотя они были написаны за несколько столетий до рождения Христова» (143—144).

⁶⁵ Ср. «огненный глаз» Воланда (699), «клыки» (623), «нелепый, безобразный клык» (795) Азazelло.

⁶⁶ Ср. мотив романа: «В старинном громадном камине, несмотря на жаркий весенний день, пылали дрова. А жарко между тем нисколько не было в комнате, и даже наоборот, входящего охватывала какая-то погребная сырость» (621).

ему повторяется в Варьете.⁶⁷ Тот случай, когда Фауст заколдовал поющих крестьян («... когда крестьяне стали орать и распевать еще громче, он взял и заколдовал их так, что они все рты поразевали, а закрыть никто не может. Тут сразу стало тихо: смотрит один мужик на другого, не поймут, что с ними произошло» (100—111)), трансформировался в эпизод романа с мучительно-неудержимым приступом пения у сотрудников городского зрелищного филиала (607). Подобно моментальным перелетам Фауста из Праги в Эрфурт (145—146), герои «Мастера и Маргариты» мгновенно переносятся из Москвы в Ялту, из Подмосковья на Енисей и обратно. В доме, где живет чернокнижник или дьявол, слышатся голоса невидимых существ (59), раздается игра на невидимых инструментах (116), — что повторяется в небезызвестном доме 302-бис.⁶⁸ Во время волшебных манипуляций чернокнижников, согласно легендам, можно было видеть «всех умерших императоров и великих героев... каждого в том образе и облачении, как при жизни» (22), что по-своему повторяется на «весеннем балу полнолуния, или балу ста королей» (667) в романе. Попытка же поймать нечистого, «стрелять» в него (126) оборачивается конфузом для ловцов, что происходит и при атаке «большой компании мужчин, одетых в штатское» (757), на обиталище Воланда (см. главу «Конец квартиры № 50» в романе).

Разумеется, материалы немецких народных книг (Воланд — «иностранец» и, по его признанию, «пожалуй, немец», — 434) ближе всего к фольклорным быличкам, бывальщинам, легендам, преданиям, которые «со всей серьезностью» повествуют «о встрече с представителем потустороннего мира»,⁶⁹ — к продуктам народной фантазии, коренящимся в широко распространенных бытовых верованиях. Фольклорная основа немецких народных книг и кукольной драмы магнетизировала в свое время Гете «фантастическим полумраком средневековой легенды», который окружал «ярко характеризованных действующих лиц и главные моменты действия»,⁷⁰ но поэт свободно отнесся к источникам. То же видим у Булгакова, использовавшего в дополнение к фольклору, почерпнутому из литературной традиции, созвучный фонд архаических бытовых поверий, суеверий, примет и пережиточных представлений старинного и своего времени. В романе «Мастер и Маргарита» художественно эффектно, стройно «монтируются» с целостной архитектурой произведения такие детали, как разбивающийся стакан Мастера («К счастью! К счастью!» — шепчет Коровьев (701)), вещий сон Маргариты (633—634) накануне поворотной в ее судьбе и судьбе ее возлюбленного встречи с Азазелло; как «черное покрывало» Низы, которую видит Иуда; как ее роковые слова, намекающие на тридцать тетрадрахм, полученных за нравственное предательство («А я тебя не узнала сразу. Впрочем, это хорошо. У нас есть примета, что тот, кого не узнают, станет богатым» (729)) и т. д.

⁶⁷ Лишив головы конференсье Жоржа Бенгальского, кот Бегемот затем, «прицелившись поаккуратнее, нахлобучил голову на шею, и она точно села на свое место, как будто никуда и не отлучалась» (541—542).

⁶⁸ В этом названии, как и в обмолвках типа «трижды проклятая квартира 50» (753), можно видеть комическую гримасу автора («бис» — омоним слова «бес» по-украински), многократно обыгрывающего слово «черт», прибегающего, в частности, к материализации метафоры: произнесение слова тотчас влечет за собой появление нечистого — в полном согласии (см.: Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975, с. 178) с бытовым суеверием (например, после возгласа председателя главной зрелищной комиссии Прохора Петровича «черти б меня взяли» кот Бегемот улыбается: «Черти чтоб взяли? А что ж, это можно!» — и Прохор Петрович исчезает, оставляя в кресле свой опустевший костюм, который пишет за него деловые бумаги и разговаривает его голосом, — 606).

⁶⁹ Померанцева Э. В. Мифологические персонажи... с. 4.

⁷⁰ Фришмут М. Тип Фауста в мировой литературе. Очерки. — Вестник Европы, 1887, № 8, с. 509, 508.

Важно отметить, что «фантастика домашних чудес», способных вызывать то «чувство крылатой радости», то изумление,⁷¹ — фантастика, притекающая через литературное русло, — имеет традиционную фольклорную основу. Внутрилiterатурная передача фольклора из века в век сообщает позднейшим произведениям фольклоризм особого качества, практически не сохраняющий многих эстетических примет (фабульность, словесные клише), а там, где эстетические приметы сохраняются в виде символов, последние независимы от предшествующей традиции в стилистическом воплощении. Это фольклоризм знакового свойства. Прототипичный эстетический и внеэстетический фольклорный материал, как показывают иллюстрации из романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», участвует в создании новых литературных произведений почти на равных. Поскольку же фольклорный возбудитель творческой фантазии нового времени может быть часто нехудожественным,⁷² сама собой отпадает, по нашему мнению, мысль о том, что для изучения проблемы литературного фольклоризма существенно лишь рассмотрение эстетических контактов фольклора и литературы, — рассмотрение весьма важное, но не исчерпывающее проблемы. Естественно, что ослабленность или отсутствие элемента фольклорной в собственном смысле слова формы при усвоении литературной системой нового времени традиции генеалогически «отфольклорной», но подключающейся к современному художественному процессу через литературное посредство, дает возможность новейшему писателю гибко распоряжаться лингвостилистическими и стилевыми ресурсами повествования: по желанию в малой степени либо совершенно не связывать себя фольклорным каноном формы.⁷³

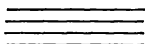
Внутрилiterатурная, генеалогически «отфольклорная» традиция именно в силу ее высвобождения из рамок национальной фольклорной формы, т. е. в силу формальной дефольклоризации, — чем далее, тем более усиливающейся из-за отдаления от источников, — создает впечатление чистой литературности некоторых новейших ее проявлений. Таким кажется в первый момент и булгаковский Воланд. Кажется, что вторичность, откровенная литературность связей с фольклорным прообразом и властное художническое переосмысление старых символических мотивов не дают оснований говорить о фольклоризме ткани романа. Но на деле оказывается, что в «воландиане» «Мастера и Маргариты» проявляется действие закона синонимических уподоблений позднейших художественных явлений более ранним. Роман Булгакова, трагедия Гете, немецкие народные книги, легенды и былички — такова цепь отражений, увлекающая в глубины истории словесного искусства, но неизменно сохраняющая «своеобразный архетип, вошедший в мифологию человека, значимую для всех народов и

⁷¹ Горький М. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 27, с. 400. — Тут же Горький приводит рассказ своего деда о том, как святые угодники (предвосхищая перелеты Вакулы и Степы Лиходеева), «оседлав черта, летали верхом на нем из Москвы в Палестину, в Иерусалим слушать обедню, причем путешестве туда и обратно отнимало всего час времени».

⁷² Для прозаического фольклора типа легенд, преданий, быличек, бывальщин обычен их внеэстетический облик. Все зависит от повествовательного дара рассказчика. Например, лишь «в устах сказочника-краснобая» в быличке «доминантной становится эстетическая функция». (По меранцеву Э. В. Мифологические персонажи... с. 25). Тем не менее традиционные знаковые черты этого фольклора стойки. Их не имеют лишь разного рода автобиографические рассказы.

⁷³ Взаимосвязь знака-символа и мотива не категорична, но она все-таки существует даже в жанрах с неустойчивой, эпизодически сюжетной организацией — таких, как былички, бывальщины (см., например, составленный С. Айвазян указатель сюжетов русских быличек и бывальщин с мифологическими персонажами в упомянутой кн. Э. В. Померанцевой — с. 167—182).

для всех времен».⁷⁴ Притом Михаил Булгаков как бы поддерживает иллюзию фольклорности рассказа о Воланде: с одной стороны, уснащает свое «правдивое повествование» (631) родственными фольклорной фаустиане деталями народно-поэтического же происхождения (поверья, приметы и т. п.), с другой — окутывает его атмосферой «совершенно невозможных», «невероятных слухов» (757, 800). Фольклорно-традиционное оказывается поднятым на высоту современной художественной формы философского романа, а в сфере ассоциативных связей произведения обнаруживается поразительная обширность культурных источников автора, синтезирующего элементы из арсенала литературы, различных искусств, философии, народной поэзии с богатством жизненных впечатлений.



⁷⁴ См.: Писатели США о литературе. Сб. статей. М., 1974, с. 176 (из статьи Т. С. Элиота «Американская литература и американский язык»).

Ю. И. ЮДИН

ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЕВ БЫТОВОЙ СКАЗКИ

Вопросы типологии художественных образов относятся к числу слабо разработанных и наиболее сложных вопросов теории литературы и искусства. Не существует еще общепринятой терминологии, позволяющей осмыслить явления в системе единых научных понятий. Тем не менее попытки истолкования художественного образа постоянно натываются на вопросы типологии.

Под типологией здесь понимается сходство, подобие, единство образов в произведениях, различных по теме, сюжету, фабуле, стилистической манере, содержанию и жанру. Трудность выявления черт типологического сходства заключается в том, что обнаруживается оно лишь на границе, на стыке двух слагаемых процесса художественного творчества. С одной стороны, типология обнажает сходство самих условий и явлений отражаемой социальной действительности. Она фиксирует повторяющиеся и исторически обусловленные конфликты и человеческие характеры. С другой стороны, она же говорит о единстве в представлениях художников о том, как следует воспринимать, осмысливать, толковать и изображать современного человека и обстоятельства его жизни. Единство это тем более убедительно, что зачастую оно прослеживается в творчестве художников, стоящих на различных и даже противоположных идейных позициях. Учет одной из слагаемых творческого процесса при игнорировании другой искажает общую картину. Истина лежит на пересечении линий и теряется по мере удаления от точки их пересечения. Понимание же типологии как многостороннего процесса художественного отражения и творчества позволяет образ человека в искусстве воспринять и осмыслить не только как художественное, эстетическое нововведение, но и как факт общественного сознания, социологии, философско-исторических обобщений, идейной борьбы. Так, в XIX в. в творчестве талантливейших представителей русской литературной критики, философии и публицистики был выявлен и рассмотрен в его эстетическом и историко-социальном содержании литературный тип так называемого лишнего человека, что оказало глубокое воздействие и на общественное сознание, и на формирование художественных понятий и представлений. Характерно, что вульгаризация литературного образа зачастую идет рука об руку с отрицанием сложности типологии художественного образа.

Проблема типологии героев стоит не только перед литературоведением, но и перед фольклористикой. Но перед фольклористикой она стоит не так, как перед литературоведением. Если в реалистической литературе, например, типологическая общность объединяет реалистические характеры, то в фольклорных жанрах сами типы лишь более или менее индивидуализируются. В былинах героические типы богатырей индивидуализированы резче,

чем типы героев волшебной сказки, но характеров как таковых тем не менее ни сказка, ни былина не создает. Здесь имеют место иной художественный метод и иные художественные измерения.

Это отчасти облегчает задачу типологического исследования в тех жанрах фольклора, где наиболее значителен удельный вес фантастического элемента (волшебная сказка, былина, легенда), а затрудняет ее там, где типологические черты растворены в правдоподобных и даже натуралистически реальных картинах бытовой жизни, бытовых и социальных отношений (бытовая сказка, лирическая песня, причитание). Любой автономный художественный жанр фольклора, независимый от обряда и не включенный в его систему на положении подчиненного компонента, стремится к воссозданию всеобъемлющей, универсальной картины жизни. Другими словами, в нем заложено стремление по возможности охватить все сферы жизни и человеческих отношений в своем особом жанровом истолковании и особом эмоциональном тоне. Это касается и *бытовой сказки*:¹ сюжеты о мороке говорят об иллюзорности и непрочности государственной власти в сословном обществе, об опасности самонадеянной уверенности в неизблемости привычных бытовых отношений; сказки о хитроумном воре осмеивают институт частной собственности; о необходимости перераспределения богатства и власти в соответствии с умом и достоинствами человека повествуют сказки о разрешении трудных задач и мудрых отгадчиках; сказки о дураках и шутах погружают в атмосферу веселого смеха, развенчивающего логику, на которой зиждутся отношения в сословно-классовом обществе; семейные отношения — тема бытовых сказок о супругах; особая группа сюжетов посвящена несправедному суду и судьям; сказки о Горе и Доле касаются понятия о судьбе и подвергают насмешке идею фатализма; в сказках о хозяине и работнике звучит смех над баринством, купцом, работодателем; логика церковных обрядов и богослужения высмеивается в сказках о попах; насмешка над чертом и угрожающими силами преисподней слышна в сказках о черте. Отсюда калейдоскопическая пестрота и разнообразие сказочных персонажей, включающих в сущности все сословия, классы и социальные группы. Здесь и мужик, и мастеровой, солдат, купец, барин, церковнослужитель, царь, сенаторы, генерал, супруги, деревенский плут и хитрец, глупая баба, вор, бродяга-бурлак; морока, наделенный колдовскими способностями; простофиля, постоянно попадающий впросак; учитель, деревенский староста и т. п. Но это разнообразие не должно вводить в заблуждение. У бытовой сказки есть своя художественная и идеологическая установка, свое понимание жизни, социальных отношений и человека. Это и предполагает типологическую общность сказочных персонажей, скрывающуюся за видимой пестротой ее действующих лиц.

Эта общность сказывается прежде всего в том, что самые разнообразные сказочные персонажи сходным образом участвуют в развитии, движении сюжетных событий, выполняют в общем сюжетном действии одну и ту же роль. Они совершают поступки, различные по конкретному содержанию, но единые по своему смыслу, значению и результату для развития общего сюжетного действия. Такие поступки, рассматриваемые не со стороны их предметного содержания, а со стороны того смысла, какой имеют они для всего сюжета в целом, в волшебной сказке В. Я. Пропп назвал функциями действующих лиц.² В бытовой сказке мы имеем дело с подобными же функциями действующих лиц. По их совпадению можно судить

¹ В настоящей работе выводы иллюстрируются примерами из русского сказочного репертуара.

² Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969, с. 25.

о типах, объединяющих различные сказочные персонажи в единые видо-вые группы.

В сказках о мороке (А.—А. *664А и *664В)³ наиболее существенными для сюжета в обеих версиях выступают различные виды обморожения, колдовского иллюзионизма, которые и служат структурообразующими элементами сказок в различных вариантах двух версий. Так, например, морока просит мужика стать правой ногой на приступку лестницы — и тот, исполнив просьбу, превращается в медведя.⁴ То же превращение совершается, когда рассказчик-морока просит хозяина посмотреть на него и на себя самого.⁵ Морока может превращать в зверя и в виде шутки.⁶ Во всех этих случаях поступок героя имеет одно существенное значение для сюжета: происходит обморожение в виде мнимого звериного оборотничества. Так же разнообразны могут быть и другие формы обморожения — не только в этой версии, но и в версии типа *664А. Важно не что происходит в каждом отдельном случае, а каков смысл происходящего и его результат для развития сюжетных событий.

В сказках о хитроумном и ловком воре структурообразующими элементами служат различные разновидности неправдоподобного сказочного воровства, важные для сюжета с точки зрения того, какие приемы лежат в их основании. Эти приемы сказочного воровства (выдавание себя за другого, по-сказочному замысловатая маскировка, обнаружение ложных намерений и т. п.) неизменно сводятся к хитрости, хитроумному обману. В сказках о разрешении трудных задач и мудрых отгадчиках устойчивыми и всеобщими элементами сказочных сюжетов является загадывание и отгадывание загадок. Оно опирается не на формальную логику, а на парадоксальный сказочный ход мысли (сколько стоит царское величество? — 29 рублей серебром, хоть на рубль да дешевле царя небесного, которого продали за 30 сребреников). В бытовых сказках о дураках различные поступки героя имеют в своем основании разнообразные виды «дурацкой» логики и психологических навыков (неразличение рода и вида, причины и следствия, события предшествующего и последующего; мышление по внешним аналогиям; буквальное понимание совета, приказания и т. п.). Разнообразные мотивы сказок о шутах покоятся на двух структурных элементах: уловки, к которой прибегает шут, чтобы обмануть своих недоброжелателей (1), и обмана на ее основе, жертвами которого становятся доверчивые простаки (2). Например, убитую будто бы на глазах простаков жену шут тут же оживляет с помощью плетки-живилки; на самом деле представление с «убийством» было заранее подстроено, и т. п. Сюжеты сказок о супругах (женихах и невестах, любовниках) основаны на обнаружении супружеской глупости, хитроумном обмане одним из супругов другого или на их одурачивании каким-нибудь хитрецом и т. п.: муж находит клад; чтобы жена не выдала его, рассказывает ей всякие небылицы; та повторяет их — ей не верят (А.—А. 1381). В сказках о судах и суждях наказуемому поступку дается такое толкование, которое полностью оправдывает виновного. Следовательно, в центре бытовых сказок оказывается обман

³ Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929; см. также: Пропп В. Я. Указатель сюжетов. — В кн.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах, т. 3. М., 1957, с. 454—502. (Далее: Аф.); Барг Л. Г. Сюжеты и мотивы белорусских волшебных сказок. — В кн.: Славянский и балканский фольклор. М., 1971, с. 182—235.

⁴ Ончуков Н. Е. Северные сказки. — Зап. Рус. геогр. о-ва по отдел. этногр., 1908, т. 33, № 171.

⁵ Аф. 377; Садовников Д. Н. Сказки и предания Самарского края. — Зап. Рус. геогр. о-ва по отдел. этногр., 1884, т. 12, № 25; Сказки из разных мест Сибири. Иркутск, 1928, № 1.

⁶ Аф. 375.

или глупость, устранившие права обыденного здравого смысла и привычных представлений. Так, заметив в кабаке баранью лопатку, мужик просит продать ее и ударяет по плечу хозяина. Когда приходит пора расчета, он утверждает, что купил лопатку хозяина, на которую указывал (А.—А. *1588). Виды такого обмана (равно как и глупости) могут быть установлены (словесная двусмысленность; приговор типа «око за око, зуб за зуб», внушающий потерпевшему ужас (А.—А. 1660. Шемякин суд), и т. п.). На обмане и наказании Горя и Доли основываются так называемые сказки о судьбе. Мужик, например, предлагает Горю играть в прятки и, когда Горе прячется в колесной ступице, забивает его там клином, а затем топит колесо или уносит в лес. Хитрость, обман, злая насмешка, хитроумная месть служат оружием мужика, простолюдина в его столкновениях и борьбе с глупым или простодушным барином, попом, чертом в соответствующих группах бытовых сказок.

Сравнение показывает, что в структуре сюжетов различных групп бытовых сказок есть нечто сходное. Любая разновидность бытовых сюжетов строится на *хитрости* (хитроумном обмане, изобретении, уловке, колдовской способности) или *глупости*. Количество хитроумных проделок или глупых поступков может быть различным и само по себе большой роли не играет. Важен их характер, то, что они так или иначе противопоставлены «нормальной» обыденной логике и тяготеют к парадоксу. Хитрость и глупость взаимно дополняют друг друга и часто составляют структурную пару функций (если хитрит работник, то глупцом выступает барин или поп; хитрость одного из супругов дополняется глупостью другого, и т. п.). Но в сюжетах о дураках, например, глупость обычно выступает автономно и независимо от хитрости какого бы то ни было из героев. Точно так же хитрость шута не обязательно возможна лишь на фоне сказочной глупости (чаще недогадливости и т. п.).

Другими словами, мы можем говорить о *сюжете бытовой сказки вообще*, основанном на глупости или хитрости, имея в виду абстракцию, которая реально не существует, но выявляет общее и специфически существенное в реальных бытовых сказочных сюжетах и поэтому оказывается научно плодотворной. В общем виде все сходные функции действующих лиц представляются или хитроумным обманом, или глупостью. Разнообразности их весьма велики, но их распадение по двум противоположным группам выявляется вполне определенно. Соответственно этому выявляются и универсальные типы героев бытовой сказки. Их всего лишь два — дурак и хитрец, именно они скрываются за красочными костюмами разноликих персонажей бытовых сюжетов.

Однако формальный анализ сказочной сюжетной структуры и типологии героев недостаточен. Он должен опираться на анализ генетический. Опыт подобного двуединого анализа существует. Известно, что по замыслу автора и по внутренней логике исследования фундаментальные работы В. Я. Проппа «Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки» не могут рассматриваться как независимые и самодостаточные. По существу перед нами единое исследование волшебной сказки, остановившееся на рубеже, с которого начинается рассмотрение исторических судеб сказки, разливающейся по руслам отдельных сюжетов.

Проследить происхождение разнообразных мотивов бытовых сказок в рамках небольшой статьи невозможно. Поэтому мы представим здесь только выводы, полученные в ходе специального генетического изучения различных групп бытовых сюжетов, и дадим минимальное количество иллюстраций.

Анализ показывает, что мотивы бытовых сказок питаются доисторическими истоками. По отношению к сказкам о дураках на это указывает

Е. М. Мелетинский. В работе «Герой волшебной сказки» он приходит к выводу о том, что «некоторые анекдоты о глупцах, зафиксированные у различных народов земного шара, отражают критически переосмысленные мифологические, анимистические, тотемистические, шаманистские представления».⁷ «Анекдоты о глупцах в значительной степени представляют собой комическую реакцию на мифологические представления первобытного фольклора. Они дискредитируют отжившие и отживающие черты первобытной идеологии, отчасти и более поздние религиозные представления и т. д.».⁸ При несомненной верности наблюдений⁹ над отражением в сказках явлений доисторического прошлого нельзя согласиться с выводом автора относительно того, что доисторические представления в сказках о дураках «критически переосмыслены» или «дискредитируют отжившие и отживающие черты первобытной идеологии». Дело в том, что в современной европейской, к примеру, сказочнике действительности сами по себе доисторические представления не могут подвергаться ни критическому (т. е. сознательному) переосмыслению, ни дискредитации, так как в большинстве своем относятся к явлениям, давно не существующим реально ни в своей целостности, ни в узнаваемых следах. Сохранившиеся же в действительности доисторические пережитки обычно так далеки от сказочных мотивов, что с ними не ассоциируются не только самими сказочниками, но и многими исследователями. Роль доисторических отражений в сказке не дискредитирующая, а существенно иная, о чем речь пойдет ниже.

На то, что образы дурака и шута зарождаются в доисторическом фольклоре, указывает М. М. Бахтин. «В истории реализма, — пишет он, — все формы романов, связанные с трансформацией образов плута, шута и дурака, имеют громадное значение, до сих пор еще совершенно не понятое в его сущности. Для более глубокого изучения этих форм необходимо прежде всего генетический анализ смысла и функций мировых образов плута, шута и дурака от глубин доклассового фольклора и до эпохи Возрождения».¹⁰ Сам Бахтин от такого генетического исследования отказывается: «... проблема генезиса нас здесь, как и во всей нашей работе, не интересует...».¹¹ Такой отказ сказывается на конечных выводах его исследования.

Явления родовой доисторической эпохи находят отражение не только в сказках о дураках и шутах, но и в бытовых сказках любой тематической группы. Отражения эти бывают двоякого рода. Ядром бытового сказочного мотива может послужить родовой доисторический культ, обряд, представление или обычай, трансформированные, но сохраненные сказочной традицией. Так, к примеру, в сказках о мороке (тип *664В) можно проследить реликты былого медвежьего культа, пережитки которого сохранились у русских вплоть до XX в. Элементы медвежьего культа, отложившиеся в русском сказочном сюжете, проясняются при сопоставлении с сибирскими этнографическими материалами, собранными у тех народов, в быту которых медвежий культ был живым явлением в историческое время (XVIII—XIX вв.). Сказки о мороке до сих пор считались исключительно восточнославянскими, что соответствующим образом отмечено в сказочных указателях. Но, как показала В. В. Сенкевич-Гудкова, тот же сюжет известен финно-угорским народам. Хантыйский вариант, записан-

⁷ Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958, с. 237.

⁸ Там же, с. 239.

⁹ Там же, с. 236—240.

¹⁰ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. — В кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 314.

¹¹ Там же, с. 309.

ный в 1937 г. студенткой ханты-мансийского педучилища Еленой Кавиной в юртах Полновата от шестидесятилетнего Петра Нёмусова, был любезно предоставлен В. В. Сенкевич-Гудковой автору статьи. Этот вариант — не что иное, как характерный для некоторых сибирских народов мифологический рассказ о превращении людей в медведей. Русской версии, таким образом, найден соответствующий, но более архаический сюжетный эквивалент, подтверждающий связь русской сказки с медвежьим культом. Другой пример. В сказках о Горе мужик улавливает Горе (живое существо) в каком-то замкнутом объеме (в яме, заваленной камнем; в кармане; сундуке; гробу; колесной втулке; кобыльем черепе и т. п.), хитроумным образом заманивая или затапливая его внутрь. После этого Горе зарывают, топят, уносят в лес и т. п. Выпущенное на свободу братом мужика Горе привязывается к своему освободителю и разоряет его. Для того чтобы учинить разорение, Горе должно забраться в тот предмет, который представляется человеку ценным, чтобы изнутри истощать его. Оно поселяется в доме за печью (очаг как средоточие семейных устоев и отношений), проникает в скот, забирается в кошелек для денег. Но Горе выступает в сказке не только разорителем, но и дарителем (указывает разоренному мужику на яму с золотом). Сопоставление с этнографическими данными показывает, что в образе Гора традиционно запечатлелись существенные черты благотельно-вредоносного тотема, существа, представления о котором и культ которого были в центре идеологической жизни охотничьего рода. Сравнение с пережиточными явлениями тотемизма у культурно отсталых народов указывает на аналогичные формы уловления тотема (животного или духа) в замкнутом объеме (мешок, футляр, лекан — полая фигура животного и т. п.) для исполнения культа, воздействия на него с целью получить выгоду или избавления от него (сжигание, потопление, выбрасывание и т. п.); сравнение указывает также на представление о болезни и разорении как пожирании тотемным по происхождению существом человека, животного или съестных припасов изнутри;¹² на колдовское вредительство, обусловленное тем, что к жертве привязывается освобожденный ею дух.¹³ Можно было бы показать, что сказки о попе (барине), которого убедили в том, что он родит теленка (А.—А. 1739), связаны генетически с кувадой — обрядом, имевшим широкое международное распространение (пережитки его известны и у восточных славян). Согласно этому обряду, мужчина, после того как жена родит, бывает, в частности, окружен вниманием и уходом, будто бы он испытывал муки родов и ему принадлежит заслуга рождения ребенка. По-видимому, первоначально на месте попа и барина в сказках фигурировал супруг, которого жена в первую брачную ночь хитростью выпроваживает из дома и вынуждает ночевать в хлеву. Такие сказки шире распространены у украинцев, но есть они и у русских. Сказка комически трансформирует обряд кувады, отталкиваясь от него. Становится понятно, почему в польской сказке женщины не только уверяют глупого мужа в том, что он забеременел, но и хитроумно инсценируют сами «роды», в нужный момент подкладывая супругу одного из двойни, которую родила жена.¹⁴

¹² Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири. Пережитки тотемизма в идеологии сибирских народов. — Тр. Ин-та антропол., археол. и этногр., 1936, т. 14. Этногр. серия, вып. 3.

¹³ Например: Сыны Дехева. Предания о демонах и рассказы охотников за головами. Собр. проф. Г. Неверманом в этнографической экспедиции на юг Новой Гвинеи. М., 1960, с. 95—96.

¹⁴ Об этом см.: Сумцов Н. Ф. Разыскания в области анекдотической литературы. Анекдоты о глупцах. Харьков, 1898, с. 101.

Но доисторическая действительность может входить в сказку и в виде особых сказочных приемов мышления героя или отражения особых психологических навыков. Так, например, один из видов сказочной глупости покоится на неразличении субъекта и объекта. За лень и нерадивость муж мажет дегтем заснувшую на поле жену. Та, проснувшись, не узнает себя. Она идет к себе домой и спрашивает дома ли она самое. Муж отвечает, что жена его дома, чем окончательно сбивает ее с толку. Другим видом такой глупости может быть неразличение рода и вида: дураки не могут сосчитаться, так как считающий всякий раз пропускает себя, и т. п. Нетрудно показать, что воспринимаемое в сказке как глупость было некогда характерной особенностью первобытного мышления.¹⁵

Введение фантастического, коренящегося в доисторической действительности элемента в сказке бывает замаскировано «реалистически» правдивыми бытовыми мотивировками, но при этом какое-то сказочное допущение приоткрывает завесу над невероятным, уводящим в сказочную предысторию. Так, например, сердитую барыню и жену сапожника, усыпив, солдат предлагает поменять в их постелях. Барыня оказывается в положении жены сапожника, а жена сапожника — барыни. Нереально здесь только то, что окружающие наутро не узнают ни ту, ни другую (А.—А.*901 1). Итак, невероятное, доисторическое по своим истокам в сказке вправлено в бытовой фон, окружение, события. Каково же художественное задание доисторического элемента, вторгающегося в течение будничной жизни и придающего ей сказочно невероятный характер?

Оно обнаруживается в той роли, какую играют главные герои сказки — дурак и хитрец. В доисторической действительности отдельные черты и свойства, которые вплетаются в эти образы, были не только распространены вширь, на всю массу членов рода, но и имели также свои фокусы, которые собирали их в своеобразные пучки. Так, доисторическим прообразом сказочного дурака был посвящаемый, во время наибольших физических мук и ритуальных истязаний обряда инициации впадающий в состояние беспамятства, безумия, реального или мнимого. В такой момент он, с одной стороны, представлялся и выглядел невменяемым, безумцем, а с другой — одержимым духом, вселявшимся в него. Время это было для него не только периодом утери обычного рассудка, но и «вселения духа, т. е. моментом приобретения соответствующих способностей».¹⁶ Состояние подобного своеобразного «безумия» позднее становится характерно для шаманизма, аграрных культов, юродивых¹⁷ и оживает в самых неожиданных формах, вроде романтического представления о безумии гения. С другой стороны, возможно было бы показать, что тип сказочного хитреца тянущимися в доисторическое прошлое нитями тоже связан с обрядом посвящения. Но прообраз этого сказочного типа — не сам посвящаемый, а тот, кто совершает обряд инициации, руководит им или принимает в нем участие как один из организаторов или его помощников. Так, например, чтобы рассмешить посвящаемых, в заключение обряда прибегают иногда к травестизму,¹⁸ столь характерному для русского сказочного шута, переодевающегося девушкой и «выходящего» замуж. Позднее в том же эволюционном ряду явлений мы находим развлекательные шаманские

¹⁵ См., например: Анисимов А. Ф. Исторические особенности первобытного мышления. Л., 1971, с. 81—87 (глава: «Смещение объективных явлений с субъективными как результат исторической ограниченности критерия практики»).

¹⁶ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, с. 75.

¹⁷ О связи сказочного дурака с юродивым см.: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976, с. 127.

¹⁸ Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре. — В кн.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976, с. 182—183.

представления, шутки, остроты и смешные выходки в аграрных культах и, наконец, фигуру скomoroxa, мима, гистриона, жонглера, шпильмана и т. п. О русских скomoroxax, например, известно, что они были не только артистами, обладающими даром веселой шутки, забавы, хитроумной проделки, но и исполнителями древних языческих культовых действий. Ближайшим сказочным двойником скomoroxa оказывается шут бытовых сюжетов. В его лице наиболее отчетливо и полно собраны те черты, которые так или иначе встречаются во всех остальных образах хитрецов бытовой сказки, так что сам тип сказочного хитреца может быть более точно определен и как тип сказочного *шута*.

Мы в самых общих словах указали на единый источник двух сказочных типов в обряде инициации. В пределах настоящей статьи нет возможности аргументировать это положение. Нам оно важно потому, что определяет обрядовую общность источника, а это находит отражение в общности обоих сказочных типов. Действительно, дурак и шут — две стороны одной и той же медали. Дурак не может выйти за пределы дурацкой логики и отрешиться от своеобразного взгляда на мир, навязанного древнейшими представлениями. Сознание шута, напротив, свободно от какого бы то ни было обязательного строя мысли. Шут столь же иронически настроен по отношению к современности, как не принимает всерьез и древнее доисторическое наследие. Его сознание независимо и насмешливо как по отношению к прошлому, так и по отношению к настоящему. Но если шут и не находится, подобно дураку, в плену у прошлого, он тем не менее в мире доисторических по своим истокам представлений и доисторической логики чувствует себя в своей стихии и, не веря, пользуется тем и другим как своим хитрым и недоступным для других знанием. Таковы, например, его проделки с мертвым телом (А.—А. 1537). Умершая мать, мыслившаяся некогда потусторонним помощником,¹⁹ «помогает» ему теперь отнюдь не мистическим образом. Представляя ее живой, шут делает вид, что ее убивают братья, барин, попадья и т. п. С каждого он получает отступного. Шут как бы пользуется в своих разнообразных проделках с мертвым телом знанием древнейших представлений о покойных родителях-помощниках, вернее — незнанием окружающих. Им же во всем происходящем может видеться лишь злонамеренное кощунство. Уже в мотиве проделки с мертвым телом дурак ведет себя иначе, нежели шут. В отличие от шута он на самом деле пользуется помощью умершей матери, которая указывает ему из своего захоронения на лесной клад в уплату за корову, которую он привел ей на могилу.²⁰ При этом если дурацкие поступки поражают своей несообразностью с общепринятым и привычным и кажутся не имеющими под собою положительного основания, кроме глупости, то поступки шута выглядят также необычно и столь же экстравагантно, но их обман и нелепость замаскированы кажущейся очевидностью. Если шут увозит труп матери, а привозит деньги, то братья охотно верят, что он продал покойную. Невероятность, вытекающая из древних представлений об умерших родителях-помощниках, выглядит очевидностью, и завистливые братья убивают жен и везут продавать («Коли за старуху столько дали, за молодых вдвое дадут», — Аф. 395). Если в поступках дурака — очевидная глупость, то в поступках шута — очевидность невероятного. Между тем и те и другие покоятся на общем основании — доисторическом миропознавательном наследии, недоступном современному

¹⁹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, с. 130—134.

²⁰ Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок из архива Русского географического общества. — Зап. Рус. геогр. о-ва по отдел. этногр., 1917, т. 44, вып. 2, № 306.

сознанию. Поступки дурака, отсюда, могут вызывать не только смех, побои и унижение последнего, но и приносить неожиданную удачу, которую дурак воспринимает как нечто естественное: «продав» быка березе, он, придя за долгом, обнаруживает в ней клад (А.—А. 1643). Более того, по поступкам часто нельзя сказать, кто перед нами — дурак или шут, если сказочник не указывает на мотивы поступков, что для сказки необязательно. Так, к примеру, работнику приказывают сторожить амбарную дверь. Чтобы не оставлять ее без присмотра, он снимает ее и уносит с собою, амбар разграблен (А.—А. 1009). На вопрос работника, какую овцу резать, хозяин с досадой приказывает резать ту, которая на него смотрит. Придя к стаду, работник видит, что все овцы смотрят на него, и режет всех (А.—А.*1006 1).

Другими словами, шут бытовой сказки легко перенимает роль дурака, и наоборот. На границе между этими ролями лежит ничейное пространство, область, где дурак и шут сливаются в один неразличимый тип хитрого дурака, или придурковатого шута, или *дуракошута*. В русских сказочных сюжетах герой может одновременно выступать в обеих ролях, представляя почти нераздельное единство, слияние двух типов. Таков мужик в сюжете о похоронах козла. С присущей дураку простодушной признательностью он ухаживает за козлом, случайно наткнувшись на клад, как за близким человеком («теперича нам жалеть и беречь козла пуще себя»)²¹ Когда же тот умирает, он пытается похоронить его по церковному обряду и этим вызывает гнев попа, дьякона, дьячка и архиерея. Здесь герой поступает уже по-шутовски, уверяя, что козел был православный, так как отказал попу двести рублей, дьякону — сто и т. д. Шутовская и прямолинейно дурацкая логика заключается в мысли, что православный тот, кто платит церкви и ее служителям. Мужик знает, что из корысти такая мысль будет признана приемлемой. Дураком, случайно убивающим мать или обделенным наследством, может быть поначалу представлен герой, в дальнейшем совершающий шутовские проделки с мертвым телом. Впрочем, и в этих проделках не вполне снимается сомнение: действует ли он как хитрец или по дурацкому замыслу (Аф. 395, 396). Русская сказка обнаруживает тенденцию к слиянию дурака и шута в тип дуракошута, но в ней этот процесс только начат. Яснее такое слияние видно уже за пределами бытовой сказки, в кукольном Петрушке, в лирическом герое частушки, т. е. в жанрах, связанных с теми же художественными процессами, которые дают себя знать в бытовой сказке. В сказках и анекдотах на сказочной основе у некоторых народов мы находим завершившимся процесс выработки типа дуракошута, показателем чего может служить присвоение ему особого отличительного имени (Ходжа Насреддин, Уленшигель и т. п.). В таком случае выставляемая напоказ «наивность» и «глупость» героя скрывают его необычный ум, изощренную хитрость и своеобразную логику. Параллельно народной литературе сходный процесс отмечается и в самой жизни. Не вдаваясь в этот специальный вопрос, укажем в качестве примера на то, что владелец рукописного сборника Кириши Данилова Прокофий Демидов называет скоморохов «разумными дураками»²² Возможно, перед нами — народно-терминологическое название скоморохов. Любопытны в этой связи психологические портреты

²¹ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах под ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева, Ю. М. Соколова, т. III. М., 1940. Приложения III. Из «Русских заветных сказок», № 3.

²² Об этом см., например: Горелов А. А. Цена реалии (сборник Кириши Данилова — народная книга середины XVIII века). — Русская литература, 1963, № 3, с. 167—169.

колдунов, которые зачастую хитрость соединяют с какой-то односторонностью или расслабленностью ума. «Лицо ее выражало и хитрость и тупость, что нередко встречается у так называемых колдунов, по большей части одноверменно и простофиль и плутов» (П. Мериме. «Локис»). «Колдуны... очень часто бывают людьми ущербными физически или социально, бывают подвержены видениям, трансам, то есть, говоря иначе, они плохо приспособлены к обычной жизни. В некоторых племенах знахаря даже называют тем же словом, что и помешанного».²³ Сходное явление отражают языки. Например, в немецком *Narr* — дурак, шут, чудаки.

В русской бытовой сказке дурак и шут утверждаются в качестве всеобщих типов главных героев, возникает тенденция к их слиянию. Все это приводит ко взаимозаменяемости в одном и том же сюжете бытовых костюмов (мужик, солдат, мастеровой и т. п.); к контаминации бытовых сюжетов; к соединению в одном герое, представляющем тот или иной тип, ролей, характерных для различных видов бытовых сказок. Примером последнего может служить сказка из сборника В. Н. Добровольского, где встречаем одновременно сказочного вора, шута, прикинувшегося дураком, и мудреца, задающего замысловатые загадки, в одном лице.²⁴

Типология главных героев определяет способ изображения их врагов и второстепенных персонажей. Эти последние тоже представляются или дураками, или шутами, но в отличие от главных героев это дураки, наделенные обычной, плоской житейской глупостью (обворовываемый, обманутый барин, поп и т. п.), или хитрецы, замышляющие шутовские проделки, но обманутые настоящим шутлом или дураком (поп, толкующий в свою пользу заповедь, но теряющий на этом своих коров; Шемяка, выносящий шутовский приговор в напрасной надежде на мзду; семь шутов, которых проводит настоящий шут, и т. п.).

Бытовая сказка воспроизводит мир социальных связей и антагонизмов со всей доступной крестьянину широтой (государственная власть, суд, церковь, семья, зависимость от хозяйина, барина и т. д.). Каково же отношение дурака и шута, связанных с наследием доисторической культуры, к современной сказочнику феодальной или буржуазной действительности, к социальным институтам классово-сословного общества? Это отношение кратко может быть определено как обесмысливание, алогизация, приведение к абсурду. К современным ей социальным нормам, праву, бытовому укладу и морали сказка прикладывает мерку доисторической логики и доисторических отношений. Результатом является парадокс, выход за пределы привычной логики, дискредитация очевидности. Логический фундамент, на котором покоится вся социальная постройка классово-сословного общества, разрушается в самом своем основании. Неожиданные пустота или низменная корысть, обнаруживаемые сказкой на месте социальных ценностей высокого иерархического уровня, вызывают смех. Смех оказывается в сказке позитивным началом, раздвигающим узкие горизонты крестьянской покорности и духовного порабощения. Он снимает оковы с разума и чувств и открывает простор для самостоятельных сил ума и воли там, где, казалось, высилась запретная стена, воздвигнутая чуждой классовой идеологией. Так, простая отгадка мудрых задач обнаруживает в простолудине ясный и гибкий ум, которого лишены закоснелые представители богатства и власти, попадающие в положение глупцов, захвативших не свое место на лестнице власти. Корыстное толкование заповеди о том, что

²³ Райт Гарри. Свидетель колдовства. М., 1971, с. 279—280.

²⁴ Смоленский этнографический сборник. Составил В. Н. Добровольский. Ч. I. — Зап. Рус. геогр. о-ва по отдел. этногр., 1891, т. 20, № 13, с. 700.

отдающий последнее многократно вознаграждается, приводит к тому, что простодушный дурак понимает ее буквально и конкретно: мужик отдает попу последнюю корову, та приводит с собою поповских коров (А.—А. 1735) и т. п.

Носителям смехового начала в сказке являются дурак и шут. Но это не означает, что сами они лишь субъект смеха. В равной мере они представляются и его объектом. При худом разуме дурак наделен серьезностью, сосредоточенностью, чувством долга, он бывает очень предприимчив и рад проявить инициативу (сеет соль, выкалывает овцам глаза, чтобы не разбредались, и т. п.). Он не знает самых обычных вещей (что сказать при виде похоронной процессии, как вести себя в гостях и т. д.) и поставлен как бы вне жизни. Само название «дурак» выносит его за рамки обычных социальных связей и общения. Над дураком смеются, его бьют, прогоняют. Характерно, что и шут, подобно своим реальным собратьям (скоморохам и т. п.), не огражден законом от побоев и даже убийства. Сказки очень недвусмысленно говорят об этом. Завистники шута боятся ответа за убийство жены шута, расплачиваются Сибирью за убийство своих жен. Но убийство самого шута готовится открыто и всенародно (Аф. 395, 397). Шут находится вне сословий, классов и чужероден всякой социальной организации. По отношению к шутовскому персонажу допустимо ироническое отношение («Выпутался Сенька из беды, отрастил снова бороду и стал себе жить-поживать, в чужое добро лапы запускать; и долго бы жил, да вот недавно повесили» — Аф. 390). И вместе с тем проделки шутов вызывают восхищение, их глумление над барином, попом, судьей, мужиком, покорным барину, сопровождает веселый смех. С другой стороны, осмеивая поступки дурака, сказка никогда не смеется над его внутренним миром, исполненным доброты, сочувствия к окружающим, честности: «Он всех жалеет, готов отдать от себя последнее и тем невольно вызывает сочувствие. Этот дурак лучше многих умников»; «Дурак... услужлив, добροжелателен, хочет всем угодить»; «Дурак русских сказок обладает нравственными достоинствами, и это важнее наличия внешнего ума».²⁵ Подобно этому и шут всегда проявляет величайшее бескорыстие. Даже в образе вора он никогда не выступает стяжателем, легко расстается с награбленным и ворует не с целью наживы, а для того чтобы посмеяться над барином, царем и т. п. В любом случае смех для него дороже всяких денег.

Такая двойственность в обрисовке дурака и шута порождена их «происхождением». В прозаическом мире корысти, лжи, угнетения и произвола дурак и шут призваны представлять идеалы добра, равенства и бескорыстия, навеянные прошлым родовой культуры и родовых отношений. И этими их чертами и свойствами сказка очень дорожит. В то же время в исторических условиях родовое прошлое и невосстановимо и бесперспективно, и поэтому, с другой стороны, герои — не от мира сего и вызывают смех или осторожную иронию.

Прошлое не утверждается сказкой как идеал, но достоинства отношений родовой эпохи вызывают по противоположности смех над напыщенной и структурно сложной идеологией и институтами сословно-классового общества. Смех обнажает их абсурдность и бессодержательность, убеждая от обратного: пусть существующий порядок вещей разумен, но уж если дурак и шут заставляют смеяться над ним, хотя и сами они смешны, то что-то тут не так. Главная роль сказки — разрушительная, но, доказывая (конечно, художественными средствами) от обратного, она также от обратного утверждает и некий идеал. А поскольку в нем сказываются уже

²⁵ Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976, с. 89—90.

знакомые черты родовых отношений, очень глубоко заложенные в сказке и воспроизведенные теперь на новой исторической почве, то и идеал этот носит утопический характер. Так, например, сказки о разрешении трудных задач и мудрых отгадчиках утверждают нравственную оправданность перераспределения богатства и власти по уму и внутренним достоинствам. А в сказках о женах неожиданно наталкиваемся на мягкий юмор, сменяющий злорадный смех там, где рассказывается о взаимной доброте супругов, ставшей возможной не потому, что исчезли антагонизмы, характерные для института семьи в сословно-классовом обществе, а потому, что доброта сумела перешагнуть через них и отбросить (А.—А. 1415. Мена; *1356. Поросячьи имена).

Если в сказке идеология протеста и элементы социальной утопии неразрывно связаны со смехом как разрушающим, очищающим и освободительным началом, обращенным к сознанию, то в действительности те же формы крестьянской идеологии связаны с реальными социальными движениями протеста, восстаниями и крестьянскими войнами. Борьба за утверждение утопических идеалов в жизни требовала положительного и серьезного отношения к ним. Отсюда понятно, почему формы социальной мысли, воплощенные в сказке, мы встречаем и в реальной жизни, но уже облеченными не в смеховую, а в серьезную форму политической антифеодальной агитации. Вместо общей картины явления здесь возможно дать лишь несколько иллюстраций. Характерна, например, форма, в которую облекает свою антифеодальную проповедь Джон Болл, идеолог антифеодального движения в Англии XIV в., вылившегося в восстание Уота Тайлера. Опровергая права феодалов на землю и чужой труд, он прибегает к загадке, хорошо знакомой нам по бытовым сказкам о разрешении трудных задач и мудрых отгадчиках, и спрашивает свою аудиторию: «Когда Адам пахал, а Ева пряла, кто тогда был дворянином?». Ответ должен был обнаружить правду, скрытую от народа и возникающую в такой неожиданной, парадоксальной форме. М. А. Дикарев свидетельствует, что среди юннорусских крестьян ходили загадки, заданные будто бы царем и распространившиеся со времени его вступления на престол. Их инскапительный смысл сводился, в частности, к обещанию отобрать землю у помещиков и отдать ее крестьянам.²⁶ Другой пример. Известно, что С. Т. Разин в преданиях и легендах о нем представлен колдуном. Его колдовские способности напоминают сказочного мороку. Если тот вызывает видение наводнения и спасительной лодки (А.—А. *664А), то Разин может нарисованную лодку превратить в настоящую, вызвать разлив воды и спасти своих товарищей.²⁷ Подобно эвенкийскому шаману, Разин отводит глаза своим палачам. Им кажется, что они терзают его, тогда как бьют и колют чурбан.²⁸ В легендах и преданиях о Разине, которым придавалась видимость достоверности, как и в сказке, оживают доисторические родовые верования, направляемые против господствующей церкви и поддерживаемых ею социальных порядков.

Исследуя закономерности крестьянского движения во Франции в 1848 г., К. Маркс обратил серьезное внимание на особенности крестьянского сознания и формы крестьянского социального протеста. Он дает им глубокую характеристику, которую можно было бы применить и к определению

²⁶ Дикарев М. А. О царских загадках. — Этнографическое обозрение, 1896, т. 31, № 4, с. 1—64.

²⁷ Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Вступительная статья, редакция и примечания Л. Н. Лозановой. Л., «Academia», 1935, № 43.

²⁸ Ср.: Песни и сказания о Разине и Пугачеве, № 38; Сборник материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. Составила Г. М. Василевич. Л., 1936, с. 75, № 53 (Шаман и мужчина).

социального содержания бытовой сказки. В работе «Классовая борьба во Франции» К. Маркс пишет: «10 декабря 1848 г. было днем крестьянского восстания. Лишь с этого дня начался февраль для французских крестьян. Символ, выразивший их вступление в революционное движение, неуклюже-лукавый, плутовато-наивный, несуразно-возвышенный, расчетливое суеверие, патетический фарс, гениально-нелепый анахронизм, озорная шутка всемирной истории, непонятный иероглиф для цивилизованного ума, — этот символ явно носил печать того класса, который является представителем варварства внутри цивилизации. Республика заявила ему о своем существовании фигурой *сборщика налогов*, он заявил ей о своем существовании фигурой *императора*».²⁹ В связи с этой характеристикой уместно вспомнить, какое большое значение придавал В. И. Ленин изучению народного и крестьянского, в частности, сознания по памятникам фольклора (отзыв о «Северных сказках» Н. Е. Ончукова) и рукописям XVIII—XX вв., распространенным в народной среде. В. Н. Бонч-Бруевич вспоминает его слова: «Неужели не найдется охотника среди марксистов-филологов все это рассмотреть и обо всем этом написать связанное исследование? Это обязательно нужно сделать. Ведь это многовековое творчество масс отображает их миросозерцание в разные эпохи».³⁰ «Хотя бы это и был XVII век в XIX столетии», — замечает В. И. Ленин выше.³¹ Это последнее замечание В. И. Ленина помогает лучше понять и вышеприведенные слова К. Маркса о варварстве внутри цивилизации.

Бытовая сказка имела чрезвычайно глубокие и разносторонние последствия в истории культуры вообще и мировой литературы в частности. Ее воздействие на литературу связано главным образом с художественным типом дурака и шута (дуракошута) и его художественно-философским содержанием. Под углом зрения этого воздействия возможно рассмотреть всю историю мировой литературы. Здесь же мы в конспективной форме укажем лишь на два момента в связи с подобной чрезвычайно обширной темой.

Во-первых, литературные образы, связанные традицией с фольклорным типом дуракошута, сохраняют все существенные типологические его черты. Естественно, они наполняются новым смыслом, актуализуются для выражения нового литературного содержания, выполняют новые функции, но сохраняют былые пропорции и отношения. Так, к примеру, дураку и шуту «присуща своеобразная особенность и право — быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения».³² Поэтому для них сомнительна очевидность, но очевидно невероятное. Ф. Вийон, поэзия которого связана, как известно, с вагантами, может сказать о себе:

Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
Нагой, как червь, пышной я всех господ.
(Перевод И. Эренбурга).

Неразличимость дурака и шута, единство типа дуракошута в литературе подчас представлены ярче, чем в фольклоре. «Умным дураком» выглядит знаменитый Швейк. Но дурак и шут в литературе может нести с собой

²⁹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 7, с. 42.

³⁰ Бонч-Бруевич В. Н. В. И. Ленин об устном народном творчестве. — Советская этнография, 1954, № 4, с. 119—120.

³¹ Там же.

³² Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе, с. 309.

не только веселый смех, но и мягкий юмор. Таковы чудачки Ч. Диккенса. «Не прикидывайтесь дурачком, потому что никто не может быть более рассудителен, чем вы, стоит вам того пожелать», — говорит мисс Тротвуд мистеру Дику в «Дэвиде Копперфильде» (перевод А. Кривцовой и Е. Ланна). Образ дурака (простака, чудачка, идиота и т. п.) может вызывать смех, переходящий на окружающий его мир и людские отношения (тип простофили и восторженного идиота у М. Твена в таких произведениях, как «Журналистика в Теннесси», «Как меня выбирали в губернаторы» и др.), но может быть окрашен в серьезно-трагические тона («Идиот» Ф. М. Достоевского). То же можно сказать и о шуте. Какой глубокий смысл этот образ имеет у Достоевского, показала недавно С. М. Нельс.³³ Но дуракошут может вносить в повествование и смешанные, зловеще-комические черты, как это имеет место у Э. Т. А. Гофмана в «Эликсире сатаны». В герое романа, добропорядочном Петре Шенфельде, живет экстравагантный художник-парикмахер Пьетро Белькампо. «В Германии вас, вероятно, считали за сумасшедшего и даже здесь, у нас в Италии, вас без сомнения признают великолепным buffone», — говорит ему монах-итальянец. «Разве гениальный парикмахер может не быть, уже, так сказать, по обязанности службы, шутом гороховым? С другой стороны, — шут, или, как его принято величать, дурак, вполне обеспечен от опасности сойти с ума», — говорит о себе сам герой (перевод В. Ранцова). Как и в сказке, в литературе рядом с амбивалентным типом дурака и шута может находиться шут и дурак в плоском житейском смысле. Так, в «Железной воле» Н. С. Лескова безнадежным дураком оказывается толковый инженер Гуго Пекторалис, а удачливым и плутоватым его соперником — добрый и безрассудный Василий Софронович. Этот пример примечателен тем, что сама повесть Лескова непосредственно навеяна народными анекдотами о немцах (возникшими на сказочной основе) (А.—А. *2133, *2134 и т. п.) и даже прямо заимствует некоторые их мотивы. Вообще же непосредственная зависимость литературы от народных сюжетов — лишь частный случай фольклорного влияния. Чаще это влияние осуществляется не непосредственно, путем заимствования из фольклора. Литература в лице писателя приобщается к общему источнику народной культуры, сохраняемой традицией и обновляемой в ходе истории. Сам писатель — один из представителей этой народной культуры. Другой путь — литературная традиция, уводящая в фольклор. Дурак и шут или дуракошут в литературе, подобно сказочному типу, тоже связан с наследием прошлого (хотя это и иное прошлое, нежели в сказке) или с традиционной культурой, противопоставляемой разрушающему воздействию буржуазных отношений. Так, Гамлет, который говорит о себе: «...вовсе не безумен я, а просто хитер безумно» (перевод М. Лозинского), — представляет, как гуманист-наследник, героический век отца, сменившийся временами всеобщего аморализма. Героический век былой доблести и личного достоинства в меркантильном и расчетливом мире представляет Дон-Кихот, одновременно смешной и возвышенный. В современной литературе, охотно вводящей мотивы адаптированных научных выводов и изысканий, сам герой может устанавливать исторические истоки своей парадоксальной в шутовском духе философии (рассуждения хозяина кукольной мастерской Мотта Убальдино о том, что куклы выполняют роль былых тотемов, в рассказе Г. Гупперта «Синьор Болаффия»³⁴).

³³ Нельс С. М. «Комический мученик». (К вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского). — Русская литература, 1972, № 1, с. 125—133.

³⁴ Русский перевод в сб.: Мимо течет Дунай. М., 1971, с. 91.

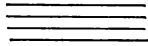
То, что литература, связанная традицией с бытовой сказкой и ее героем, воспроизводит характерное для сказки сопряжение прошлого с настоящим, объясняет, во-вторых, и другую особенность взаимоотношения сказки и литературы: воздействие бытовой сказки оказывалось наиболее плодотворным в переломные моменты литературного процесса, в период смены литературных методов и поиска новых направлений. Так было в эпоху зарождения современной европейской прозаической литературы (эпоха Возрождения и русский XVII век). «Именно сказка, и в особенности бытовая, есть родоначальница письменной реалистической повествовательной литературы».³⁵ Так было, к примеру, и в эпоху зарождения и развития романтизма как общеевропейского культурного и литературного явления. В творчестве немецких романтиков старшего поколения мы встречаем литературных героев, в свернутом, конспективном виде представляющих как бы программу будущих общеевропейских литературных романтических образов, более развитых и углубленных. Так, в «Достопримечательной музыкальной жизни композитора Иосифа Берглингера» В. Г. Вагнера, как в зерне будущее растение, заключены литературные черты музыкального гения от Иоганнеса Крейсlera Гофмана до Адриана Левекюна Т. Манна, связанного с романтической традицией. Таков же и программный герой Фридриха Шлегеля Юлий («Люцинда»). Характерно, что именно он в пору душевного надлома и распутья отчасти добровольно, отчасти поневоле начинает играть роль дурака и шута в глазах окружающих и собственном самоощущении: «Он держался того мнения, что благородные люди в житейских обстоятельствах неизбежно в глазах толпы должны казаться простачками или сумасшедшими»; «Все колебалось, и только то становилось для него все яснее и определеннее, что законченное шутство и глупость в общем являются подлинным преимуществом мужчины...»; «Можно предположить, что Юлий, который, в сущности, все считал для себя дозволенным и не боялся оказаться в смешном положении, имел в качестве идеала и перед глазами благопристойность, несхожую с общепринятой» и т. п. (перевод А. Сидорова). Для романтиков характерен повышенный интерес к фольклорному типу дурака и шута. Это объясняется не внутрилитературными причинами, а тем, что в сознании романтической интеллигенции прошлое (мыслимое различно: античность; феодальная католическая Европа; патриархальная старина, хранящая родовое наследие, с ее идеалами национальной независимости, равенства и т. п.) противопоставлялось как Реставрации, так и утверждающимся буржуазным отношениям. Не находя социальной опоры своим оппозиционным устремлениям, романтики ощущали шаткость своего утопического идеала. Уродство современного социального строя в сопоставлении с идеалом, в котором никогда не умирали далекие исторические воспоминания, выглядело смешным. Но смех этот часто обращался и на самого творца и на его высокого романтического героя, бессильных перед современностью. «У того же Людвига Тика, у Гофмана, у Гейне романтическая ирония имела смысл чисто негативной сатиры, направленной в одинаковой степени и против наличной действительности и против самого автора, не способного подняться над чистым отрицанием».³⁶ Историческая коллизия, запечатленная бытовой сказкой, оказалась явлением социально-типологического характера, способным повторяться в новых формах и новых исторических условиях. Отсюда понятен интерес романтиков и к фоль-

³⁵ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — Русская литература, 1963, № 3, с. 66.

³⁶ Берковский Н. Я. Немецкий романтизм. — В кн.: Немецкая романтическая повесть, т. I. Л., «Academia», 1935, с. XXX.

клорному образу дуракошута с его амбивалентностью, и к прошлому литературному опыту, освоившему для литературы этот образ (шуты Шекспира, безумие Гамлета, Сервантес и т. п.). «Сервантесовское решение антитезы» — «...реальная действительность, хоть и принимается... в ее неизбежности, но при этом отнюдь не оправдывается...»³⁷ — было понятно романтикам. Их восприятие образов Дон-Кихота и Санчо Пансы очень характерно. Согласно Гейне, например, они пародируют друг друга, дополняют и «вместе они образуют подлинного героя романа».³⁸ «Каждая черточка в характере и в проявлении одного из них соответствует здесь противоположной и всё-таки родственной черте другого». Наконец, «Санчо в точности напоминает шута».³⁹ М. М. Бахтин, нашедший фольклорные источники Рабле и так талантливо и глубоко раскрывший их потенциальный смысл и значение для литературы, не сделал этого по отношению к литературному дураку и шуту. «Их бытие является отражением какого-то другого бытия», — писал он.⁴⁰ Но каково это отраженное бытие, им определено не было. От этого, в частности, и равновеликая Рабле фигура Сервантеса в истории мировой смеховой культуры оказалась невольно принижённой. Количество приведенных примеров можно было бы произвольно умножить. Так, например, можно было бы показать, как навеянные в значительной степени фольклорным типом дурака и шута образы гоголевского «Ивана Федоровича Шпоньки» послужили как бы предварительным наброском гоголевского героя в поздних созданиях писателя. Это особенно важно потому, что именно 30-е годы для русской литературы были годами переломного развития от романтизма к реализму.

Не только сам фольклор, но и история литературы указывают на то, что в бытовой народной сказке возник всемирный художественный тип, сконцентрировавший в себе неисчерпаемые возможности смыслового и символического обновления.



³⁷ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе*, с. 370.

³⁸ Гейне Г. Введение к «Дон-Кихоту». — В кн.: *Собр. соч.* в 10-ти томах, т. 7, М., 1958, с. 149 (перевод А. Горнфельда).

³⁹ Там же, с. 151.

⁴⁰ Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе*, с. 309.

И. П. ЛУПАНОВА

«СМЕХОВОЙ МИР»
РУССКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Освещение проблем комического в нашей фольклористике началось сравнительно недавно. Сказке в этом отношении повезло, пожалуй, больше других устнопоэтических жанров. Но, к сожалению, только одному ее виду — бытовой — и только одному типу комического в ней: социальной сатире. Это обстоятельство не требует особых разъяснений: обнаженность классового конфликта, четкость социальных характеристик бросаются здесь в глаза, направляя исследовательскую мысль в определенное русло. Волшебная сказка в этом смысле менее «перспективна». Не случайно, что на сегодняшний день мы располагаем лишь одной работой на интересующую тему. Имеется в виду статья Н. В. Новикова,¹ отдельные положения которой повторены в его книге «Образы восточнославянской волшебной сказки». Наблюдения автора убедительно доказали, что сложившееся представление о волшебной сказке как сугубо «серьезной», допускающей комизм лишь в зачинах и концовках, — несостоятельно, что «редко можно встретить волшебные сказки, которые не заключали бы в себе в той или иной мере сатирический элемент».² Однако отбор и освещение материала в статье произведены лишь под «социально-политическим» углом зрения. Автор считает, что «сатира в русских волшебных сказках в основном направлена на обличение пороков и недостатков эксплуататорских классов общества».³ Думается, что в такой категорической форме это утверждение неверно. Волшебная сказка действительно содержит элементы социально-политической сатиры, но именно элементы, не образующие системы. Почва и формы комизма волшебной и бытовой сказок не идентичны.

Чтобы проникнуть в существо комизма волшебной сказки, следует попытаться хотя бы в общих чертах представить себе структуру сказочного мира. То, что этот мир идеальный, — общее место в современном сказковедении. Идеальность волшебного-сказочного мира состоит в общем изначальном равноправии и свободе населяющих его людей,⁴ в том, что «сказка взламывает социальные перегородки, существующие в действительной жизни. . . открывает путь к управлению государством не только царевичу, но и простому мужицкому сыну»,⁵ в конечном торжестве высоких нравственных принципов добра и справедливости. Однако более или

¹ Новиков Н. В. Сатира в русской волшебной сказке. Записи XIX—XX вв. — В кн.: Русский фольклор, т. II. М.—Л., 1957.

² Там же, с. 43.

³ Там же, с. 45.

⁴ Аникин В. П. Русская народная сказка. М., 1959, с. 155.

⁵ Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974, с. 245.

менее четкого представления о структуре этого мира в фольклористике нет.

Безусловно, социальная структура волшебного-сказочного мира не может быть установлена с той легкостью, с какой определяется структура эпического мира русских былин, где она просматривается с предельной четкостью не только в каждом сюжетном типе, но и в любом конкретном варианте. Представление о структуре сказочного идеального мира возникает лишь при условии фронтального анализа всех сюжетных типов во всем комплексе вариантов. В общих чертах она выглядит так.

Мир волшебной сказки являет собой некое царство (или несколько равнозначных по своей идеальной сути царств), возглавляемое (возглавляемых) царем (царями). Царь сказочного мира — фигура в значительной степени абстрактная. Сколь неправомерным выглядит его восприятие некоторыми исследователями в основном в отрицательном качестве антагониста героя, столь же сомнительно и утверждение его абсолютной идеализации. Из всех традиционных персонажей волшебной сказки царь менее всего наделен какими-то типовыми чертами (не говоря уже о чертах характера). Это образ-функция. Смысл ее на уровне социальной структуры — «организация» подвига и утверждение нового главы государства. Опора царства — герои, образующие некую элиту идеального мира. Их основная функция — поддержание государственного благополучия, нарушения которого извне разного рода врагами, выходцами из «иного» царства, — Змеями, Кощеями, Вихрями и проч. К элите принадлежат и добрые царевны-невесты и жены героев. Герои могут рождаться в царской семье, но чаще их «поставляет» то довольно многоликое население сказочного мира, которое иногда объединяется в понятие «народ». Герои рождаются у неведомых старичков и старушек, мужиков, неожиданно появляются из среды голи кабацкой и т. д. Поскольку в конце сказки герой обычно становится царем, то тем самым «демократические массы» сказочного мира оказываются постоянным поставщиком верховных правителей.

Социальный уровень структуры сказочного мира не содержит комических потенций. Однако она может быть рассмотрена и под другим углом зрения. Благополучие идеального мира нарушается не только извне, но и изнутри. В волшебной сказке бушуют порочные страсти. Почему-то исследователи сравнительно редко обращают внимание на эту сторону, персонифицируя силы зла главным образом в сказочных чудовищах. Думается, прав В. Я. Пропп, утверждающий, что «идейное содержание сказки — моральный облик русского человека... его борьба не только с врагами родины, но со злом во всех его видах».⁶ Рассмотренная на уровне этических категорий структура сказочного мира может быть представлена следующим образом.

На территории идеального макромира расположен микромир порока — злобы и ненависти, зависти и предательства, коварства и сословной спеси. Представители его — персонажи главным образом из непосредственного окружения героя: злые братья, неверные товарищи, недоброжелательные невестки, подлые зятья, коварные сестры. Именно их существование делает сказку ареной борьбы добра и зла. В связи с существованием этого микромира герой сказки приобретает еще одну функцию, не менее важную, чем охрана государственного благополучия: поддержание нравственного порядка и восстановление его в случае нарушений. Аналогичную функцию получают и женские персонажи, выступающие в героическом амплуа (Царь-девица, Василиса Премудрая, Царевна-лягушка и др.). Особую функцию приобретает царь, который самой отправкой на подвиг или

⁶ Пропп В. Я. Русский героический эпос. Л., 1955, с. 248.

задаванием трудных задач способствует идентификации героев, а в финале вершит высший суд справедливости.⁷ В качестве «идентификатора» выступают и царевна-невеста и жена героя.⁸

Именно с разоблачением морального зла, окопавшегося в границах идеального мира, связаны специфические формы комизма волшебной сказки. Если борьба с «внешним» врагом изображается, как правило, достаточно серьезно, лишь изредка включая в себя элементы комического, то обличение носителей порока обычно принимает смеховые формы. И это отнюдь не потому, что борьба с носителями морального зла легче и проще борьбы со Змеями и Кощеями. Дело в том, что здесь вступает в силу один из непреложных законов комического, согласно которому отклонение от принятой, установленной нормы обычно выглядит смешным. Справедливо замечено, что «система поведения сказочного героя является некоей идеальной нормой для всех персонажей сказки».⁹ Враги из «иног царства», естественно, вне этой нормы. А враги «внутренние» как раз и являются собой отклонение от нее. Оно становится очевидным при первом же испытании, которому подвергает сказка своих персонажей. Так, в сюжетах, где на подвиг отправляются три брата, совершает его, как известно, лишь один — младший. Но старшие «отсеиваются» задолго до того, как наступает этот вершинный момент действия. Их путь к подвигу кончается у высокой горы, у реки, у тяжелого камня, преграждающего путь «на тот свет», у первого придорожного столба. Эти ситуации часто бывают достаточно смешны. Например, в сказке сборника А. М. Смирнова «О Иване-царевиче и Царь-девице»¹⁰ старшие братья героя, доехав до «Нев-реки», «давай через эту реку мост мостить» (с. 3). За этим занятием застаёт их Иван-царевич, уже успевший «стать в возрасте»: «Подъезжает до Нев-реки, а братья его мост мостят» (с. 4). Выполнив задание, Иван-царевич возвращается домой, «а братья все мост мостят» (с. 8). В сказке сборника А. Н. Афанасьева¹¹ старшие братья героя, выбрав в соответствии с надписью на столбе наиболее благоприятную дорогу («К Ирине — мягкой перине... спать мягко и хлебать кисель»), попадают к злой чаровнице и оказываются в унижительном заточении в погребе. Комический эффект производит и то обстоятельство, что старшие братья в ответственную минуту с видимым облегчением предоставляют поле деятельности младшему: «Братья думают: как на эти горы влезать? Да тут и голову поломать! „Ну, — говорят, — ступай с богом, а мы здесь подождем“» (Аф. 129, с. 232); «„Ну, братцы, — говорит Иван-царевич, — благословите меня вместо отца, вместо матери“». Братья его благословили» (Аф. 130, с. 240).

В функции старших братьев могут выступать случайные товарищи героя — Усыня, Дубыня, Горыня, изображенные поначалу как могучие богатыри. Тем комичнее по контрасту выглядит их несостоятельность в первом же испытании, которое обычно связано с временным пребыванием

⁷ Это не касается царей «иног царства», изначально враждебных герою, а также царей двух сюжетов, в центре которых — их конфликт с героем. — См.: Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929, № 465 и 531. (Далее: АА).

⁸ Исключение составляют сюжеты АА 560 и 566, которые подчас относят к сюжетам с «классовым конфликтом». Не возражая против такого определения, заметим лишь, что социальное зло выступает здесь тоже как зло моральное: сословная спесь царевны мыслится недостатком нравственного порядка.

⁹ Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки. — В кн.: Труды по знаковым системам, т. 4. Тарту, 1969, с. 94.

¹⁰ Сборник великорусских сказок архива РГО, вып. 1, 2. Издал А. М. Смирнов. — Записки РГО по отд. этногр., т. XLIV, Пг., 1917, № 1. (Далее: См.).

¹¹ Афанасьев А. Н. Народные русские сказки в трех томах, т. 1. М., 1957, № 175. (Далее: Аф.).

в лесной избушке. Хозяин дома (большей частью Мужичок-сам-с перст, усы на семь верст или Баба-Яга) ежедневно съедает обед, приготовленный очередным «дежурным», а в заключение колотит его. Сцена эта всегда комична прежде всего унижением «сильногомучих» богатырей, которые тщательно скрывают друг от друга свой позор, оправдывая отсутствие обеда «угаром». Комизм часто усиливается деталями поведения очередного дежурного, еще не ведающего беды. Например: «Усыня-богатырь варит говядину; кинулся в камод, в камоде деньги нашел... деньги поштитывают, а сам песенки попеват, веселицца»; Горыня «посиживат за столом, деньги поштитывают»;¹² «...настряпал-наварил... вымыл голову, сел под окошечко и начал гребешком кудри расчесывать» (Аф. 141, с. 305). На фоне этого благоденствия особенно смешной выглядит картина расправы: «Взял (Сам-с-ноготь, — И. Л.) Усыню-богатыря, принял ево трепать, до тово ево ухайкал, и под лавку запехнул, — а писчу у них нагадил, только вроде ополоски оставил» (ЗП, 22, с. 194); «Схватила толкач (Баба-Яга, — И. Л.)... била-била, под лавку забила, со спины ремень вырезала, поела, все дочиста, и уехала» (Аф. 141, с. 305). Комичны и попытки побитых богатырей скрыть позор: «Усыня очнулся, повязал голову платочком, сидит да охает... „Ах, братцы, ничего не варил, не жарил: так угорел, что насилу избу прокурил“» (Аф. 141, с. 305); Усыня «размухлынился, сидит невеселый... отвечает, што я угорел» (ЗП, 22, с. 194). В первом же испытании пасуют злой спутник героя (в сюжетном типе АА 502 — «Медный лоб»), самоуверенные царские зятья (в сюжетных типах АА 532 — «Незнайка» и АА 530 — «Сивко-Бурко») и многие другие лжегерои.

Уже то, что, вызвавшись совершить подвиг, лжегерои не могут этого сделать, ставит их в смешное положение. Однако подлинный облик этих персонажей, открытый герою и слушателю сказки, до поры до времени скрыт от прочих действующих в ней лиц. Более того, в какой-то момент лжегерои одерживают верх над истинным героем. Сказка ставит последнего в условия временного торжества несправедливости. Законы идеального мира смещаются, его нормы как бы перевертываются. Герой служит конюхом, пасет свиней, работает башмачником и проч.; его антагонисты получают награды за несовершенные подвиги, женятся на освобожденных им красавицах, готовятся заступить на троне царя. Как ни парадоксально на первый взгляд, но именно теперь сказка и отдает главную дань комизму. Ситуация «перевернутого мира» могла бы выглядеть объективно трагической не только для самого героя, но и в глобальном плане: замещение царя, за которым закреплена функция суда справедливости, царем-лжегероем привело бы к разрушению идеального порядка. Однако неизблемые законы жанра, не допускающие нарушений «сказочного баланса» (термин Е. М. Мелетинского), программирующие обязательность победы добра, исключают возможность трагической интерпретации событий. Слушатель сказки заранее знает, что все кончится хорошо, каждый окажется на своем месте, исходное благополучие будет восстановлено. Это обстоятельство и открывает возможность смеховых решений.

В известной книге, посвященной проблемам «древнерусского смеха», Д. С. Лихачев пишет: «Для того, чтобы мир неблагополучия и неупорядоченности стал миром смеховым, он должен обладать известной долей нереальности. Он должен быть миром ложным, фальшивым, в нем должен быть известный элемент... маскарадности».¹³ И дальше: «... чтобы анти-

¹² Великоорусские сказки Пермской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. — Записки РГО по отд. этногр., т. ХLI, Пг., 1914, № 22, с. 194. (Далее: ЗП).

¹³ Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховый мир» Древней Руси. Л., 1976, с. 57—58.

мир стал миром смешным, он должен быть... миром спутанных отношений».¹⁴

Волшебная сказка, создавая временный мир «неблагополучия», трактует его именно как мир ложный, мир «спутанных отношений». «Перевернутый» мир оказывается миром «смеховым». Сказка погружает нас в атмосферу комедийного спектакля-мистификации, в процессе которого происходит разоблачение лжегероев. Смеховая форма этого разоблачения в широком смысле может быть охарактеризована как «одурачивание».¹⁵ В статье 1963 г. В. Я. Пропп заметил, что «большинство сказочно-бытовых сюжетов построено на одурачивании» и что «это верно также... частично и для волшебных сказок».¹⁶ В более поздней работе, называя одурачивание главным сюжетным стержнем сатирических сказок, исследователь уже не упоминает в этой связи сказок волшебных. Думается тем не менее, что в первом случае автор был прав. Однако одурачивание в бытовых и волшебных сказках, строится на разной основе и реализуется в неадекватных ситуациях. Равнозначен лишь итог: антагонист оказывается «в дураках». Одурачивание в бытовой сказке — это всегда хитрый обман. Говоря о его моральном оправдании сказочниками и слушателями, В. Я. Пропп замечает, что «обман есть орудие слабого против сильного».¹⁷ Герои волшебной сказки достаточно сильны, чтобы не прибегать к обману. Он бывает нужен только героям-детям (напр. АА 327А, В, С), да и то в борьбе с могущественными существами «иного мира». Обманщиками в волшебной сказке являются носители морального зла. Цель героя — вскрыть этот обман. Одурачиванием становится не обман, а разоблачение обмана. Специфика одурачивания — мистификация. Основной принцип, используемый здесь сказкой, хорошо известен теоретикам комического: «qui pro quo» — «один вместо другого». Рассматривая его в своей книге, В. Я. Пропп выделяет одну из форм, когда «человек... значительный выдает себя за нечто низшее, чем он есть на самом деле».¹⁸ Примеры таких мистификаций приводятся автором не из фольклорной и даже не из литературной сферы, а, так сказать, «житейской». Однако нет, по-видимому, другой области искусства, где бы подобная мистификация играла такую роль, как в волшебной сказке. Именно прикидываясь «низшим», герой обеспечивает себе полный и решительный успех. Если выше показывалось, что разоблачение порока достигается в известной мере уже самим фактом существования героя, поступки которого постоянно противопоставляются поступкам его антагонистов, то здесь налицо активное вмешательство героя в события: он ставит антагонистов в такое положение, когда они наиболее откровенно обнаруживают себя как отклонение от идеальной нормы. Характерно, что герой никогда не торопится восстановить справедливость, заявив о себе как истинном свершителе подвига. Такое поведение воспринимается некоторыми исследователями как проявление скромности.¹⁹ Отнюдь не пытаясь усомниться в наличии у героя этого прекрасного качества, заметим, что к указанному положению дел оно никакого отношения не имеет. Суть здесь совсем в другом. Специфика сказочного разоблачения — в его публичности, зрелищности. Наказание порока — не личное дело героя или даже царя. Это возмездие, которое вы-

¹⁴ Там же, с. 59.

¹⁵ Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976, с. 77.

¹⁶ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 100.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Пропп В. Я. Проблемы комизма, с. 121.

¹⁹ См.: Белик А. П. Этические и эстетические мотивы в русской народной сказке. — В кн.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, с. 322.

носится всем идеальным миром сказки. И герой дожидается своего часа. Его поведение как бы «расковывает» лжегероев, позволяя им проявить себя во всем блеске своей «антиидеальности». Тем эффектнее выглядит их финальное посрамление.

Обратимся к примерам.

В сказках сюжетного типа АА 301 («Три царства»), герой, убитый или оставленный спутниками в «ином царстве», после возвращения к жизни добрыми помощниками отправляется домой. Однако он никогда не является во дворец: останавливается у какой-нибудь бабушки-заворенки, нанимается в подмастерья к портному, башмачнику и проч. Обладая волшебными предметами, он мог бы запросто расправиться с антагонистами, но предпочитает этому довольно продолжительный спектакль, в котором его врагам уготована весьма жалкая роль. Будучи неопознанным, он несколько раз срывает намерения антагониста жениться на его (героя) невесте. «Поскакал и снял трубу с дома; тут все закричали, перепугались, свадьба разъехалась»; «Конь понес его так шибко, что сорвал с дома крышу; все закричали, принялись стрелять в коня, только не попали; свадьба опять разъехалась» (Аф. 139, с. 298). Герою часто активно «подгрызает» невеста. Так, в сходной ситуации сказки из сборника Смирнова (См. 31) невеста Ивана-царевича, которую насильно собираются вести к венцу с его старшим братом, заявляет: «Хорошо бы жонитце, да не во што одитце — подвинцельново платья нет при себе» (См. 180). Таким же образом выглядит дело и во второй раз: «... сидит она, задумаласе, распецилиласе... „Вот што, батюшко, — говорит, — хорошо бы ехать к винцю, да у тебя не в цем ехать. Подкати под меня карету стекляную“». «Тово дни опять свадьба разохласе» (с. 181).

Требования невесты как в приведенном варианте, так и в других исполняет герой, причем процесс исполнения тоже носит комически-игровой характер, с той разницей, что розыгрыши, «жертвой» которых становятся хозяева мнимого «работника», безобидно-добродушны и свидетельствуют лишь об отличном настроении героя. Следует обратить внимание на то, что сказочники очень любят живописать такие сцены, отводя под них иной раз до трети, а то и больше сказочного повествования. Вряд ли это случайно. По-видимому, сказке важно подчеркнуть мажорное мироощущение героя в трагических, казалось бы, для него обстоятельствах. Оно воспринимается как счастливое осознание своей силы, своего превосходства над врагами. Сказочник живет вместе с героем радостным ожиданием близкого торжества, как бы намеренно оттягивая эту счастливую минуту.

В заключительном акте спектакля герой появляется на свадьбе — в облике музыканта, нищего, бродяги, подмастерья; иногда подметает крыльцо или комнаты воздвигнутого им на пути свадебного поезда золотого дворца или дома. Это — последняя мистификация перед окончательной развязкой. За ней следует позорное разоблачение и наказание лжегероев. Оно производится большей частью царем, но иногда и самим героем. Так, в упоминавшемся уже тексте сборника А. Н. Афанасьева герой «туда едучи... потолок с дома снял, а назад едучи — ухватил Белого Полянина за чуб, поднялся высоко вверх и бросил его наземь: Белый Полянин на кусочки разбился» (Аф. 139, с. 298).

В рассмотренном сюжетном типе (АА 301) мистификация героя имеет целью скрыть до поры до времени факт его существования от антагонистов (для них ведь он мертв). Развязывая им тем самым руки и помогая увериться в своем торжестве, герой до последнего мгновения поддерживает в них иллюзию безопасности, — тем неприятнее прозрение и тем оно комичнее.

Аналогичным образом ведет себя иногда и герой сюжетного типа АА 551 («Молодильные яблоки»). Так, например, в одном из вариантов Иван-царевич, убитый братьями и возвращенный к жизни неким «старичком», по возвращении в свое царство «нанялся в царевом кружале сороковки катать... и живет так больно весело немало времени» (Аф. 175, с. 447). Но в целом для этого сюжета более характерна игра в униженность и покорность. Эта маска расковывает антагонистов так же, как и «игра в отсутствие», создавая аналогичные смеховые ситуации. Герой возвращается в родной дом, но никогда не пытается обличить братьев или хотя бы объясниться с царем, обманутым старшими сыновьями. Напротив, он весьма смиренно принимает его гнев: «Ты куда ходил? Иди нужные места очищать» (Аф. 174, с. 444); уходит в изгнание: «Отец его не взлюбил и сослал с глаз долой» (Аф. 172, с. 438).

В варианте с более «мирной» ситуацией, где царь лишь укоряет младшего сына, приводя в пример старших, тот смиренно отвечает: «Что же делать? Их счастье» (Аф. 176, с. 454). Герой ждет своего «звездного часа», — и он приходит с появлением Царь-девицы, требующей «виноватого», т. е. героя, ставшего отцом ее детей. Сыграть эту завидную роль пытаются оба старших брата.

Эта сцена предстает обычно в виде развернутого комического спектакля. Например: «Старшой сынок пошел потихонько, чтобы сукна не замарать. Увидели его детушки... и говорят: „Вон идет наш тятенька!“ А она им говорит: „Это не ваш тятенька, а ваш дядюшка: проводите похорошему“. Те по камышовке взяли и побежали и сказали: „Дядюшка! Не тебя зовут, так ты не ходи!“ И начали его бить. А он только плечи поворачивает. Пошел средний, и лепится на корап. Увидели детушки и спрашивают у маменьки: „А что его встретить или проводить?“ — „Проводить“. — Напотчевали камышовками и этого» (См. 1, с. 11). Или: «Эти робятка увидели Федора-царевича и говорят: „Маминька, вон наш татинька идет“. — „Это не татинька, это ваш родимой дядюшка. Когда он на корап зайдет, в ноги падите, штаны стените и нахлещите, пускай он в чужу петлю не суетца“. Так робятка и сделали и так хорошо ему <--> нахлестали, — поехал домой — на брюхе лежит».²⁰

И только подлинный герой, в каком бы виде он ни появился перед Царь-девицей, немедленно опознается: «... он бредет — на нем лаптишки худые, чежелко худое. Дети кричат: „Вон нищий какой-то идет!“ А мать говорит: „Нет, это ваш батюшка“» (Аф. 174, с. 444). Или: «Он взял, пал в смолу, в перьи вывалялся и сделался как чорт мохнатой и взял худу клячу водовозну, сел личом к хвосту... Эти робятка увидели, бегут и говорят: „О, мамушка, чорт едет, чорт!“ Она зглянула и говорит: „Нет, детушки, то татинька едет“» (Онч. 8, с. 44).

В рассмотренных выше сюжетных типах спектакль развернут только в финале. Но есть сказки, где спектакль-мистификация представляет по существу основу сюжета. К ним прежде всего следует отнести сюжет АА 502 («Медный лоб»). Герой здесь почти с самого начала «работает» в маске. На первых порах маскировка вынуждена: антагонист-слуга (чаще всего — злой дядька царевича), пользуясь выгодным для него случаем, заставляет героя поменяться ролями: присваивает себе облик и имя царевича, выдавая последнего за своего слугу. Таким образом, здесь уже почти изначально создается ситуация «мира спутанных отношений». Царевич-«слуга» пасет свиней, коров, работает конюхом, поваром и т. д., слуга-«царевич» блаженствует во дворце. Царевич-«слуга» совершает

²⁰ Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова. — Записки РГО по отд. этногр., т. XXXIII, СПб., 1908, № 8, с. 44. (Далее: Онч.).

подвиги, слуга-«царевич» пользуется их плодами. Будучи поначалу вынужден играть чужую роль, герой в дальнейшем ведет ее с явным удовольствием. Пользуясь волшебной помощью чудесного существа, он, как и герои выше рассмотренных сказок, мог бы очень быстро поставить все на свои места. Между тем он тщательно скрывает свои возможности под маской показного смирения. В этой связи часто смешными выглядят попытки антагониста утяжелить его участь. Например, в сказке сборника Худякова «Удивительный мужичок» злой дядька говорит царю: «Вы ему ничего не давайте, только дайте ломоть хлеба». Герой «горько заплакал, взял, разломал его надвое, отдал собакам. А сам пошел в конюшню, пришел туда, сказал: „Розовый платочек... напои, накорми меня, доброго молодца“... Вот ему явились кушанья, музыка и все».²¹

Обычно главная критическая ситуация в рамках означенного сюжета наступает в связи с требованием насильника Змея (Идолища, Водяного царя и проч.) отдать на съедение или в замужество царскую дочь. Здесь проверяются и герой и антагонист; параллельная характеристика их поведения создает комический эффект. Вот как это выглядит, например, в сказке сборника Афанасьева «Королевич и его дядька» (Аф. 123).

Семиглавый Идолище требует царевну замуж. Мнимый королевич (дядька) отправляется на борьбу во главе целого войска. Мнимый конюх (королевич) «сел на кобылу сиву и потащился вслед за другими» (с. 207). На месте действия роли временно меняются: «Смотрит, а дядька его на березу влез, сидит да от страха трясется. Королевич стегнул его плеткой раз-другой и полетел на вражее воинство» (с. 208). После одержанной победы королевич «вернулся домой и сидит в своей горенке, словно и на сражении не был», а «дядька всем хвастает, всем рассказывает: Это я был, я Идолище победил» (с. 208).

Как и в сказках сюжета АА 301, невеста сюжетного типа АА 502 часто «подыгрывает» герою, обеспечивая наиболее эффектный финал спектакля. Так, в цитированной уже сказке (Аф. 123) невеста «не будь глупа» прикидывается больной, а пока «нареченный жених» ездит за лекарствами, венчается с героем. «А дядька накопил разных снадобий и воротился назад; входит во дворец, а тут его и схватили» (с. 209).

Один из наиболее разработанных в комедийном плане вариантов этого сюжета принадлежит Коргуеву.²² Коргуевский текст более подробно, чем другие, воспроизводит все традиционные комедийные моменты, возникающие в границах «перевернутого мира». Мнимый царевич требует для мнимого слуги «какой-нибудь работенки, хоть бы куриць пасти» (с. 63), пресекает всякие попытки по-настоящему его покормить: «Какую ему хорошу пищу? Дайте ему хлеба да воды» (с. 66). Герой, как обычно, разыгрывает смирение, втихомолку пользуясь волшебными дарами: «Тогда Иван-царевич, конечно, ницёго не сказал... хлеб нищим отдал, воду вылил в ракумойку, а сам розвернул скатеретку-хлебосолку. Ну, тут ему, конечно, было што пить—ись» (с. 66). Во время боя со змеем происходит обычная смена ролей: герой борется с чудовищем, самозванец «ухоронился в лес, штобы хоть ёго-то не съел змей» (с. 77). Интересно, что Коргуев

²¹ Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.—Л., 1964, с. 69. (Далее: Худ.)

²² Сказки М. М. Коргуева, кн. 1. Петрозаводск, 1939, № 4. (Далее: Корг.). — Заметим, что здесь имеет место закономерность, отмеченная В. Я. Проппом применительно к былинам и сказкам: «То, что эпическая поэзия теряет в массовом распространении... она выигрывает в исполнении крупных мастеров... Нечто подобное мы имеем и в области сказки» (Пропп В. Я. Русский героический эпос, с. 511). Добавим, что, стремясь как можно точнее уловить идейно-художественные особенности былинных текстов, В. Я. Пропп очень охотно обращался к записям советского времени, сделанным от выдающихся сказителей.

сопровождает все эти традиционные для сюжета эпизоды ремарками, подчеркивающими их комический характер. Так, воспроизведя очередное наглое требование самозванца: «Кроме хлеба и воды не надо ницёго давать», сказочник замечает: «Ну, а ему и не надь, не нуждается он в ихной пище» (с. 75). Описание поведения ложного «Ивана-царевича», струсившего при виде Змея, сопровождается иронической репликой: «Спаситель!» (с. 77). Дополнительно к обычным комическим сценам Коргуев вводит очень смешные сцены «торга», когда незадачливый «спаситель» трижды приобретает у героя ценой неслыханного унижения знаки победы — змеиные языки. Стремясь представить царю доказательства своего успеха, он жертвует пальцами на руках и ногах, позволяет вырезать ремень из спины. Особенно комично выглядит последний (третий) «торг»: «Только выехал до лесу (герой, — И. Л.), а уже тамотки стоит тот Иван-царевич, дожидает ёго с поклоном опеть... „уж сделай тако добро, дай ище мне эти языки, што хошь с меня бери или продай“. — „... да уж я и не знаю, што с тебя взять, и так ты весь изрезанной. Да уже так и быть, дай ище по пальцю с рук, с ног, да ище ремень из ж<--> вырежу“» (с. 81). В этих сценах, так же как и в сценах боя, герой и лжегерой выступают в своих исконных амплуа. Но герой отнюдь не спешит закрепить это положение. Как всегда в таких случаях, сказке нужен спектакль-разоблачение, и он еще впереди. Что касается лжегероя, то его поведение здесь особенно смешно потому, что, уверенный в стабильности своего положения во дворце, он явно относится к своему унижению как сиюминутному, не чреватому никакими дурными последствиями. Его не настораживает ни откровенная ирония Ивана-царевича, ни более чем странный характер выкупа. Он не чувствует подвоха — и тем смешон, как всегда бывает смешон человек, не улавливающий объективной комичности своего положения.

Главный интерес в аспекте комического представляет в сказке Коргуева самый спектакль, режиссируемый героем. Любопытно, что он разыгрывается целой «труппой»: на правах актеров выступают сам герой, его невеста — царевна Олександра — и даже царь. Невеста не просто «подыгрывает», как это обычно для такого рода представлений, но играет самостоятельную роль «несчастной жертвы». Оберегая до времени тайну своего жениха, она с мнимой покорностью обещает самозванцу стать его женой: «Она и говорит ему чуть не сквозь слезы: — ... дак хоть завтро станем нацинать играть свадьбу» (с. 82). После третьего боя к игре подключается царь. Теперь герой «распределяет роли»: «Слушайте, ваше величество, прекрасная цяревна. Идите и совершайте все, как было, и пусть Иван-цяревич тот сидит на своем месте, а когда я приду, дак там все выясню. Когда я приду на пир и попрошу слова, дак розрешите сказать» (с. 84).

Подготовленный таким образом заключительный акт спектакля развертывается в полном соответствии с программой. Явившись на свадебный пир в пастушеской одежде, скрывающей блестящее платье воина, герой садится на нижний конец стола и просит у царя слова.

«— Говори, пастушок, говори, што ты желаеш.

— Дак вот, я хочу у вас спросить, поцёму же у вас зять, Иван-царевич, сидит за столом и ест в перщатках?»

... Чарь кряду и говорит:

— Да, што, Иван-царевич, ты видишь, што все люди сидят без перщаток... но-ко, сними».

... Чарь начинает спрашивать:

— Ну-ко, скажи, Иван-царевич, почему у тебя пальцев нету? У тебя, как будто бы, раньше были?»

Он нацинает говорить:

— Вот, ваше величество, эти пальцы все змей у меня в боях откусывал. Тогда Иван-пастушок... развернул платок: Ваше величество, а откуда же у меня эти пальцы взелись, слышите-ко, подойдут ли?

Тогда царь сказал:

— Ну, дак што ты с им хош, то и делай топерь.

А Иван-царевичь отвечает:

— Ваше величество, да у его не только пальцей нет на руках...

... Потом вылагает он остальные вещи на стол и показывает царю и всем гостям. А тот неподвижно сидел и ничего не говорил. ... Потом он захватил его рукой и говорит:

— Подьте, посмотрите, гости, што я с им сделаю.

И вытащил ёго на открытое место. Поднял потом и ударил так шибко на каменный пол, што от него осталось только мокрое место» (с. 85).

На «смеховом уровне» сюжет АА 502 имеет много общего с сюжетом АА 532 («Незнайка»). Хотя маскировка здесь вызвана иными причинами (большей частью герой скрывается от разгневанного отца или опекуна), она ставит героя в то же положение, в котором оказывается Иван-царевич сюжета «Медный лоб». Змеборец Незнайка принят за «незначительное лицо» и усердно разыгрывает эту роль. Однако есть в его поведении одна специфическая особенность. Незнайка очень любит «придуриваться», «валять дурака» (отправляется на подвиг верхом на водовозной кляче, лицом к хвосту; ловит и выпускает в зале, где идет пир, сорок и ворон и проч.). Заметим, что отдельные случаи «придуривания» встречаются и в других сюжетах.²³ Отличие здесь в том, что «придуривание» Незнайки — система поведения. Незнайка начинает дурачиться с того момента, как натягивает на голову бычий пузырь, надевает свиную шубу, козью шкуру и проч., — и дурачится до самого финала сказки. Перед нами — *дурацкая маска*, феномен, требующий специального рассмотрения.

Вопрос о дурацкой маске в русском волшебном-сказочном фольклоре был поднят впервые немецким исследователем А. Ловисом оф Менаром. Рассматривая русские и немецкие сказки о «дураках», ученый заметил, что в отличие от «глупого Ганса» из немецкого фольклора, который «действительно глуп», русский Иван-дурак лишь «притворяется глупым, надев маску дурака».²⁴ То, что дело обстоит именно так, в современном сказковедении убедительно подтверждено наблюдениями Н. В. Новикова, свидетельствующими, что Иван-дурак — «искусно замаскированный идеальный герой» — всегда «остаётся себе на уме», ловко проводит «надменных братьев», пользуется «хитроумными отвлекающими маневрами»²⁵ и проч. В книге Н. В. Новикова образ Ивана-дурака рассмотрен в непосредственном соседстве с образом уже названного выше Незнайки, в котором подчеркивается (в унисон Ивану-дураку) «напускная придурковатость и притворство». При всей скрупулезности проделанного автором анализа последний не дает, однако, ответа на один очень важный вопрос: а зачем, собственно, понадобилось герою это притворство, эта наигранная придурковатость. Ответ может быть дан только при изучении сказки в аспекте

²³ Особенно часто встречается «придуривание» в сказках сюжетного типа 551 — см., например, Худ. 1, Онч. 8, Аф. 175, 178 и др. Любопытен вариант в сборнике Эрленвейна, № XXVIII (Народные сказки, собранные сельскими учителями. Изд. А. А. Эрленвейна. М., 1863), здесь герой изначально назван «дураком» и «шутником».

²⁴ A. Löwis of Menar. Der Held im deutschen und russischen Märchen. Jena, 1912, S. 133.

²⁵ Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки, с. 111.

комического. Функциональная роль дурацкой маски уясняется лишь в связи с закономерностями смехового мира.

В цитированной выше книге Ловиса оф Менара дурацкая личина русского героя была оценена как специфически русское национальное явление. В самом деле, придуривание Незнайки и Ивана-дурака — совершенно в русле «древнерусского смеха», о котором Д. С. Лихачев пишет: «Дурость, глупость — важный компонент древнерусского смеха. Смешащий... „валает дурака“, обращает смех на себя, играет в дурака».²⁶ Автор свидетельствует, что этот тип смеха сохранял еще свою значимость для XVIII—XIX вв., утратив, однако, свой сатирический характер. Остаточные его явления исследователь видит в балагурстве балаганных дедов, которое справедливо оценивается как «смех ради смеха».²⁷

Изучение волшебной сказки на «смеховом уровне» приводит к выводу, что она сохранила этот тип смеха вплоть до сегодняшнего дня, причем в его сатирической направленности против зла и неправды. Однако при всем безусловном совпадении «смехового» поведения, между «древнерусским дураком» и дураком волшебной сказки есть одно чрезвычайно существенное различие. В то время как первый — представитель «кромешного», «изнаночного» мира, второй — существо, принадлежащее не только к идеальному миру, но к его элите. Поэтому его «дурацкое» поведение становится возможным лишь в условиях временного нарушения нравственного порядка, в условиях «мира перевернутых отношений». И здесь мы встречаемся с очень интересным явлением. В то время как герои выше рассмотренных сюжетов оказывались поставленными в условия «перевернутого» мира злой волей антагонистов, герои типа Незнайки и Ивана-дурака как бы сами моделируют такой мир. В этом смысле их шутовство имеет (как ни парадоксально это прозвучит) некую общность с тем явлением древнерусского смеха, каким было, по мысли Д. С. Лихачева, лицедейство Ивана Грозного. Рассказывая о любви последнего к мистификациям, к «притворному самоуничижению», исследователь объясняет самую склонность к такой игре возможностью лишний раз ощутить свое подлинное могущество. «Ему важен был контраст с его реальным положением неограниченного властителя».²⁸ Разумеется, такая сугубо личная цель ничего общего не имеет с благородными целями сказочного героя. Общность здесь в том, что сказочный дурак, как и реальный владыка — Грозный, может позволить себе игру в никчемность, может разрешить временно считать его за дурака; в том, что он ощущает себя настолько сильным, что может позволить себе казаться слабым. Что же касается цели такого маскарада, то она та же, что и у всех героев волшебной сказочной фольклора: разоблачение зла.

Выше была сделана попытка показать роль, которую играет в этом разоблачении маска «незначительности». Дурацкая маска, являясь, собственно, ее вариантом, обладает перед ней известными преимуществами. Прежде всего, существование героя в облике жалкого дурачка как нельзя лучше способствует обнажению порока. С дураком нечего стесняться, — поэтому, например, старшие братья без всякого стеснения отправляют его вместо себя на ночное дежурство к могиле отца, тем самым откровенно обнаруживая лень, трусость, отсутствие сыновнего долга. От дурака не ждут никакого подвоха, и потому царские зятья запросто покупают у него добытые по заданию царя диковинки, выказывая тем самым собственную несостоятельность и подлость.

²⁶ Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси, с. 19.

²⁷ Там же, с. 74—75.

²⁸ Там же, с. 35.

В этом плане дурацкая маска облегчает задачу, которую решала «маска незначительности». Но она имеет и свои специфические функции. Одна из них связана с проблемой видимости и сущности. Последняя чрезвычайно актуальна в волшеббно-сказочном фольклоре. Сказка постоянно занята вопросом «кто есть кто?». Уменье правильно на него ответить — одно из доказательств принадлежности к элите идеального мира. Царевна обычно безошибочно узнает героя. Ее не смущают ни сажа на его лице, ни странная плешь на голове, ни козлиная шуба на плечах. Ее не обманывают его «дурацкие» поступки. С другой стороны, антагонисты всегда принимают маску за сущность, обнаруживая тем самым свою ущербность и смехотворность своих претензий на «элитарность».

Категория видимости и сущности — категория философская. Но она же и одна из признанных категорий комического. В контексте сказок с дурацкой маской она выступает именно в этом качестве. Дурацкие поступки героя — пробный камень для антагонистов, своеобразный экзамен, на котором они позорно проваливаются. Так, например, в сказке Господарева № 5²⁹ Незнайка, в то время как старшие зятья царя собираются на войну, в «своей кознице сидит да песенки поет» (с. 170). Перед непосредственным началом военных действий он заявляет, что идет скрываться от врага «в огород, в капусту». Этот «капустный вариант» возникает в его «дурацких» рассуждениях трижды, соответственно троекратному повторению «военного» эпизода. И каждый раз дурачество героя вызывает у зятьев одну и ту же реакцию: «А что, — говорят, — с дураком разговаривать» (с. 170); «Ну что с дураком говорить больше» (с. 172); «Да что с дураком говорить» (с. 175).

Но самое главное преимущество дурацкой маски в том, что она обеспечивает наиболее полную форму унижения лжегероя, ибо ничто так не унижает, как осмеяние, а «придуривание» героя обеспечивает это осмеяние на протяжении всего сказочного действия. Суть дела в том, что дурацкая маска *провоцирует смех*. Смех этот рождается, говоря словами теоретиков смешного, как «чувство превосходства комического субъекта над объектом», «из внезапно возникающего чувства превосходства и удовлетворения, которое происходит от неожиданного сознания своих преимуществ перед кем-либо, кто вел себя неподобающим образом».³⁰ Лжегерои не только пытаются казаться героями — они уже сами себе ими кажутся. Но поскольку слушателю сказки известно, что такого превосходства в действительности нет, что все — наоборот, из субъекта комического лжегерои становятся его объектом. Так, скажем, простодушно-дурацкие вопросы Ивана-дурака, обращенные к братьям, повествующим о победителе состязания за руку царевны: «Братья, не я ли там был?» (АА 530 А, В), — заставляя их «почувствовать свое превосходство», провоцируют смеховую реакцию. Поскольку превосходство мнимое, смешными становятся сами братья, их смех, — он-то и выглядит истинно дурацким.

Только в русле смеховой стихии волшебной сказки может быть правильно истолковано исходное состояние героя сюжетного типа АА 530 (Сивко-Бурко) — лежание на печи и ничегонеделание. В общем контексте волшеббно-сказочной поэзии это вызывает недоумение: трудовые идеалы русского народа, так четко отраженные в сказке, с этим не вяжутся. Этнографические корни названной ситуации вскрыты Е. М. Мелетинским.³¹ Но в художественной ткани сказки, бытующей в границах XIX—XX вв., она не может быть объяснена ничем, кроме как смеховой маской героя.

²⁹ Сказки Филиппа Павловича Господарева. Петрозаводск, 1941. (Далее: Госп.).

³⁰ Дземидок Богдан. О комическом. М., 1974, с. 13—14.

³¹ Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958, с. 233.

Показная лень героя — один из моментов «придуривания», вызывающего «смех на себя».

Функция провоцирования смеха дурацкой маской особенно характерна для сюжетов АА 530 В и АА 532. Так, в уже цитированной выше сказке Господарева (Госп. 5), после того как Незнайка, победив иноземного богатыря, приносит на кухню охапку капусты, зятя, дивясь его поступку, иронизируют: «Он капусты цельную шубу свою свиную принес. Не надо вестовых в огород посылать за капустой, хватит на всю неделю» (Госп. 5, с. 172).

В сказке № 114 сборника Зеленина Ванюшка-дурачок отправляется за диковинками для царя на кобыле, «которая хуже всех»: «Вот сел... на кобылу... а лицом-то к хвосту, да по з---то ее ладоню. Тут смеху-то сколько сделалось: над ним-то смеютца, над ней-то (новобрачной) смеютца!».³²

В сказке Аф. № 182 — та же картина и та же реакция: «Сел он к лошадиной голове задом, к лошадиному заду передом, взял в зубы хвост...» — «умные зятья над ним смеются». В сказке № 125 из сборника Никифорова Иванушка-дурачок, только что совершивший очередной подвиг, тащит во дворец убитых палкой сорок и ворон: «„Ваше императорское величество! Не угодно ли вам дици я принес для пиру!“ — Вот тут смех подняли сестры: „Вот так жоних!“».³³ Непосредственно смеховая реакция может и не называться, — то, что над дурацкими выходками смеются, ясно само собой. Этот смех, как уже говорилось, сам оказывается смешон. Если воспользоваться определением В. Я. Проппа, это — «злой смех», который «сам по себе может оказаться смешным и легко может быть осмеян».³⁴

Финалы сказок о Незнайке и Иванушке-дурачке — всегда эффектное публичное представление. Например: «Подъезжат (Незнайка, — И. Л.) к царскому дворцу, кричел своих своячков: „Ну, своячки, как желаете — так братовацца или по-мужицки пешком? ..“ Он слез с коня. „Ну-ко, господа, вас двое, я один; давайте, берите, берите меня!“ Они взяли ево двое; он над ими подсмехался, всё стоял. „Што, братцы, разве так борюцца богатыри?“ И он их взял в охапку и резнул их; оне не меньше 12-и часов мертвыми лежали, откачивали их. „Свой чин, говорит, пожалел, а то бы кишки из вас вылетели“» (ЗП, 2, с. 22).

В сказках с Иваном-дурачком особо распространенный вариант «спектакля» связан с раздеванием царских зятьев. Например: «... все порасхвастались. — Вот, — говорят царевны, — наши мужевья-то каковы, достали и козу златорогу, и свинку — золотую щетинку, и кобылицу-златогривицу-сорокажеребетницу. Иванушко смотрел-смотрел. — Хорошо, — говорит, — господа, хорошо вы доставали. Розуйте-ко сапоги. Те розули сапоги. — Не ваши ли персье? — Иванушко тут наложил персье, как тут и было! — А свинку — золотую щетинку как вы достали? Зачем в першатках кушаете? — Вывязал из платка. — Не ваши ли персье за свинку — золотую щетинку? — Ремни вывязал и говорит: Ну, как кобылицу-златогриву доставали? Эти не ваши ли ремни из спины вырезаны? Ну, давай, скидывайтесь!» (См. 8, с. 86).³⁵

³² Великорусские сказки Вятской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. — Записки РГО по отд. этногр., т. XVII, Пг., 1915, с. 354.

³³ Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. М.—Л., 1961, с. 316. (Далее: Ник.).

³⁴ Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха, с. 132.

³⁵ Финал с «раздеванием» уже знаком нам по сказке Коргуева (Корг. 4). Заметим, что введение формы разоблачения антагонистов, характерной для сюжетного типа АА 530 В, в сказку сюжетного типа АА 502 — свидетельство того, что сказочник интуитивно ощущает связь этих внешне весьма отличных друг от друга сюжетов, т. е. связь на смеховом уровне, на уровне маски.

Все сказанное раскрывает роль дурацкой маски в обличении зла. Но этим ее значение (и назначение) не исчерпывается. Устанавливая в лице лжегероев отклонение от нормы, дурацкая маска способствует определению отношения к этой норме других действующих лиц. Выше уже говорилось, что царевна в этих сказках, как правило, сразу же обнаруживает сущность за неподобающей внешностью, тем самым подтверждая свою идеальность и элитарность. То, что впоследствии она нередко проявляет подавленность и даже плачет из-за «странностей» мужа, не меняет сущности дела. Плакать ее заставляют злые насмешки сестер и издевательства их мужей. Заметим, что герой никогда не реагирует на смех обидой, — и это понятно: ведь он сам на него сознательно напрашивается, сам его провоцирует. Поэтому в смехе лжегероев для него нет аксиологической деградации.³⁶ Жена героя реагирует на насмешки с позиций женщины, которой обидно непонимание идеальной сути ее избранника.

Второй персонаж, который проходит «проверку на идеальность», — сам царь. В сказках с дурацкой маской этот образ менее абстрактен, чем обычно. Царь здесь включен в текст на правах активно действующего лица. Характер решения им кардинальной сказочной проблемы «Кто есть кто?» чрезвычайно важен для понимания этого образа не только в рамках рассматриваемых сюжетов, но и шире.

В отличие от дочери царь редко улавливает героическую суть ее жениха. Правда, обычно он не сопротивляется ее браку, но и не сочувствует ему. Своими «дурацкими» поступками герой так же успешно морочит царя, как и своих антагонистов. Этот факт с очевидностью подтверждает уже вышесказанное выше соображение, что царь в сказке не идеализируется. Однако вряд ли можно согласиться с мнением Н. В. Новикова, что именно царь особенно плохо относится к замаскированному герою.³⁷ Приведенные примеры — отправление героя царем на «черновые работы» (подметать двор, кормить гусей и проч.), — рассматриваемые исследователем как доказательство «пренебрежительного» отношения к нему, говорят лишь о том, что герой отлично играет свою роль, а царь не может ее разгадать. Если герой сумел убедить царя, что является законченным дураком, — естественно, что царь не может доверить ему более почетной службы. Царь принадлежит идеальному миру, как любой другой персонаж сказки, исключая лжегероев — представителей порочного микромира, но не отмечен печатью личной идеальности. Любопытно, что непонимание царем идеальной сути героя рассматривается в сказке часто как результат его доверчивости по отношению к лжегероям. В финале царь расправляется с ними прежде всего как с обманщиками: «Царь не знал, как его угостить и как пожаловать, отдал ему все царство, а других зятьев за то, что обманывали, велел расстрелять» (Аф. 183, с. 20); «Тогда государь приказал палачам взять этих зятьей и повесить не за правду» (Ник. 111, с. 289); «Государь за такую подлость приказал их казнить. А Ивану сказал: Ты будешь царем. Отказываюсь от всего я» (Ник. 125, с. 319).

Если маскировка мужского героя волшебной сказки хоть и не изучена, но по крайней мере названа, то совершенно не затронут этот вопрос применительно к сказкам с женским персонажем в центре действия.³⁸ Между тем в таких сказках мы находим аналог маски, которую носят Иван-дурак

³⁶ Дземидок Богдан. О комическом, с. 19.

³⁷ Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки, с. 91.

³⁸ Единственное беглое замечание в этой связи принадлежит Н. В. Новикову, сблизившему героев типа Незнайки и Ивана-Дурака с героинями типа «Чернушки», — см.: Новиков Н. В. Сатира в русской волшебной сказке, с. 46.

и Незнайка, т. е. маски дурацкой. Носит ее русская Золушка. В отличие от своей западноевропейской родственницы — угнетенной, униженной падчерицы, хорошо знакомой нам немецкой Ашенпюттель или французской Сандрильоны, русская Чернушка, Машка-Сопливка, Машенька-дурочка, Дунька-Дурка и проч. *играет в униженность*. Так же, как Иван-дурак, она обычно сидит на печи в саже и пепле. Это характерно и для западноевропейских вариантов. Но если там это знак униженности (злые сестры не оставляют девушке другого угла), то в русской сказке — знак маскировки. Сидеть на печи и разгребать золу русскую Золушку абсолютно никто не заставляет.³⁹ Сказки рассматриваемого сюжетного типа (АА 510 А, В) обнаруживают в плане смеховой организации большую близость к сказкам типа АА 530 А. Так, в варианте из сборника Ончукова (Онч. 129) находим сцены, совершенно параллельные соответствующим эпизодам из сказок о Сивке-Бурке. Падчерица после отъезда мачехи и сестер на пир (ср. отъезд братьев Ивана-дурака на состязание претендентов на руку царевны) «вышла в чисто поле, крикнула по звериному, свиснула по зминому, конь бежит, земля дрожит, с ноздрей искры летя» (ср. вызов Иваном-дураком Сивки-Бурки); явившись на пир в облике красавицы (см. появление Ивана-дурака на состязании в образе прекрасного витязя), героиня «выше всех и сила» (ср.: Иван-дурак выше всех вскочил). Нанесение «физического ущёрба» злым сестрам («Она метила-метила, косточкой шибнула прямо в глаз») адекватно нанесению со стороны Ивана ударов плеткой злым братьям. Поведение вернувшейся с пира падчерицы — «Приехала, коня спустила, в сад сходила, рознаделась в стару одежду. Пришла, на печку села» — ассоциируется с поведением Ивана-дурака, вернувшегося с состязания. В смеховом плане совершенно аналогичен диалогу Ивана-дурака с братьями диалог падчерицы с сестрами. «Приехали отец, мать с дочерьями, рохсвастались: „Как севодни-то дьявица была, просто такая што...“ Она и отвецае с печки: „Не я ль хоть и была?“ — „Гди тиби, худому церту быть этакой“» (Онч. 129, с. 314—315).

В варианте из сборника Худякова (Худ. 15) по типу отношений Ивана-дурака с братьями строятся отношения Машки-Сопливки с баринном, к которому она нанимается в услужение. «Барин собирается в собранье. Машка-Сопливка и говорит: „Барин, возьмите меня“. — Он как сапогом ее треснет: „Куда тебе, Машке-Сопливке!“ Только барин уехал, она и просится: „Позвольте в лес сходить за грибами“ (ср. традиционный «отвлекающий маневр» — термин Н. В. Новикова — в сказках о Сивке-Бурке, — И. Л.). — „Ступай, да поскорее“. — Пошла она в лес, взяла из шкатулочки лошадей, карету, купила барыне грибов, поставила в лесу. Приехала на бал» (Худ. 15, с. 85).

Приведенные примеры (число их могло бы быть значительно умножено) свидетельствуют о типологической близости сказок о Золушке со сказками об Иване-дураке⁴⁰ и Незнайке и, следовательно, о типологической близости самих масок и их роли в сказочном повествовании. Похоже, что, подобно тому как русская волшебносказочная традиция «низкого» героя *не знает* героя *униженного*, так же и традиция «низкой» героини (во вся-

³⁹ В русском репертуаре есть, кажется, только одна сказка, где героиня похожа на западноевропейскую Золушку, — Аф. 293. Однако сказка эта носит явные следы влияния гриммовского текста, что отмечено, кстати, в комментариях М. К. Азадовского и Н. П. Андреева, — см.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, т. II. М., 1938, с. 647.

⁴⁰ Очень интересный вариант значится в Описи сказочного собрания А. И. Никифорова под № 35. Судя по аннотации («Мать, умирая, завещает трем дочерям ночевать на ее могиле. Ночует младшая. Мать награждает ее...»), здесь в сказку о Золушке перенесен инициальный эпизод, традиционно закрепленный за сказками типа «Сивко-Бурко», — см. Ник. с. 345.

ком случае в рассматриваемом сюжетном типе) не допускает ее *униженности*, создавая лишь *иллюзию* последней. Любопытно отметить в этой связи, что маска «дурочки» довольно часто встречается в сказках совсем другого типа — АА 432 («Финист — Ясный сокол»), где традиционные сюжетные ситуации предусматривают женский персонаж героического облика.⁴¹

Третий вид маски волшебносказочного фольклора — *маска безобразная*, чаще всего — звериная. Наиболее интересный ее вариант находим в сказке о Царевне-лягушке (старушке) — АА 402. Из всех исследователей, так или иначе обращавших на нее внимание, только Э. В. Померанцева заметила ее типологическую связь со сказками с «замаскированным» героем: «Замаскированному герою волшебной сказки... соответствует функционально образ Царевны-лягушки».⁴² Исследование названной сказки на «смеховом» уровне полностью подтверждает это соображение. Сказка о Царевне-лягушке (старушке), как и сказки сюжетных типов АА 530 и 532, целиком построена на мистификации. Маскировка здесь обычно вынужденная (хотя в отличие от сказок типа АА 502 и 301 лжегерои к ней не причастны, безобразная маска — результат колдовства), но это не меняет существа дела: носительница безобразной маски, так же как и носители маски дурацкой, в известной мере провоцирует создание ситуации «мира спутанных отношений». Ведь в царскую семью она входит по собственной воле, вынуждая Ивана-царевича стать ее мужем. Таким образом, существо элитарное оказывается временно в положении существа униженного, презируемого — ситуация всех сказок с замаскированным героем. Комизм сказки связан в основном с проблемой сущности и видимости. Братья и невестки Ивана-царевича смешны главным образом своим непониманием идеальной сути героини. Выше было замечено, что само по себе такое непонимание не есть еще знак «отклонения от нормы», но лишь свидетельство непричастности к «элите». Отклонением от нормы названные персонажи выглядят потому, что проявляют грубость и злосердечие, смеясь над Иваном-царевичем и его женой, — качества, противопоказанные обитателям идеального мира.

Характер комического здесь несколько иной, чем в сказках, рассмотренных выше. Смех вызывает главным образом нелепое подражание невесток действиям лягушки (старушки). Убедившись, что безобразная жена Ивана-царевича сумела угодить своим мастерством тестю-царю, старшие снохи подглядывают за ней и повторяют ее манипуляции, несмотря на видимую их абсурдность (пекут хлеб в холодной печи, выливают тесто прямо на угли и проч.). На первый взгляд может показаться, что такое подражание — свидетельство того, что проблема сущности и видимости невестками применительно к ситуации решена правильно. Но это не так. Подоплека всех их действий — все то же непонимание идеальной сути героини. В своем самодовольстве они считают, что чудесному мастерству можно легко научиться — стоит лишь подглядеть «секреты производства». Очень ясен именно этот смысл подражаний в варианте Коргуева (Корг. 7). Невестки, увидев, что жена Ивана-царевича (старуха) режет на куски и выбрасывает за окно шелк, из которого нужно сшить рубаху царю, сопровождая эту странную акцию обращением к «ветрам буйным», делают все точно так же. «Сами стали ожидать, когда будет готово. Тоже все эти слова сказали: Ветры буйные, сошейте батюшке рубашецьку» (с. 154).

⁴¹ См., например, Аф. 234, 235; особенно ЗП, 67 — «Сказка о Дуньке-Дурке и Ясном соколе».

⁴² Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. М., 1965, с. 89.

Неудача ничему не учит невесток. Во второй раз они попадают впросак, повторив действия старухи, пекущей хлеб прямо на горячих углях. Ироничная ремарка сказочника подчеркивает нелепость их попыток «сесть не в свои сани»: «Только немножко не угадали, не с той сходили» (с. 156).

Публичным посрамлением невесток становятся в сказках оценки их «мастерства», вложенные в уста царя. Например: «Царь взял эту булку в руки и говорит: „Да, говорит, ету булку голодающий, если три дня не ел, так поес“» (ЗП, 19, с. 178); «Царь... у больного брата взял рубашку и сказал: „В черной избе ее носить!“» (Аф. 267, с. 329). Но самый страшный конфуз ждет невесток на царском балу. Усмотрев, что жена Ивана-царевича льет за обшлага остатки напитков и кладет в рукава кости, они делают то же самое. Дальнейшее подражание приводит к позорному финалу. Героиня «махнула правой рукой — стали леса и воды, махнула левой — стали летать разные птицы». «Други снохи пошли плясать, так же хотели: котора правой рукой ни махнет, у той кости-та и полетят, да в людей, из левого рукава вода разбрызжет тоже в людей» (Аф. 267, с. 330). Очень комично разработана эта сцена пермским сказочником Ломтевым. После того как «старушка» показывает чудеса, невестки тоже спешат продемонстрировать свое «искусство». Особо смешной характер этому придает их убежденность в своих возможностях: «Это што! Мы можем и сами ето сделать». Финал от этого еще «эффектней»: «Махнули оне также левыми ошлагами, брызги полетели их мужевьям в рыло и царю. — Што вы делаете? Все нам глаза выхлестали и рубахи осквернили! — То оне махнули правыми руками, ошлагами, из ихних рукавов полетели кости прямо мужьям в глаза» (ЗП, 19, с. 179—180).

Сказка о Царевне-лягушке интересна еще одним аспектом комического. Выше уже не однажды говорилось, что маска может осуществлять своеобразную «проверку на идеальность». В рассматриваемой сказке маска обманывает не только злых, кичливых снох и недоброжелательных братьев, но и самого героя, который поэтому становится в какой-то мере смешным. Это обстоятельство требует особого разговора.

Исследование волшебной сказки на смеховом уровне приводит к выводу, что принятое в фольклористике довольно категорическое деление сказочных персонажей на «положительных» и «отрицательных», героев и антагонистов, при отсутствии «середины», не совсем точно. Рядом с героем-богатырем, эталонной нормой идеального мира, существуют не только «лжегерои», представляющие «отклонение от нормы», но и персонажи, так сказать, «не дотягивающие» до нее. Таковы, например братья Бури-богатыря в сказках сюжетного типа АА 300 А, таков царевич в сказках типа АА 519 («Дядька Катом»), таков и Иван-царевич сказки о Царевне-лягушке.

Его отличие от идеальных героев подмечено В. П. Аникиным. Однако вряд ли можно согласиться с тем, что оно проявляется «в слабости и непрочности в Иване лучших нравственных убеждений».⁴³ С точки зрения автора, знак этой «непрочности» — то, что «жизнь с лягушкой была Ивану в тягость».⁴⁴ Но как могло быть иначе, если герой не разгадывает мистификации? В Иване-царевиче есть все признаки идеального героя: развитое чувство долга (то, что он женится на лягушке и затем живет с ней, несмотря на издевательства братьев и их жен, — как раз свидетельство прочности его нравственных убеждений); смелость, сила, мужество, которые так явственны во второй части сказки, где ему приходится вновь завоевывать исчезнувшую жену. Самый факт, что существо элитарное делает его своим избранныком, говорит за себя. В Иване-царевиче нет одного:

⁴³ Аникин В. П. Русская народная сказка, с. 167.

⁴⁴ Там же.

проницательности и прозорливости, свойственной героям элитарной сферы. Он может быть обманут — и обманывается «видимостью». Именно с этим «недостатком идеальности» связаны забавные ситуации сказки, в которых комичен Иван-царевич. Однако если до сих пор мы имели дело со смехом сатирического типа,⁴⁵ то здесь он приобретает мягкий, юмористический оттенок. Эта смеховая линия очень хорошо прослеживается в сказке Коргуева «Елена Прекрасная» (Корг.7). Царевич здесь поначалу настроен довольно агрессивно по отношению к непрошенной невесте: «Неужели я дожид до такой старой старухи, ведь у тебя и ни одного зуба-то нет во рте, и итти ты не мож» (с. 151). Его согласие жениться оформляется в досадливой и грубой фразе: «Ну, ладно, иди же, церт с тобой, возьму тебя замуж» (с. 152). Поскольку сказка уже с момента встречи героев полна намеков на то, что безобразная невеста — не та, чем кажется, мрачное настроение Ивана-царевича не вызывает «сопереживания» слушателей. Чем дальше — тем оно смешнее. Так, комически звучат жалобы героя отцу: «Ой, батюшка, не спрашивай про мою женитьбу. Какой я у тебя родилсе несчастной меньшей сын» (с. 152); комичны его сомнения относительно способности жены исполнить задание отца: «... а што ты мож сошить, как у тебя руки трясутце, цють ходишь. И лучше отстань, не расстраивай напрасно» (с. 153).

Комедийность ситуации усиливается за счет сознательного розыгрыша со стороны героини. Он очевиден, например, в ее «самоуничижительных» речах: «... сходи, принеси мне шолку, я, может быть, и худую (рубашку, — И. Л.), а сделаю»; «буде понравитце, дак подари, пусть не осудит, уж кака есть»; «... я какой-нибудь хлеб сделаю. Уж какой будет, таков и ладно» (с. 156). Одновременно ремарками (например: «А сама знает: волшебница!») сказочник все время напоминает слушателям об элитарности героини. Соответственно поведение Ивана-царевича выглядит предельно смешным: «Ну, што у тебя есть сделано? А сам поворачиват голову на другу сторону, даже и на ей не глядит». «... где тебе это сделать, как у тебя руки тресутце и на саму-то глядеть страшно» (с. 156). Сказка о Царевне-лягушке, как кажется, адекватна по своему замыслу сказке сюжетного типа АА 425 С («Аленький цветочек»). В обеих речь идет в общем-то о рождении человеческого чувства, человеческой привязанности на чисто духовной основе. Не обладая интеллектуальной «элитарной» способностью сходу разбираться в проблеме сущности и видимости, Иван-царевич приближается к правильному решению чисто эмоционально: умная, добрая, заботливая жена понемногу привязывает его к себе, вызывает уважение, за ее внешним безобразием он начинает прозревать идеальную суть. С момента, когда начинается это прозрение, Иван-царевич перестает быть комическим объектом.

Подведем некоторые итоги.

Итак, рассмотрение волшебной сказки в «смеховом» аспекте показывает, что основные формы ее комизма связаны с обличением морального зла. Поскольку обличение это бескомпромиссно и влечет за собой обязательное наказание и даже уничтожение носителей порока — есть все основания говорить о сатирическом характере комизма.⁴⁶ Поскольку моральное зло в границах сказочного идеального мира воспринимается как зло общественное — волшебносказочная сатира может быть с известной долей ус-

⁴⁵ О сатирическом комизме и комизме юмористическом см.: Дземидок Богдан, О комическом, с. 105—113.

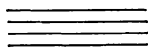
⁴⁶ См. там же, с. 169.

ловности определена как сатира социальная. Такое определение по видимости сближает комическое волшебной сказки с комическим сказкой бытвой. Однако по сути мы имеем дело с явлениями совершенно разного ряда. Социальная сатира бытвой сказки возникает на основе реальных отношений классового общества. Социальная сатира сказки волшебной — на основе общественных отношений, которые сами по себе вымышлены,⁴⁷ фантастичны, как и сказочные персонажи, сказочное время и сказочное пространство. Тем не менее сатира волшебносказочного фольклора не замкнута рамками сказочного повествования: в волшебную сказку переносятся пороки реального исторического времени. Моделируя идеальный мир, в котором эти пороки предаются публичному осмеянию и позорной казни, волшебная сказка бросает вызов реальному миру, в котором они торжествуют.

«Смеховой мир» волшебной сказки возникает в связи с ситуацией временного нарушения «нравственного порядка» и создания мира «спутанных отношений» (герой и лжегерой временно меняются местами).

Возможность смеховых решений при объективной трагичности сложившихся обстоятельств обусловлена жанровой природой волшебносказочного повествования, программирующего обязательную финальную победу добра и справедливости. Трагическая ситуация успешно используется героем в целях наиболее полной дискредитации носителей зла. Такую возможность открывает мистификация. Она принимает характер маскировки, скрывающей идеальную суть героя и стимулирующей его антагонистов к откровенному проявлению своей «антиидеальности». Из трех вариантов маски, которыми располагают сказочные герои, наиболее национально специфической представляется маска дурацкая,⁴⁸ обнаруживающая несомненную связь с формами «древнерусского смеха».

Комическое в волшебной сказке не обязательно связано со «смеховым миром». Скажем, комизм сказок типа АА 564 («Двое из сумы») или АА 571 («Диво дивное») построен на совсем ином основании. Сама по себе мистификация может существовать независимо от ситуации «спутанных отношений» — см., например, АА 566 («Рога»), АА 519 («Дядька Катомы»), АА 327 С. («Ивашка и ведьма»), АА 545 (Кот в сапогах). Наконец, волшебная сказка, как показано Н. В. Новиковым, знает формы социально-политической сатиры. Но если говорить не просто о комизме, но о *специфике комизма*, отличающей волшебную сказку от других сказочных видов, — нужно, по-видимому, вести речь именно о том, о чем она и велась в данной статье.



⁴⁷ Реально-исторические корни этих отношений (см.: Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки) сказкой, бытующей в границах XIX—XX вв., давно забыты.

⁴⁸ Среди героев, выступающих в этой маске, часто называют Емелю-дурака (АА 675). Однако исследование сказки о Емеле в аспекте комического убеждает, что ее «смеховая организация» — за рамками волшебносказочного фольклора и ближе всего к сказке анекдотической.

В. П. АНИКИН

СОВЕТСКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА
В БЫЛИНОВЕДЕНИИ (40—60-е ГОДЫ) И ВСЕВОЛОД МИЛЛЕР

Чтобы правильно понять значение былиноведческих исследований, выполненных в 40—60-е годы в соответствии с методологией конкретного историзма как общего мировоззренческого принципа советской науки, прежде всего следует разобраться в их отношении к работам Всеволода Миллера и его школы. В этой связи, не предпринимая детальной полемики (это дело особое), коснусь некоторых наиболее общих положений статьи Л. И. Емельянова «Методологические принципы исторической школы и их критика в советской фольклористике».¹ Речь пойдет об идеях автора этой статьи, имеющих прямое отношение к теме настоящей работы.

В статье о методологических принципах исторической школы нельзя пройти мимо суждений, которые автор считает безусловной истиной, по-прежнему критиками Миллера и его школы. Первая идея: Миллер и его школа утвердили в науке историзм — «широкое понимание исторической основы фольклора («исторический быт», «историческая обстановка эпохи»)», базирующееся на твердых фактических основаниях (с. 6). Миллеру и его последователям Л. И. Емельянов приписывает заслугу утверждения в былиноведческих исследованиях принципа исторической интерпретации и решительно высказывается в пользу новых исследований как продолжения и развития дореволюционных работ.

Второй историографической идеей автора статьи стало мнение, что школа Миллера отличалась «от всех предшествовавших» академических школ и направлений в фольклористике «широтой своей исследовательской стратегии, стремлением к методологическому синтезу и, так сказать, потенциальной научной терпимостью» (с. 5). Соответственно, работы самого Миллера и работы его учеников получают самую высокую положительную оценку, так как они, по словам Л. И. Емельянова, обеспечивали «наибольшие возможности развития», что в свою очередь служит доказательством жизнеспособности этого научного направления, законно пришедшего на смену всем прежним (см. с. 3). Историческая школа Миллера и ее методологические принципы предстают в интерпретации Л. И. Емельянова как венец развития дореволюционной исследовательской мысли. И если сегодня нужны коррективы, то они («допустим, даже весьма существенные») не могут затронуть правильности «основных принципов» этой школы. По мнению Л. И. Емельянова, принципы последователей Миллера «не заключали в себе ничего такого, что могло бы помешать им усвоить требования новой, марксистской методологии» (с. 3).

¹ В кн.: Историческая жизнь народной поэзии. Русский фольклор, вып. XVI. Л., 1976, с. 3—34. (Далее ссылки на эту статью даны в тексте). См. также главу в кн.: Емельянов Л. И. Методологические вопросы фольклористики. Л., 1978.

И, наконец, третья идея автора статьи: плодотворный поиск, начатый Всеволодом Миллером и его учениками, был искусственно прерван. Школа еще «находясь на пути к определенному подъему» (с. 3), а ее дискредитировала, скомпрометировала ненаучная критика 30-х годов, дезориентированная осуждением пьесы Демьяна Бедного «Богатыри». По словам Л. И. Емельянова, «научного-то спора как раз и не было» (с. 4).

Руководствуясь этими идеями, Л. И. Емельянов высказывается за реабилитацию методов школы Миллера, оценивает как безусловное достижение все, что в современной науке связано со следованием ее идеям и методологии, а равно высказывается против концепций, которые заменили собой историческую интерпретацию эпоса, предложенную Миллером. Автор статьи имеет в виду взгляды В. Я. Проппа и его последователей. Больше того, все самое значительное в объяснении былин, что появлялось в советской науке, автор статьи либо связывает с восприятием исторических принципов Миллера, либо не считает противоречащим им (книга А. П. Скафтымова).

Такова общая историографическая схема автора. В намерении подкрепить ее положения автор идет на разрыв с известными фактами истории науки, но прежде всего необходимо сказать о произвольности исходных общих идей.

Мысль о том, что с Миллером и его школой явился историзм, базирующийся на твердых фактах, не соответствует истинному положению вещей. Забыв о «потенциальной научной терпимости», свойственной Миллеру и его сторонникам, автор пишет о том, что их взгляды явились «органической реакцией на абсурдный схематизм мифологов и компаративистскую беспредметность» (с. 11). Не этот ли абсурдный схематизм и компаративистская беспредметность были включены в «методологический синтез», усмотренный Л. И. Емельяновым у Миллера и его последователей?! Но дело не в противоречивости собственных суждений Л. И. Емельянова. Важнее другое: автор необъективен в оценке науки, предшествующей Всеволоду Миллеру. Принцип исторической трактовки былин не был продуктом научной мысли ученых конца XIX—начала XX в. Историческая трактовка эпоса — одного возраста с самой наукой о нем.

Миллеру и его ученикам приписывать заслугу первых широких исторических трактовок былин можно, лишь если совсем забыть об изучении былин в «до-Миллерово» время, но это утверждение будет неверным и в случае, если иметь в виду только мифологов и миграционистов как непосредственных предшественников Всеволода Миллера и его школы. Мифологическая и миграционистская концепции были тоже попыткой исторической трактовки фольклора. Другое дело, что трактовка фольклора в работах мифологов объективно заключала в себе ряд антиисторических умозрительных построений, хотя далеко не все во взглядах мифологов заслуживает порицания как абсурд. Что же касается миграционистов, то у них немало как раз того, что так восхищает автора статьи о методологических принципах исторической школы, — «широкого, трезвого и документально проверенного взгляда на историко-фольклорный процесс» (с. 6). Кто хоть несколько знаком с работами миграционистов, тот согласится с тем, что в них можно найти много недостатков, но только не отсутствие «широкой, трезвой, документальной» фиксации перехода произведений из страны в страну, из века в век как момента по-своему понятого историко-фольклорного процесса. Этим, между прочим, объясняется, почему, ни в чем не изменяя «основному пафосу» своих исторических разысканий, Всеволод Миллер прошел через все этапы общего движения академической науки, сполна выплатив дань и мифологическим, и миграционистским толкованиям фольклора.

Действительную новизну исторической школы Миллера составляло совсем не то, что она предложила «широкое понимание исторической основы фольклора», эпоса в частности, а то, каким был тот самый историзм, тот исторический взгляд на эпос, который Миллер и его сторонники стремились утвердить в науке. Именно в этом наблюдается реальное отличие Миллера и его школы от всего, что составляло основу предшествующих толкований эпоса. Историзм Миллера и его школы позитивистского толка, к тому же сопряженный с антидемократическими идеологическими посылами, предопределившими узость и односторонность исторических толкований эпоса.

В этой связи не могу пройти мимо дезориентирующей характеристики Всеволода Миллера как жреца чистой науки. Л. И. Емельянов неоднократно говорит о чуждости ученого каким бы то ни было предвзятостями и идеологическим пристрастиям, о его «полной научной добросовестности» (с. 8, 9). У нас нет оснований следовать за вульгарной социологической оценкой смысла деятельности Миллера, которая была высказана в середине 30-х годов и нередко повторялась позднее. Но можно не сомневаться в том, что и оценка Миллера в статье Л. И. Емельянова сама по себе явилась своеобразной реакцией на несправедливые ярлычные оценки деятельности ученого: «барское отношение к народу» и подобное. Миллер как человек и ученый (об этом есть немало свидетельств его современников) являл образец и человеческой мягкости, и благородства, и честности, и искренности, но разве это что-нибудь меняет в объективном смысле его деятельности в те сложные десятилетия, на которые пришелся наиболее продуктивный период его научной работы (90-е годы XIX—первое десятилетие XX в. — время разрыва буржуазной либеральной науки с идеями демократии)?

Миллер не был чужд злобы дня, не был чужд тех антидемократических тенденций, которые все заметнее обнаруживали себя в науке его времени. Не привлекая широких доказательств, приведу только один факт. В 1892 г. Миллер опубликовал свои «Экспюры в область русского народного эпоса». В первом экспюре «Князь Владимир и Евпраксия» ученый посчитал для себя важным в качестве исходной сформулировать мысль, которая руководила им, когда он обдумывал весь свой труд. Ученый задался вопросом: почему исторический Владимир предстал в народном сознании в крайне непривлекательном свете, с порочащими его чертами? И в этой связи ученый рассмотрел ответы других исследователей на этот давно стоящий в науке вопрос. Орест Миллер, с которым Всеволод Миллер не согласился, был склонен видеть в корыстолюбии Владимира качество князя-варяга, а в деспотизме — черту отдаленнейшей патриархальной эпохи и, сверх того, слой понятий о государстве, навеянных царствованием Ивана Грозного.² Упоминает Всеволод Миллер и о мнении Н. А. Добролюбова, находившего в былинном Владимире черты византийской государственной важности. Говоря об отличии Владимира от Святослава, Игоря, Добролюбов видел в нем поздний тип «правителя, недоступного для народа, стоящего от него на недостижимой высоте, счастливого избранника судьбы, не имеющего другого дела, кроме пиров и веселья».³ При различии в объяснении очевидно, что и Орест Миллер, и Н. А. Добролюбов не искали иного объяснения отрицательных свойств былинного князя нигде, кроме как в реальных порядках государственного правления на древней Руси, в русских порядках. Всеволод Миллер дал совсем иной от-

² Миллер Орест. Илья Муромец и богатырство Киевское. СПб., 1869, с. 329.

³ Добролюбов Н. А. О степени участия народности в развитии русской литературы. — В кн.: Добролюбов Н. А. Избранные философские сочинения в 2-х томах, т. I. М., 1945, с. 97.

вет, подойдя к вопросу с другой стороны: он в самом начале своего труда обещает «снова заглянуть в область восточных сказаний, руководясь тем соображением, с которым, вероятно, согласны все исследователи, что никакими национально-историческими наслоениями нельзя, в конце концов, объяснить те непривлекательные стороны, которыми, совершенно незаслуженно, народная поэзия исказила личность энергического и мудрого русского князя (курсив мой, — В. А.)».⁴ Что это как не предпосылка, как не политическое пристрастие, которого якобы нет у Миллера, как уверяет Л. И. Емельянов? К мысли о влиянии Востока на некоторые типы русского эпоса исследователь пришел, конечно, не только в силу политического соображения, но оно было не последним фактором, обусловившем направление научного поиска. К политическим веяниям Миллер был всегда чуток, и изменение его взглядов под влиянием менявшейся общественно-политической обстановки в России чувствовали даже самые преданные ему ученики.⁵

Идеи ученого не были «идеологически нейтральными», какими их стремится представить Л. И. Емельянов. Закрывать глаза на очевидную идеологическую направленность «аристократической» теории (согласно которой эпос не создан крестьянством, а лишь усвоен им, притом с искажениями, усвоен у профессионалов-певцов, воспевавших князей и дружинников) можно лишь при желании видеть не то, что есть в действительности. Л. И. Емельянов полагает неопровержимым «известный ряд реальных фактов», на которых основывается теория «аристократического» происхождения фольклора (с. 10), но что это за «ряд известных фактов», само осталось неизвестным. Что касается признания аристократической теории со стороны В. А. Келтуялы и А. В. Луначарского как автора одной из статей 1919 г., то этот факт может свидетельствовать не о политической нейтральности самой теории, а о том, что А. В. Луначарский как теоретик мог разделять и ошибочные идеи.

Общий разбор идеологических предпосылок и антидемократических тенденций в исследованиях Всеволода Миллера и его сторонников — не тема настоящей работы. Вопрос этот достаточно выяснен учеными, которым не откажешь в академической основательности. Это и А. П. Скафтымов,⁶ и М. К. Азадовский,⁷ и Ю. М. Соколов,⁸ и А. И. Никифоров,⁹ и А. М. Астахова.¹⁰ Л. И. Емельянов не считал необходимым даже назвать многие из этих работ, объявив всю критику, не разбирая ее качества, ненаучной. В тех же немногих случаях, когда он касается критики, то создает впечатление, что, собственно, спора не было. Так, оказывается, хотя А. П. Скафтымов и критиковал Миллера и его учеников, но в сущности лишь дополнял и развивал идеи исторической школы. Кстати сказать, недавно был опубликован разбор книги А. П. Скафтымова в докладе

⁴ Миллер В. Ф. Экскурсы в область русского народного эпоса, I—VIII. М., 1892, с. 2.

⁵ См.: Аникин В. П. Историко-фольклорная концепция А. В. Маркова. — В кн.: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии, вып. II. М., 1963, с. 156—174.

⁶ В особенности важен первый очерк «Современные методы изучения былин» в книге «Поэтика и генезис былин» (М.—Саратов, 1924, с. 3—44).

⁷ Азадовский М. К. Советская фольклористика за 20 лет. — В кн.: Советский фольклор. Сборник статей и материалов, № 6. М.—Л., 1939, с. 32—41, 52—53.

⁸ Соколов Ю. М. Русский былинный эпос (проблемы социального генезиса). — Литературный критик, 1937, № 9, с. 171—196.

⁹ Никифоров А. И. Фольклор Киевского периода. — В кн.: История русской литературы, т. I. М.—Л., 1941, с. 237—256.

¹⁰ Астахова А. М. 1) Былинное творчество северных крестьян. — Вступ. статья к сб.: Былины Севера, т. I. М.—Л., 1938, с. 7—105; 2) Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск, 1948, с. 3—4, 7—10 и др.

Б. М. Соколова, прочитанном на заседании Государственной Академии художественных наук 4 декабря 1924 г. Этот доклад убедит каждого в том, что А. П. Скафтымову действительно была присуща непоследовательность в критике исторической школы и что допущенные им противоречия — не выдумка досужего разбора. И Б. М. Соколов обратил внимание на то, что концепция эстетической трактовки эпоса в книге А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин» пришла в столкновение с исторической интерпретацией. Б. М. Соколов отметил: «Вообще, кончая третью главу, Скаф<тым>ов вновь восстанавлива<ет> историч<ескую> школу...»; «Первая глава в противоречии с третьей».¹¹

Однако независимо от оттенков в частных суждениях о том, как приняла советская наука 20—30-х годов исследования Всеволода Миллера, для вывода о принципиальном значении его методологии для современной науки необходим прежде всего разбор новых работ, появившихся в советское время. Только в этом случае можно уяснить настоящую природу методологии советских ученых. Оценка и разбор уже сделанного современной наукой в 40—60-е годы может показать всю поспешность суждений автора статьи об общности методологических принципов исторической школы Миллера и работ советских ученых.

I

Мысль большинства исследователей 20-х и 30-х гг., пытавшихся уяснить историю возникновения и развития эпоса, была еще скована общим воззрением на былинное творчество как искусство верхушечных слоев древнерусского общества. Однако различные научные направления в былиноведении, каждое по-своему и самостоятельно, без каких-либо давлений со стороны, шли к преодолению концепции В. Ф. Миллера. Странники индивидуального творчества в фольклоре выразили стремление сосредоточиться на анализе творчества сказителя как представителя демократического искусства, хотя из-за признания всевластия индивидуального творческого акта отошли от изучения древней истории эпоса. В исторических разысканиях на основе сравнительно-типологического изучения ученые преодолели заблуждения индивидуально-творческого понимания эпического искусства и выдвинули на передний план изучение былинных традиций в свете осознания их глубоких демократических основ. Это был историзм широкого стадийно-типологического характера, не суженный в сословно-социальной базе. Очередной научной задачей сделалось уяснение генезиса самого жанра былины как типологического явления мирового эпического искусства. Историческое изучение в таких работах обусловило направление конкретного подхода к истолкованию отдельных былинных сюжетов, но конкретный исторический анализ по большей части оставался лишь декларативным методологическим требованием. Менее всего конкретный историзм был моментом разбора самих былин. Попытку осуществления этого принципа предприняли исследователи, принадлежавшие к другому направлению. Приемы их разбора преследовали цель уяснить конкретный историко-социальный смысл русского эпоса, его общественно-эстетические функции, его значение в исторической жизни Киевской Руси и в последующей жизни народа. Это научное направление всего ближе стояло к работам В. Ф. Миллера и его последователей, но принципиально отличило себя от них признанием иных теоретико-методологических оснований, с которых изучало былину. Очень точно охарактеризовал новизну

¹¹ Соколов Б. М. Разбор книги А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин. Очерки» (М.—Саратов, 1924) (публикация В. М. Гацака). — В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 309.

этого научного направления академик Б. А. Рыбаков, сказавший, что оно (согласно тезису Б. Д. Грекова: «Былина — это история, рассказанная самим народом») может быть названо «советской исторической школой». «Разница между нею и старой исторической школой В. Ф. Миллера точно такая же, как между историками-марксистами и буржуазными историками».¹²

Из осознания принципиального различия нового и старого исторического подхода к анализу былин не следует, что в новых разысканиях оказались целиком отстраненными результаты прежних исследований. Нередко старое и новое соединяется в этих работах в достаточной мере эклектично и непоследовательно, но принципиальная важность и высокая научная значимость самого направления новых работ, с их стремлением преодолеть ошибки и ложные тенденции буржуазной науки, — вне всякого сомнения.

Новое историческое направление в исследовании эпоса заявило о своем существовании во второй половине 30-х годов, вскоре после общей дискуссии вокруг проблем генезиса и социально-творческой природы былин, и в предвоенные годы завершилось публикацией во многом оригинальной и по-своему «итоговой» статьи А. И. Никифорова «Фольклор Киевского периода» в коллективном академическом труде «История русской литературы».¹³ Работа А. И. Никифорова свидетельствовала о том, что общее у него с другими учеными 30-х годов понимание былин и в критической, и в позитивной программной части содержало немало «пунктов», которые нуждались в доказательствах, а всего более — в конкретном развитии. По вполне понятной причине А. И. Никифоров не мог их предложить в «жанровых» рамках своей статьи: она составляла всего лишь часть общего историко-литературного труда. Однако конкретности в положениях и аргументации недоставало и по причинам более существенным: новое историческое направление в изучении эпоса с позиций признания его демократической творческой основы находилось в состоянии становления и чаще декларировало новые принципы, чем выставляло доказательства в их защиту. Поэтому естественным было, что последующая научная литература развивала и уточняла выдвинутые положения. Эту задачу стремился выполнить В. И. Чичеров, — в частности, в статье, опубликованной в «Историко-литературном сборнике».¹⁴ Статья не претендовала на всестороннее освещение проблем истории эпоса: автор сам указал, что «ставит только некоторые вопросы» и отложил на известный срок более полное исследование «истории русского исторического эпоса» (с. 58). В последующих работах¹⁵ В. И. Чичеров уточнял свои формулировки, отдельные оценки. Ранняя кончина помешала ему написать обещанную «особую работу». При всем том в статье «Об этапах развития русского исторического эпоса» намечены важнейшие решения, которые имели принципиальное значение для науки о былинах.

¹² Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963, с. 42.

¹³ История русской литературы. Т. I. Литература XI—начала XIII века. М.—Л., 1941, с. 216—256 (о былинах — с. 237—256).

¹⁴ Чичеров В. И. Об этапах развития русского исторического эпоса. — В кн.: Историко-литературный сборник. Под ред. С. П. Бычкова, Ф. М. Головенченко, С. М. Петрова. М., 1947, с. 3—59. (Далее ссылки на эту статью — в тексте).

¹⁵ Чичеров В. И. 1) Былины. — БСЭ, изд. 2-е, т. 9. М., 1951, с. 427—430; 2) Русские исторические песни. Л., 1956, с. 5—75 (Б-ка поэта. Малая серия); 3) Итоги работ и задачи изучения русских былин и исторических песен. — В кн.: Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958, с. 15—47; 4) К проблеме исторической и жанровой специфики русских былин и исторических песен. — В кн.: Чичеров В. И. Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959, с. 257—310; 5) Русское народное творчество. «Курс лекций». М., 1959, с. 213—248, и др.

Проблема исторического развития эпоса в статье В. И. Чичерова включает в себя важнейшие вопросы: генезис эпоса как жанра песенно-исторического фольклора и понимание самого историзма эпоса. При решении проблемы генезиса В. И. Чичеров взял за исходное мысль о сложности былин в X—XI вв.: в это время, по замечанию ученого, произошло «обособление» их как жанра. Ученый считал, что формирование жанра было подготовлено «первоначальным развитием древней Руси» (с. 3). В. И. Чичеров не сужал проблемы возникновения былин только уяснением значения для них предшествующих традиций фольклора. Исследователь желал прежде всего понять связь процесса формирования эпоса с ростом народного самосознания: «В форме исторического эпоса былины зарождаются во время Владимира Святославича. Пробудившееся историческое самосознание вызывает эпические сказания о событиях и деятелях эпохи, но формы повествования еще находятся во власти привычного мифотворчества. Создается цикл сказаний о герое, который может быть назван типическим идеальным героем средневековья» (с. 58, см. также с. 5, 7, 8, 18, 23). Заметно, что В. И. Чичеров придал возникшей потребности выразить героические идеалы новой эпохи первостепенное значение в процессе формирования былин: эпос служил «средством организации народного мирозерцания», выражал народные «идеи и устремления» (с. 58). Соответственно такому пониманию генезиса жанра историческое толкование былин сразу обрело широту, отвечавшую самой сути явления эпоса. Тем самым не было допущено то упрощение исторического смысла былин, которое заметно и в работах сторонников дореволюционной буржуазной исторической школы, и в статьях последователей В. Ф. Миллера после революции.

В. И. Чичеров уловил содержательность поэтической формы эпоса как единственно возможного для него средства художественного обобщения исторической реальности. Ученый писал: «Былина очень часто отражает несколько событий; она обобщает сходные факты, соединяет в одном повествовании деятелей разных эпох. Нередко в основе былининого текста нет какого-либо конкретного происшествия, и тогда сюжет строится как отражение типических явлений жизни, иногда характерных для нескольких веков» (с. 24). Широта художественного обобщения в эпосе требует соответственной формы, — и тут, как говорит В. И. Чичеров, произошло «привычное для эпоса сочетание мифа и истории»: «Переосмысление мифологических образов должно было породить новые явления в области искусства. Образ, сохраняющийся по традиции, поскольку он жил в сознании человеческого коллектива, не мог отмереть» (с. 28—29). Теряя свой прежний смысл, старая образность становилась «условным знаком», поэтической условностью нового искусства (см. с. 29). Конкретное подтверждение этому выводу В. И. Чичеров усматривал в самом характере былининого изображения человека и его деяний: «Овеянные традицией „доисторического“ эпоса воин-дружинник, воин-крестьянин былин изображались богатырями, наделенными силой не одного человека, а всего народа. Народ как бы видел себя в образах любимых богатырей — Ильи, Добрыни, Алеши и других. Бой богатыря с чужеземным „нахвалящиком“, по существу, был боем народных масс с тьма-тьмой врагов: единоборство богатыря было условным знаком, за которым скрывался рассказ о кровопролитных боях дружины с вражескими полчищами, наступавшими на молодую Русь» (с. 9). В таких же условных формах, по утверждению В. И. Чичерова, передавалась историческая реальность и в «формулах-символах» вражеской угрозы Киеву (с. 29—31). Словом, ученый уловил особую поэтическую систему былин, без анализа которой действительно невозможно никакое полное историческое толкование эпоса.

В. И. Чичеров говорил о мифологических одеждах эпоса, обратившись к этой привычной метафоре для характеристики его образно-художественного своеобразия (см. с. 9, 44 и др.). Здесь, однако, важнее самый смысл, исторический смысл, сопряженный с пониманием характера эпоса: «... вымышленный рассказ о герое был глубоко историчен» (с. 6). Историзм былин — особый, монументально-условный, единственно возможный в той обстановке, в которой произошло возникновение эпоса как искусства.

В. И. Чичеров не отождествлял былин и исторических песен. Их сравнение произведено с осознанием их различия: «Создатели эпоса одевали в мифологические одежды деятелей и события Киевского и других княжеств. Историческая песня XVI в. идет по другому пути. Сознание человека, пробудившееся к пониманию действительности вне традиций мифотворчества, стремилось к точности изображения фактов русской жизни. Вследствие этого очертания событий передаются точнее, о происходящем сообщается более верно, нередко с сохранением даже деталей» (с. 44—45). Существенное различие былины и исторической песни, как видим, связывается с самим различием этапов исторического развития сознания народа.

В отличие от А. И. Никифорова В. И. Чичеров придавал большее значение традициям собственно мифологического и легендарно-сказового фольклора в процессе возникновения былин как жанра. В этом проявилось иное отношение исследователя к работам старой школы мифологов и вместе с тем обнаружилось стремление извлечь дополнительные рациональные моменты, заключенные в дореволюционных исследованиях. «Миф бытовизировался, — писал В. И. Чичеров, — божественный герой перевоплощался в носителя идеалов средневекового человека» (с. 18). Эта точка зрения отзывается давней исторической схемой, которая сложилась в науке к 60—70-м годам XIX в.: в качестве первоначальной стадии — существование древней мифологии как совокупности понятий и представлений о мире обожествленной природы, а затем — последовательный переход к сказаниям о полубожественных героях (вторая стадия) и, наконец, к сказаниям и песням об исторических лицах (третья стадия). Согласно этой схеме, былины возникли где-то в промежутке между второй и третьей стадией.¹⁶ Концептуальный смысл мифологического объяснения этого развития фольклора В. И. Чичеров, разумеется, не принимал: было бы научным анахронизмом держаться этого взгляда. Однако сама по себе взятая в общем виде схема исторического развития фольклора в отдельных звеньях, как видим, разделялась ученым. Принципиальная теоретико-методологическая новизна взгляда В. И. Чичерова на происхождение эпоса выразилась в том, что он наполнил схему иным конкретным историческим содержанием. Богатырь и богатырство предстало в интерпретации ученого как воплощение общественно-этических идеалов народной Руси — Руси, борющейся за единство перед лицом угрозы внешних врагов, Руси, славившей героев этой борьбы и вообще носителей нового образа жизни: «Русский эпический герой выступает против иноплеменных вторжений, против областной разобщенности; он воплотил в себе черты современной ему культуры» (с. 18).

Такому толкованию исторической сущности эпической героики не противоречило использование данных летописных преданий и легенд, которые были взяты В. И. Чичеровым по давней научной традиции не только

¹⁶ См., например: Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I. СПб., 1861, с. 7, 18, 21—22, 24, 412 и (особенно) 415. — Эта историческая концепция утвердилась даже в учебной литературе — см.: Историческая хрестоматия. Пособие при изучении русской словесности. Сост. В. Покровский. М., 1887, с. 45—48.

в качестве исторической параллели к эпосу, но и в качестве указания на почву, породившую эпос. Тем самым исследователь вернул науке давно сложившееся отношение к древнерусской исторической письменности. А. И. Никифоров тоже ценил летописно-былинные параллели и даже предпринял попытку указать следы былинного творчества в самой летописи, нередко отождествляя письменный стиль книжности и стиль устно-поэтического творчества.¹⁷ В. И. Чичеров взглянул на отношения древнерусской письменности и былинного эпоса по-другому. Он писал: «Народ сознавал историческую роль деятелей создавшегося древнерусского государства и давал им оценки соответственно их значению. Наиболее выдающиеся из них становились героями народных легенд и преданий. Такого рода легенда, наряду с мифами о богах, и явилась эмбрионом исторического песенного эпоса» (с. 5). Таким образом, древняя летопись с включенными в нее преданиями и легендами, по мнению ученого, содержала лишь указание на ту фактическую историческую основу, на которой возник эпос. В. И. Чичеров даже предположил существование в древности «ритмизованных эпических сказаний, описывающих факт конкретного подвига», не исключая, однако, и в этом случае «влияния традиций ранее существовавшего у славян добылинного эпоса (мифологического, обрядового и проч.)» (с. 10). В этом смысле ученый говорил о былинах как о «своеобразных исторических документах» (с. 8). Нетрудно заметить, что в таких утверждениях В. И. Чичеров стоит весьма близко к тому, что писали о первоначальном составе эпических песен почти все единомышленники В. Ф. Миллера. Отличие взгляда советского ученого от воззрений прежних деятелей науки состоит *в мере и в осмотрительности*, с какими он прилагал летописные известия к фактам эпоса: явленная осторожность не была излишней, так как в прежних работах допускался открытый произвол в сближениях, мотивированный тем, что будто бы эпос, известный нам в поздних записях, из-за изменения творческой среды (был аристократический — стал народный) утратил свой прежний вид. В. И. Чичерову был чужд и смысл этой посылки, и ее следствия. Отсюда стремление опереться только на такие сближения летописных известий и эпоса, которые несут в себе наибольшую долю вероятности: Добрыня былинный — и Добрыня летописный (с. 10—12); летописный рассказ об Иване Даниловиче «богатыре славном», сказание о Михайлике и Золотых воротах — и былина о Михаиле Даниловиче, а также близкий к ней эпизод былины об Илье и Калине-царе (см. с. 33—35); летописные известия об Александре Ростовском — и былина об Алеше (с. 36), и др. При разборе былины «Илья Муромец и Соловей-разбойник» (с. 26—28) или «Добрыня и Змей» (с. 14—17) В. И. Чичеров прямо опирался на соответствующие предположения В. Ф. Миллера: ссылка не была ошибкой — из всех прежних оценок ученый брал то, что отвечало его взглядам на эпос.

Какими бы важными ни были сформулированные первые общие принципы исторического анализа эпоса, все же ясно чувствовалось, что науке недоставало конкретного анализа былин. Необходимость в этом осознали многие ученые, и среди них Д. С. Лихачев. К его работам и следует теперь обратиться, но прежде подведем итоги рассмотрения статьи В. И. Чичерова. Она ознаменовала движение научной мысли. Существенные поправки, внесенные В. И. Чичеровым в теорию исторического истолкования эпоса, сохраняют научное значение и сегодня. В. И. Чичеров

¹⁷ См.: Никифоров А. И. Фольклор Киевского периода, с. 249—252. — Увлеченность исследователя поиском в письменности следов эпоса привела к утверждению мысли о тождестве былин и «Слова о полку Игореве». В мае 1941 г. ученый защитил в Ленинграде докторскую диссертацию на тему: «Слово о полку Игореве — былина XII века».

утвердил мысль о необходимости постоянно считаться с образно-художественным своеобразием эпоса в отражении исторической реальности IX—XIII в. Необходимо считаться и с требованием изучать былины при обязательном учете конкретной обстановки, в которой действовали исторические лица и совершались события. Наконец, не следует допускать сужения генетической проблемы жанра. Ни один из исследователей не должен игнорировать такое изучение историзма эпоса, которое основывается на понимании емких, гигантских художественных обобщений в былинном творчестве. В этих итогах состоит теоретико-методологическая ценность мыслей В. И. Чичерова об историзме эпоса.

II

Работы Д. С. Лихачева¹⁸ в высшей степени оригинальны дальнейшим развитием идей исторического изучения эпоса. Исходным для ученого стало следующее положение: «В сущности действие большинства русских былин происходит в одно время — в „киевский“ период русской истории, в пору существования единого раннефеодального государства. Когда бы ни слагались былины, они переносят действие в Киев, ко двору Владимира. Русские былины воспроизводят мир социальных отношений и историческую обстановку древней Руси и, как уже было отмечено в исследовательской литературе о былинах, только героев „киевского“ цикла называют богатырями. Обогащаясь теми или иными новыми сюжетами, былины переводят их в отношения X в., отмечают многое, что не соответствует социальной обстановке этого времени, понятой, правда, с известной долей идеализации... Представление о „киевском“ периоде русской истории как о своеобразном эпическом времени, составляет наиболее яркую отличительную черту русских былин».¹⁹

Мысль о существовании в русском эпосе «целого» мира эпохи Владимира Святославича, мира «сказочного», но состоящего «в неперменной связи с историческим», была сформулирована еще в 50-х годах прошлого века (см.: К. С. Аксаков. Богатыри времени великого князя Владимира по русским песням),²⁰ но понимание этого свойства эпоса раньше не возводилось в теоретико-исторический принцип толкования былин.

В новейших формулировках ученого суждения об «эпическом времени» получили ряд уточнений: «эпическое время» или «эпическая эпоха» для одной, «большой части» былин — «это идеализированная эпоха князя Владимира Киевского, для другой части — эпоха новгородской вольности» (Поэт. с. 255); эпическое время — «условная эпоха русской старины, которая, однако, несмотря на всю свою условность, воспринимается как историческое время, «бывальщина» и проч. (Поэт. с. 256).²¹

¹⁸ См.: Лихачев Д. С. 1) «Эпическое время» русских былин. — В кн.: Академику Борису Дмитриевичу Грекову ко дню семидесятилетия. Сборник статей. М., 1952, с. 55—63; 2) Возникновение русской литературы. М.—Л., 1952, с. 47—48; то же в кн.: Русское народное поэтическое творчество. Т. I. Очерки по истории русского народного поэтического творчества X—начала XVIII веков. М.—Л., 1953, с. 178—208, 3) Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 234—243 (2-е изд., дополн.: Л., 1971, с. 255—266); 4) «Единичный исторический факт» и художественное обобщение в русских былинах. — В кн.: Славяне и Русы. М., 1968, с. 429—436.

¹⁹ Лихачев Д. С. «Эпическое время» русских былин, с. 56; см. также: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, изд. 2-е, с. 257. (Далее ссылки на эти работы даны сокращенно в тексте: Эпич., Поэт.)

²⁰ Журн. «Русская беседа», 1856, т. IV, с. 332; перепечатано: Аксаков К. С. Полн. собр. соч., т. I. М., 1861, с. 2; см. еще с. 5, 6.

²¹ См. еще: Лихачев Д. С. Первые семьсот лет русской литературы. — Вступ. статья к «Изборнику» (Сборник произведений литературы древней Руси). М., 1969, с. 11.

В этих мыслях всего важнее указание на ту художественность, которая есть и выражение исторического самосознания народа, и в то же время — искусство. Нераздельность историзма и искусства — вот существо этого взгляда на эпос. Оказалось понято его единство без противопоставления внутренних компонентов. Научное открытие состояло, однако, не в том, что была правильно осознана общая неотделимость одного начала, от другого (об этом писали и ранее), а в том, что указана конкретная форма соединения этих начал. Понятие «эпического времени» в науке о былинах стало неким корректирующим «пунктом», который позволил уловить норму и границы воспроизведения реальности в эпосе без натяжек в отождествлении конкретных фактов истории и эпоса, но и без игнорирования художественной природы самого этого отражения. В этом суть научного решения общей проблемы. Здесь же ключ к верному решению многих частных проблем историзма эпоса.

«Народ, — пишет Д. С. Лихачев, — в своем былинном творчестве исходит из своеобразных исторических представлений о времени богатырства древнерусского» (Эпич. с. 56). За существо историзма принимается выражение в былинах понятий и представлений народа о древнейшей эпохе русской истории. С этих позиций ученый подвергает обоснованной критике понимание историзма эпоса в трудах В. Ф. Миллера и его сторонников. «Предполагая в былинах лишь механическое соединение исторических фактов, представители „исторической школы“, естественно, в первую очередь обращали внимание на выяснение в былинах исторических имен и отдельных исторических событий и в этом только видели историческую основу былин. Даже такой внимательный реконструктор фольклора, как А. И. Никифоров, не избежал этой типической ошибки «исторической школы». За исторический источник былины он принимал только „первичный конкретный исторический факт — лицо или событие“» (Эпич. с. 56). Критика предшественников проведена ученым с четким осознанием мысли, что эпос с его широкими социально-художественными обобщениями поднимается выше передачи отдельных реалий исторического быта, выше упоминаний отдельных лиц и событий. Через все суждения Д. С. Лихачева об эпосе насквозь проходит мысль о непростом отражении в былинах исторической действительности X—XI вв. «Представители этого направления, — пишет Д. С. Лихачев об исторической школе, — связывали былины только с отдельными историческими именами, с отдельными (по большей части незначительными) историческими событиями, не видели в них подлинной связи с историческим развитием в целом, изымали эпическое творчество из исторического процесса. Представители „исторической школы“ по существу были очень далеки от подлинной истории. На самом же деле былины выражают отношение народа к происходящим событиям, к историческим явлениям крупного масштаба, рисуют социальные отношения древней Руси так, как их понимал народ» (Эпич. с. 56).²²

Д. С. Лихачев отводит возможный упрек в том, что его понимание историзма эпоса будто бы игнорирует факт отражения в былинах исторической конкретности. Действительно, ученый не менее других исследователей озабочен выяснением этих реалий. «Из предыдущего, — поясняет Д. С. Лихачев свои суждения об „эпическом времени“, — нельзя делать заключения, будто бы конкретные исторические события вообще не отразились в эпосе. Эпос сохранил и отдельные исторические факты, если только эти факты могли быть отобраны как типичные народным художественным сознанием» (Возн. с. 65).

²² См. то же в кн.: Возникновение русской литературы, с. 52. (Далее ссылки даны сокращенно в тексте: Возн.).

Мысль о возможности отражения в эпосе конкретных фактов истории (лиц и событий) в последних суждениях исследователя обрела форму утверждения обязательности строгой достоверности эпоса в передаче имен исторических лиц, названия древнерусских городов, сел и даже фактичности самого былинного действия. В «Поэтике древнерусской литературы» ученый пишет: «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 мы без опоры на художественную суть былин так усиленно занимались представители исторической школы в изучении эпоса» (Поэт. с. 256—257).

Здесь важно отметить не только самое движение живой и, следовательно, меняющейся мысли ученого, но и устойчивость его убеждения в том, что «эпическое время» былин есть форма сохранения в эпосе исторически достоверного, что былины воплощают в себе исторические воззрения народа на реально существовавшие Киевское государство с его стольным князем Владимиром, на реальный Великий Новгород с его особым социально-бытовым укладом. В отличие от предшественников, стоявших на близких научных позициях, Д. С. Лихачев впервые не механически соединил новый взгляд на эпос с усвоением конкретных результатов исследования исторической фактичности былин. В суждениях Д. С. Лихачева восприятие рационального смысла исследований сторонников старой исторической школы оправдано концептуально: оно сделалось возможным благодаря развитию нового исторического понимания былин на основе осознания их художественности и историзма в понятии об «эпическом времени». Исследователь настаивает на необходимости изучения «исторических представлений эпоса в целом» как первоочередной научной задачи (Поэт. с. 257), а изучение эпоса «в целом» как раз и есть уяснение исторических взглядов народа на «идеализированную эпоху условного русского прошлого» (Поэт. с. 257).

При развитии мысли от «условности» художественно воспроизводимой былинами эпической эпохи Д. С. Лихачев делает весьма характерную поправку к суждениям М. М. Бахтина, который в статье «Эпос и роман (о методологии исследования романа)» писал об «абсолютной завершенности и замкнутости» эпоса — «замечательной черте ценностно-временного эпического прошлого». ²³ Д. С. Лихачев вносит существеннейшее уточнение в это суждение: «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» (Поэт. с. 259). Иными словами говоря, «завершенность» эпического времени не абсолютна, а относительна — и именно благодаря своей связи с конкретной русской историей. Всего яснее это свойство обнаружено Д. С. Лихачевым в истолковании тех народных исторических понятий, которые и составили в совокупности образно-художественную систему понятий и представлений об «эпическом времени». «Эпическое время» — это «обобщенный образ времени единства и независимости Руси», Руси времен

²³ Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 104.

княжения Владимира Святославича (Возн. с. 60; то же — Эпич. с. 61). В изображение этой эпохи привнесены порядки более древнего времени — они появились вследствие действия идеализирующего начала, которое отвечало стремлению народа увидеть в историческом быту желаемое, чаемое, ожидаемое. «Былины, — пишет Д. С. Лихачев, — частично воспроизводят самые социальные отношения глубокой древности, переносят их в обстановку Киевской Руси. Они переносят нас в своеобразное, воображаемое „эпическое время“, в котором князь и его богатыри, богатыри и народ не разобщены еще непроницаемой стеной, в котором богатырь как представитель народа может совершать подвиги, восстанавливать справедливость, давать суровые уроки князю и боярам» (Возн. с. 62).

Уяснение этого свойства русского былинного эпоса позволяет понять, какой решительный удар тем самым ученый нанес концепции «аристократического происхождения» эпоса: идеализирующее начало как неотъемлемое свойство эпоса предполагает исконность выражения «классовой идеологии крестьянства древней Руси», «идеологии трудового народа» (Возн. с. 53, 56). Становится исследовательским произволом самое предположение, что будто бы некогда произошло перемещение былин из высоких, княжеско-дружинных сфер в нижние сферы общества.

Д. С. Лихачев отверг дореволюционное классово-тенденциозное объяснение воспроизведения в эпосе отношений князя и дружины: «Можно считать, что эти отношения князя и дружины не случайно привлекли внимание народных певцов X—XI вв. и оказались запечатленными в былевом эпосе. Дружина усиленно привлекала внимание народа, так как доступ в дружину „хоробрствующую“ был в X—XI вв. уже закрыт для представителей эксплуатируемого большинства. Однако народ помнил, что в предшествующее время дружина была далеко не однородной. Наряду с представителями слагающейся феодальной аристократии в ней были и пришлые люди, вышедшие из демократической среды. Отождествление войска и народа было характерно для периода военной демократии» (Возн. с. 54—55). Действие идеализирующего начала при воспроизведении особенностей «эпического времени» имело следствием то, что дружина предстала с чертами, типичными для эпохи военной демократии. С этой точки зрения Д. С. Лихачевым восприняты как проявление истинной народности многие типичные эпизоды эпоса: ласковая встреча стольным князем богатыря, характерное изображение пиров Владимира как «формы совещания» князя с дружиной и проч. (см.: Возн. с. 55—56). Показательным для эпоса, по мнению ученого, становится и народное происхождение богатырей — выходцев из народа (см. там же, с. 56—57). Аналогичным образом истолкован образ Добрыни — «представителя народа при дворе князя» (см.: Возн. с. 55—57): в концептуальном плане для доказательства этой мысли ученый привлек летописные известия о родном брате «рабыни Малуши», матери князя Владимира. Мысль исследователя поднимается до обобщения, что собственно дружинная поэзия X—XI вв. предстала во многих рассказах и преданиях, внесенных в летопись, и предположительно высказано мнение, что вещей Боян как раз и представлял эту поэзию, а «корни современной былины очевидно не в ней» (Возн. с. 78).

Разбор конкретных былинных сюжетов обрел в работах Д. С. Лихачева подлинную теоретико-методологическую новизну сравнительно с державшимися до той поры в научной литературе толкованиями, шедшими от концепции В. Ф. Миллера. При этом ученый брал из старых работ все, что не противоречило его собственным воззрениям. Не отрицая, что былинный Добрыня Никитич «имеет много общего с летописным Добрыней», Д. С. Лихачев, вопреки В. Ф. Миллеру и вообще давней научной традиции отождествления змеборчества богатыря и крещения Руси,

с полным основанием усмотрел в былине «исторически точное изображение роли Добрыни в борьбе со степными народами» (Возн. с. 70). «Если бы былаина эта, — пишет Д. С. Лихачев, — изображала именно крещение, то значило бы, что народ идеализировал и одобрила собственное крещение „огнем и мечом“» (Возн. с. 69). Прототипом былинного Вольги Д. С. Лихачев предположил, как и некоторые ученые до него, Олега Вещего и Всеслава Полоцкого, «а может быть, и еще кого-нибудь третьего»: «Вольга — образ собирательный» (Возн. с. 72—73). В прежнюю аргументацию Д. С. Лихачев внес то соображение, что, например, Всеслав Полоцкий «теснейшим образом связал себя с движением смердов, которым воспользовался, правда, в своих целях». Отсюда следовал вывод, что образ князя-богатыря «мог создаться только в крестьянской среде» (Возн. с. 74). Можно не принимать этих отдельных и других конкретных толкований эпоса, предложенных Д. С. Лихачевым, но нельзя не признать за ними права на существование: они не менее доказательны, чем остальные, и больше того — преимущество их перед многими другими в том, что они увязываются с большим числом фактов, а главное, с общим характером эпоса как выражения народной исторической мысли.

Пolemическая направленность работ Д. С. Лихачева против концепции исторической школы В. Ф. Миллера, а также критическое изучение результатов прежнего исследования былин привели к выдвиганию тезиса о «сознательном, историческом отношении народа к содержанию эпоса» (Возн. с. 51; то же — Эпич. с. 56). Этот тезис верен в том смысле, что искусство в былине охвачено мыслью, пронизано отношением народа к тому, о чем он поет. Искусство народа целенаправлено в самих своих традициях и в их конкретном воплощении, если говорить об отдельных произведениях и даже об их вариантах. Однако из самого этого обстоятельства совсем не следует, что в фольклорном творческом процессе совсем нет «механической», а вернее сказать — «пассивной» передачи традиций, сопряженной не только с сохранением устного произведения, но и с забвением, порчей его. Именно на эту сторону процесса традиционной передачи устных произведений от лица к лицу в свое время обратил внимание В. Ф. Миллер для обоснования своего взгляда. Между тем если эпос находится еще в стадии активного бытования и известен большим массам людей, то о порче и забвении, об отсутствии сознательного отношения к содержанию былин можно говорить лишь применительно к отдельным неудачным актам передачи и усвоения устного произведения. В большинстве же случаев при этом устное произведение, передаваясь от сказителя к сказителю, обретает новые черты, варьируется, реализует заложенные в традиции творческие потенции. Другое дело, когда былины попадают в позднюю историческую полосу пассивного бытования, когда они живут уже в среде ограниченной территориально или сословно. Здесь постепенно процессы порчи и искажения начинают брать верх над творческими моментами и создается реальная угроза полного исчезновения былины из памяти народа. По-видимому, с известной поры, может быть с XVII—XVIII вв., именно такая пора наступила для эпоса. Порча и искажения обнаруживаются во многих случаях бытования эпоса в это позднее историческое время и отчетливо прослеживаются как прогрессирующая тенденция при сравнении старинных и новейших записей былин на всем протяжении XVIII—XX вв. Проходить мимо этого факта не имеет права ни один из исследователей.

Мне кажется, что в своих первых работах об эпосе Д. С. Лихачев недостаточно посчитался с этим последним обстоятельством и, возможно приняв некоторые из тезисов работ А. М. Астаховой, а также ее многочисленных в 30—40-е годы единомышленников, высказал несколько суж-

дений, которые пришли в явное противоречие с другими его идеями. Об этом можно было и не упоминать, — это, безусловно, частность в стройной и продуманной системе взглядов ученого, — если бы частные противоречия не грозили быть повернутыми против самой сути того ценнейшего научного вклада, который внес исследователь в изучение эпоса. Противоречие тем опаснее, что с именем Д. С. Лихачева по праву связывается самое существование новой исторической школы в изучении эпоса.²⁴

Настаивая на сознательном и немеханическом хранении эпоса в народно-крестьянской среде, Д. С. Лихачев пришел к мысли, что необходимо отвергнуть и традиционность эпоса как условие, благоприятствующее сохранению старины: «До сих пор распространены представления о том, что элементы старины сохраняются в былинах вследствие „традиционности“ эпоса потому якобы, что в былинах особенно силен элемент „запоминания“, вследствие чего былина якобы мало изменяется» (Возн. с. 51, см. еще с. 70). Конечно, нет никаких оснований недооценивать изменчивость эпоса, и именно благодаря указанному Д. С. Лихачевым сознательному отношению народа к историческому содержанию эпоса, но эта же сознательность в удержании исторической старины и делает одновременно эпос традиционно устойчивым. Он устойчив еще и потому, что традиционность лежит в основе творческого процесса сохранения и развития эпоса. Гораздо ближе к истине Д. С. Лихачев, когда принимает к сведению, что традиция исполнения древних эпических песен дошла до сказителей XVII—XX вв. путем непрерывной передачи из поколения в поколение. «Социальный уклад раннефеодального государства X—XI вв., — пишет Д. С. Лихачев, — не мог быть восстановлен сказителем XVII—XX вв. на основании каких-либо иных источников, кроме фольклорных. И это обстоятельство указывает на историческую преемственность в русском былевом эпосе» (Возн. с. 52, см. еще с. 77). О традиционной преемственности в эпосе свидетельствует и неоднократно отмеченный ученым факт усвоения сюжетов докиевского времени (см.: Возн. с. 53, 67, 68 и др.), а также признание включения существенных понятий эпохи военной демократии в представления об «эпическом времени» и проч. На признании традиционности эпоса основан вывод: «Наблюдая в былинах нового времени черты исторической действительности X—XII вв., мы можем быть уверены, что эти же черты имелись уже в современном им эпосе» (Возн. с. 52—53). Правда, этому правильному положению противоречат другие утверждения: «Мы не знаем, существовали ли в раннефеодальный период былины в нашем смысле этого слова» (Возн. с. 48, см. еще с. 51—52).²⁵ Д. С. Лихачев не отрицает самой возможности и положительного разрешения своего сомнения, но предполагает сильное изменение самой формы былин: «Если они и существовали, то они во всяком случае были по форме отличны от тех, которые нам известны по записям XVII—XX вв.». (Возн. с. 48; см. еще с. 77). Подтверждение своей мысли ученый усмотрел в «развитии» эпоса в течении XVII—XX вв.; налицо изменения «в языке, в стихе, в образах героев и в отдельных сюжетах» (Возн. с. 48). Опорой для такого суждения могли быть работы А. М. Астаховой и других исследователей эпоса, но именно в этих работах было допущено преувеличение изменчивости эпоса и обнаружилась явная недооценка его традиционной устойчивости на основе принципиального отождествления

²⁴ См., например: Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи, с. 42.

²⁵ В связи с этим стоит и особая оговорка Д. С. Лихачева в ссылке об «условном» цитировании былин в подтверждение их характерности для X—XI вв. (см. Возн. с. 55, примеч.).

«фольклора и литературы».²⁶ Изменения, разумеется, были, но они не такие, чтобы совсем заслонить, а тем более вытеснить древнейшие традиции содержания и формы эпоса.

Приведенные суждения ученого при всей их противоречивости могут оказаться все же полезными в том смысле, что они обостряют внимание к еще нерешенным проблемам традиционной изменчивости и устойчивости эпоса. Решить их тем необходимее, что в работах Д. С. Лихачева намечено такое верное решение, которое исключает мысль о коренном изменении былин после того, как их цикл оформился в некое идейно-художественное целое. По представлению Д. С. Лихачева, образно-художественная система эпоса целиком сложилась уже к XIII в., а позднее возникшие новые сюжеты, образы с неизбежностью становились частью этой уже существовавшей идейно-художественной системы с ее особой жанровой циклизацией. Рубежом двух периодов — периода формирования и периода пополнения былинного цикла — было время, когда стало невозможным изображение богатыря в обстановке, современной певцу. Это время XIII—XVII вв. «Для отражения событий XIII—XVII вв., — пишет Д. С. Лихачев, — народ создал другой вид эпического творчества — историческую песнь, где не было места для богатырей, где социальное неравенство и новые отношения князя, царя к своему военному слуге сделали невозможными идеализацию последнего, его превращение в богатыря. Богатыря-крестьянина также трудно вообразить себе при дворе удельного князя, как и при дворе Ивана IV. Богатыри остались представителями „эпического времени“ — времени Киевской Руси, условно изображенного и отчасти переосмысленного народом. Пополняясь новыми сюжетами, былины переносили их все в „эпическое время“ ко двору единого русского князя — Владимира Святославича, изображая этот двор с чертами более архаичными, чем были ему присущи» (Возн. с. 59).

Можно колебаться в хронологическом определении самого рубежа, отделившего время былины от времени исторической песни: думается, есть основание отнести сложение исторических песен к более позднему времени; но нельзя не согласиться, что такой рубеж существовал и что он действительно отделял наиболее продуктивный период сложения эпоса от периода последующего пополнения его. Творческие изменения, происшедшие после окончания продуктивного периода эпоса, безусловно не могли носить прежний характер и ложились в традиционные формы жанра. «Русские былины, — поясняет свою мысль Д. С. Лихачев, — восприняли немало позднейших исторических сюжетов, мотивов, эпизодов XIV—XVII вв., но ошибаются те, кто видит в русских былинах отражение прежде всего „Московской Руси“» (Возн. с. 53; см. еще с. 59, 60). Таким образом, наиболее творчески продуктивный период эпоса оказывается ограничен рамками X—XIII вв. К этому же выводу (IX—XIII вв.) пришел и другой исследователь эпоса — академик Б. А. Рыбаков,²⁷ который правильно заметил, что необходимо учитывать «время сложения песен» и «время их бытования» — «активную и пассивную форму жизни жанра».²⁸

В теоретико-методологическом и историко-концептуальном отношениях взгляд Д. С. Лихачева на эпос подкреплялся особым исследованием, посвященным анализу летописных известий об Александре Поповиче. Статья

²⁶ Отождествление традиций в литературе и фольклоре допущено и у Д. С. Лихачева (см.: там же, с. 51). Иное, верное решение проблемы специфичности традиций в фольклоре вместе с похожими на них традициями древнерусской литературы дано Д. С. Лихачевым во вступительной статье «Первые семьсот лет русской литературы» ж «Изборнику» (Сборник произведений литературы древней Руси), с. 7.

²⁷ Рыбаков Б. А. Древняя Русь, с. 12.

²⁸ Там же, с. 11.

была опубликована в 1949 г. и, следовательно, предшествовала уже рассмотренным работам: ее конкретные положения явились почвой для более широких последующих обобщений. Здесь нет необходимости следить за всем ходом исследования, его посылками и выводами: важно оттенить теоретико-методологическое значение выводов исследователя. Статья позволяет понять характер изучения ученым древнерусской письменности как немаловажного источника для построения истории эпоса. Именно с этой точки зрения статья всего более будет нас интересовать. Исследование коснулось решения таких важных проблем, как возможность отождествления летописного и песенно-эпического героя, необходимость критики летописного текста как предварительного условия историко-хронологических выводов, уяснение значения местного и общерусского начала в истории эпоса и, наконец, своеобразие восприятия эпического фольклора в разные периоды русского летописания. Нельзя не признать, что все это проблемы необычайной важности.

Возможность отождествления летописного героя и былинного богатыря для Д. С. Лихачева несомненна. В этом случае ученый опирается на давнюю научную традицию. В частности, отождествление летописного Александра Поповича и былинного Алеши Поповича как вопрос, по мнению Д. С. Лихачева, «может считаться решенным».²⁹ Другое дело, надо ли видеть в летописном упоминании чистое отражение реальности или признать в нем известное участие воспроизводимой поэтической легенды. Если для многих дореволюционных ученых было несомненным первое, то для Д. С. Лихачева несомненно второе, — и этот взгляд, касающийся Алеши Поповича, доказан со всей основательностью посредством тщательного сличения разных летописных известий. Тем самым летопись может рассматриваться как источник и свидетельство бытования исторических песен или преданий о былинных богатырях. При чрезвычайной скудости древних известий о русском эпосе этот вывод имеет большую ценность.

Чтобы летопись могла послужить документированным источником для изучения эпоса, она сама должна быть подвергнута предварительному анализу. Д. С. Лихачеву, как исследователю летописей, текстологу, удалось распутать сложный клубок взаимных связей и отношений местных и общерусских летописей, отношений их разных списков. В результате последовательного и тщательного разбора летописных известий ученый уяснил одновременность и источников и разный характер использования летописных известий об Алексее Поповиче в древнейших списках летописей — Лаврентьевской, Новгородской первой по Синодальному списку, Ипатьевской, — а также в более близких к нам по времени летописных сводах XV—XVI вв.: Владимирском полихроне Фотия, Хронографе 1442 г., Новгородско-Софийском своде 30-х годов XV в., Тверском сборнике 1534 г. и других летописях. Картина проникновения в летопись эпизодов, отдельных элементов и реминисценций эпоса об Алексее Поповиче предстала в той конкретности, которая позволяет сделать выводы и относительно самого состояния фольклора в разные периоды народной истории.

Первоначальные два этапа в развитии былинного эпоса об Алексее Поповиче, уясняемые посредством анализа летописных известий о нем, представляются ученому такими: сначала Александр Попович является ростовским героем XIII в., сказания о нем тесно связаны с урочищами Ростовской земли и известны в пределах Ростово-Суздальского края; второй этап начинается с ослабления центробежных областнических тенденций в конце

²⁹ Лихачев Д. С. Летописные известия об Александре Поповиче. — В кн.: Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, VII. М.—Л., 1949, с. 17. (Далее ссылки на эту работу — в тексте).

XIV—начале XV в., —с ростом сознания общерусского единства местный ростовский герой становится общерусским. Это последнее обстоятельство выразилось в возникновении сюжета об отъезде Александра Поповича из Ростова на службу к киевскому князю (см. с. 46, 37 и др.). Последующую историю Алеши Поповича ученый связал с историей постепенного вхождения сюжетов преданий и песен о нем в киевский цикл былин: в конце XIV—начале XV в. ничтожного князя киевского Мстислава, которому служит Александр Попович, замещает идеализированный Владимир Мономах — родоначальник московских великих князей, а в XVI в. его заменяет собой Владимир Святославич — князь Красное Солнце русских былин (см. с. 48, 49).

Конкретные положения этой эволюции идейно-художественной трактовки эпоса бесспорны в отношении самого осмысления эпоса в истории летописания, но для самих былин все же остается довольно широкий простор иным выводам. Это тем более вероятно, что сам Д. С. Лихачев допускает возможность существования, помимо ростово-суздальских преданий, иного, более древнего киевского фольклора о богатыре: «...Александр Попович тесно связан с историческими событиями времени Владимира I и Владимира Мономаха; это заставляет думать, что имя его заменило в сказаниях имена каких-то более древних богатырей» (с. 40). Как бы ни уточнялась конкретная история былин об Алеше Поповиче, самый теоретико-методологический принцип обязательности использования критически выверенного летописного известия останется важнейшим на пути постижения историзма эпоса.

Вместе с тем история летописных известий об Александре Поповиче, кажется, делает бесспорным уже и сейчас другой общий вывод (независимо от того, покрывает ли он конкретную историю об этом богатыре или нет) — вывод о прогрессирующей тенденции в эпосе от местных форм к общерусским. В другом месте этой проблеме мы уделили особое внимание и стремились подтвердить предположения конкретным разбором владимиро-суздальских, ростовских, новгородских, галицко-волинских, черниговских и иных былин.³⁰ Тут было бы излишним приводить примеры — предлагать конкретные доказательства. Достаточно будет сказать, что общерусские тенденции всегда были сильными в условиях общенародного бытования эпоса: раз возникнув и неся на себе печать места своего появления, эпос в последующей своей истории неизбежно вовлекался в круг общерусских художественных понятий и представлений. Думается, и самое признание существования «эпического времени» в былинах обязывает признать это обстоятельство. Остается сказать, что надо провести также известное различие между преданием, местной легендой как жанрами и эпосом, чего исследователь порой не делает; хотя местная специфика в первом случае выражается, судя по характеру самого материала, много ярче, чем в эпосе.

В теоретико-методологическом отношении весьма ценным надо признать общие соображения, которыми Д. С. Лихачев заключил свое исследование о летописных известиях об Александре Поповиче. «Разница воздействия фольклора на летопись в XI и в XV вв. объясняется отличием той стадии развития, в которой находились и летопись и эпос в XV в., от их взаимоотношения в XI в.» (с. 50). Так как в XI в. форма летописания еще не устоялась, то фольклор воздействовал на него именно в наименее устойчивой части. Этого не скажешь о летописях XV в.: глубоко отличная от эпоса форма служила препятствием для его проникновения в летопись. Отмечая эту особенность летописи в ее отношении к эпосу, Д. С. Лихачев вместе с тем отметил общерусские тенденции эпоса, которые соответство-

³⁰ См.: Аникин В. П. Русский богатырский эпос. М., 1964, с. 81—161.

вали объединительным идеям как движущей силе русской жизни XV—XVI вв.: отсюда восприятие былинных тем (см. с. 50—51). Ученый уяснил и то обстоятельство, что вхождение фольклора в летопись совершается «тем легче, чем ближе описываемые в летописи исторические факты к повествованию исторического предания или песни» (с. 51). И это соображение существенно разъясняет особенности связи летописания с эпосом.

Идеи Д. С. Лихачева подняли историческое исследование эпоса в теоретико-методологическом отношении на новый, более высокий уровень сравнительно с предшествующими работами. Исследования Д. С. Лихачева подготовили новый ход теоретической мысли и сделали возможным установление новых фактов в изучении исторической основы эпоса.

III

В самой основе замысла книги Б. А. Рыбакова «Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи»³¹ присутствует намерение утвердить былинку в качестве источника для изучения Киевской Руси. В предисловии в книге сказано: «Феодальная письменность отражала преимущественно точку зрения феодального класса и лишь отчасти горожан. Взгляды народных масс на ход истории и отдельные события летописями не отражены, и для того, чтобы восполнить пробел, пришлось обратиться к такому спорному источнику, как былины. Былины очень редко привлекаются в качестве исторического источника» (с. 4). К мысли, что эпос — важнейший первоисточник, Б. А. Рыбаков возвращается и завершив исследование: «Без привлечения былинной поэзии не может быть построена ни история Киевской Руси, ни история русской общественной мысли, так как нельзя удовольствоваться лишь односторонними классово ограниченными оценками исторических событий, оставленными придворными летописцами и церковной литературой» (с. 347; см. еще с. 346). Поясняя такое понимание былин, ученый говорит: «Будучи исторически осмыслен, русский былинный эпос может стать неопценным историческим источником, но, разумеется, не для восстановления канвы событий, а для изучения *народных оценок* тех или иных периодов, отдельных событий и лиц» (с. 347). В доказательстве этого тезиса — важнейший и принципиальный успех книги. В ней отчетливо выражена научная преемственность со взглядом на эпос другого виднейшего советского историка, академика Б. Д. Грекова. Б. А. Рыбаков защищает взгляд: «Русские былины — это „Повесть временных лет“ русского народа, но только сложенная не в монашеской келье, не в дворцовой палате, а в гуще героического народа, три столетия борovéhoся с „погаными“» (с. 357).

В известном смысле все исследование стало, если воспользоваться собственным авторским определением, своего рода «введением в историю Киевской Руси»: былина рассмотрена «историографически, как сумма народных взглядов на большой и важный исторический период в жизни русского народа» (см. с. 347, а также с. 3, 4, 358). Параллельно анализу эпоса произведен критический разбор древнейшего русского летописания. Эта часть книги, естественно, не будет здесь предметом рассмотрения.

Уже судя по общему замыслу, книга Б. А. Рыбакова возникла как продолжение его трудов, обогативших современную историческую науку.³²

³¹ Ссылки на книгу даны в тексте.

³² Ремесло древней Руси. М., 1948; Древности Чернигова. — В кн.: Материалы и исследования по археологии СССР, № 11. М., 1949, с. 45—50; Архитектурная математика древнерусских зодчих. — Советская археология, 1957, № 1; Календарь IV в. из земли полян. — Советская археология, 1962, № 4, и др.

В поле внимания ученого наряду с различными областями материальной и духовной культуры славяно-русской древности вошел эпос. Отсюда проистекает специфичность исторического исследования былин в работах Б. А. Рыбакова. В книге предложена система доказательств в пользу такой научной гипотезы, которая имеет право на существование. С отдельными толкованиями былин и с решением ряда общих вопросов можно не соглашаться, но неверно книгу считать возрождением положений и научного метода В. Ф. Миллера и его последователей.

Принципиальное отличие взглядов Б. А. Рыбакова от воззрений В. Ф. Миллера и его последователей — в защите народности эпоса, в раскрытии классовой точки зрения широких народных масс. «Творцом героического эпоса, — пишет Б. А. Рыбаков, — являлся сам народ, осуществлявший героическую борьбу с постоянно угрожавшими Руси степняками»; и далее, как частность, но с общим выводом, передающим самую суть исследования: «Молчание былин о Святославе резко расходится с восторженной поэтической характеристикой этого князя в летописи. Нет лучшего доказательства народного, не придворного происхождения былин, чем это молчание былинного эпоса о князе-герое» (с. 347; см. еще с. 4, 5, 6 и др.).

Другое концептуальное отличие взглядов Б. А. Рыбакова от взглядов В. Ф. Миллера в том, что он исключает самую мысль о возможности коренной поздней переработки эпоса в XV—XVII вв. — в ту эпоху, в которую, по представлению В. Ф. Миллера и его учеников, эпос обнародился, сошел в народные низы и подвергся здесь искажениям и порче. С точки зрения Б. А. Рыбакова, эпоха продуктивной, «активной» жизни былинного жанра пришлась на IX—XIII вв., хотя время его бытования простирается вплоть до XX в.: это время «пассивной» жизни эпоса (см. с. 4, 12, 44, 346). Конечно, во время долгого бытования после того, как эпос потеснили исторические песни, т. е. с наступлением новой исторической полосы в жизни древней Руси, ознаменованной борьбой с татаро-монгольским нашествием, в былинах происходили изменения, но эти изменения не были такими, чтобы закрыть прежнюю историческую основу и существенные детали прежнего состояния эпоса. По поводу одного частного случая — толкования былин о Волхе в полемике с отождествлением этого эпического персонажа с Олегом Вещим — Б. А. Рыбаков высказывает в высшей степени характерное суждение: «Попытаемся отнестись с большим уважением к народной памяти и примем героя таким, каким он сохранен былинами, — Олегом Святославичем» (с. 53). Осознание устойчивости традиций эпоса в народе весьма показательно для ученого и в концептуальном смысле разительно отличается от иронии В. Ф. Миллера над «изумлением» перед «чудом народного творчества и памяти».³³ В самом исследовании при приурочении сюжетов, действующих лиц к конкретным событиям древней Руси эпос взят в том виде, в каком его традиции сохранились в поздних записях: нет обычных для старой науки предположений о существенных искажениях эпоса в позднее время, нет и предположения о том, что позднее бытование заслонило от нас древнейшее состояние былин. Б. А. Рыбаков прямо высказался против преувеличения «размера переработок» эпоса в XVI—XVII вв. (с. 43). Понимание непрерывности сохраняемых народом традиций эпоса в наибольшей степени соответствует природе исследуемого объекта и соответствует творческой природе фольклора вообще.

³³ См.: Миллер Всеволод. Очерки русской народной словесности, т. I. М., 1897, с. 26.

Стремление понять значение для эпоса эпохи Киевской Руси (время его сложения и полнокровной жизни) принципиально отличает Б. А. Рыбакова от многих ученых 20—30-х годов — последователей «школы» братьев Б. и Ю. Соколовых, М. К. Азадовского. Ученый имел все основания писать: «В 1920—1930-е годы основное внимание советских фольклористов было сосредоточено на исчерпывающем собирании уцелевших остатков былин и главным образом на изучении роли сказителей в изменении и творческой переработке сюжетов и поэтики былин. Тщательно сопоставлялись старые записи 1860—1890-х годов с новыми, изучался репертуар отдельных сказителей, постигался механизм исполнения и передачи мастерства, изучались географические различия былин в отдельных районах. Главное внимание было обращено не на самые былины, а на жизнь эпоса в условиях XX в. Эта полезная и необходимая источниковедческая работа не всегда сопровождалась широким синтезом и иногда вызывала опасения своей односторонностью» (с. 41).³⁴ В этой объективной оценке труда своих предшественников Б. А. Рыбаков указал на существенный изъян направления — уход от исследования исторической основы самого эпоса.

Значительно острее воспринял Б. А. Рыбаков направление исследований В. Я. Проппа, названное им «первобытно-поэтическим» (с. 42). Основание для критики было. В книге В. Я. Проппа «Русский героический эпос» мифолого-сказочные традиции в былинах часто принимались за содержание эпоса; уяснение самого проявления этих традиций в эпосе заслонило от исследователя конкретную, реальную историческую действительность, воспроизводимую былинами. Вообще нередко оказывалось, что эпос всего лишь усвоил некоторые атрибуты и приметы эпохи IX—XIII вв., а самая образно-сюжетная суть его возникла в «догосударственный» период. По словам Б. А. Рыбакова, В. Я. Пропп стремился «увести весь эпос в глубокую первобытность». Серьезный изъян концепции дал основание Б. А. Рыбакову квалифицировать «школу» В. Я. Проппа как «антиисторическую» (с. 52; см. еще с. 5, 42, 43 и др.). Точнее было бы оценить взгляды В. Я. Проппа не как антиисторические, а как проявление абстрактного историзма. В этой связи нельзя не признать весьма резонными критические замечания Б. А. Рыбакова об общем заметном стремлении В. Я. Проппа пренебречь всеми выводами старой науки и в принципе отказаться от сопоставления эпоса с летописью (см. с. 43, 86).

Заостренная критика Б. А. Рыбаковым концепции В. Я. Проппа должна быть понята как требование правильного решения принципиального теоретико-методологического вопроса, который стоит перед каждым исследователем эпоса, — о значении и роли традиций древнейшей, докиевской поры в сложении былин. Еще В. И. Чичеров, не отрицая стилиобразующего влияния предшествующего, догосударственного эпоса на былины Киевской Руси, говорил об «эпической символике» и даже об «условных знаках» в эпосе,³⁵ т. е. о той художественной условности, которую ни в коем случае нельзя принимать за содержание былин. Д. С. Лихачев, оставаясь на почве признания сложения эпоса в X—XII столетиях, сформулировал тезис об «эпическом времени», т. е. об идеализированной эпохе Владимира Святославича и Великого Новгорода. Эта идеализация предполагала перенос особенностей докиевской эпохи военной демократии на время Киевской Руси и вообще усвоение предшествующих сказочно-мифологических традиций в былинах в качестве поэтизирующего средства.

³⁴ Ученый ссылается на статью В. Г. Базанова «А. Ф. Гильфердинг и его „Онежские былины“» в кн.: Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. I. М.—Л., 1949, с. 19—28.

³⁵ Чичеров В. И. Об этапах развития русского исторического эпоса, с. 28; 29;

Б. А. Рыбаков принял этот тезис. Он тоже пишет: «Владимиров цикл былин отражает в идеализированной форме расцвет русской раннефеодальной монархии» (с. 348). Неоднократны указания и на восприятие эпосом сказочно-мифологических традиций: замечания этого рода рассыпаны по ходу всего исследования. Тем важнее было ученому получить ответ на вопрос, «является ли борьба с чудовищем (как один из примеров использования традиций догосударственного эпоса, — В. А.) основным содержанием (что чаще всего находим в сказке) или же она используется как иносказание, как поэтический образ, взятый из языческой старины?» (с. 10). В. Я. Пропп дал на этот вопрос свой ответ. Противоположный содержится в исследовании Б. А. Рыбакова. Было бы неверно думать, что разные ученые говорят тут об одном и том же, лишь подходя с разных концептуальных сторон к решению проблемы. Речь идет о разном ее теоретико-методологическом решении. И если возможно сближение точек зрения Б. А. Рыбакова и В. Я. Проппа, то только в том случае, если освободить концепцию В. Я. Проппа от неверного решения вопроса о значении формы в содержании былин Киевского времени, а концепцию Б. А. Рыбакова пронизать большим учетом содержательности формы эпоса. Условно-символическая, сказочно-мифологическая образность многих былин, как показал Д. С. Лихачев, есть форма передачи широкой историко-эпической мысли. При возможном синтезе точек зрения необходимо исключить эклектику. Надо признать за условие успеха учет обстоятельства, на которое проницательно указал сам Б. А. Рыбаков. Оно станет понятным, если мы припомним, что абстрактный историзм, по словам Б. А. Рыбакова, заслонивший в книге В. Я. Проппа «конкретную историю русских земель» (с. 42), возник как следствие отвлеченного применения принципа типологического исследования эпоса разных народов. Результаты, верные для эпоса некоторых народов Сибири, Дальнего Востока, оказались по аналогии приложены к русским былинам. Следствие не замедлило обнаружить себя в конкретном анализе.

Типологические аналогии тогда верны, тогда допустимы, когда равно конкретно-исторически изучаются сближаемые между собой явления эпоса разных народов. Только в том случае улавливается действительное проявление сходства и типологического параллелизма. Б. А. Рыбаков солидаризируется в признании этого положения с В. М. Жирмунским и пишет, говоря об А. Н. Веселовском и его последователях, что они начинали исследование «с поисков аналогии вовне, тогда как этим нужно было завершать исследование, изучив предварительно русские былины как продукт русской действительности определенной исторической эпохи» (с. 40). Это и есть условие, которое необходимо соблюсти при изучении былин. Таким образом, полемика Б. А. Рыбакова с В. Я. Проппом не есть столкновение разных, по-своему правильных и возможных направлений в науке, а столкновение конкретно-исторического анализа с отвлеченным абстрактным толкованием историзма эпоса. Из этого столкновения было бы неверно делать выводы, что историческое направление, представляемое Б. А. Рыбаковым в эпосоведении, в принципе отвергает сравнительную типологию. Самый сравнительно-типологический метод при надлежащем соблюдении верного подхода к изучению явлений предполагает конкретное историческое изучение. Все дело в той форме и в том виде, в которых происходит объединение усилий исследователей разных направлений. Применение методов сравнительно-исторического изучения к исследованию былин через сопоставление их с эпосом других народов пока не приводило к конкретному уяснению связей былин с историей древней Руси. На это обстоятельство справедливо указано критикой Б. А. Рыбакова. Он старается восполнить этот недостаток в науке об эпосе.

Уже в самом начале книги Б. А. Рыбаков указывает: «Народные былины драгоценны для нас не только своей поэтичностью, торжественной напевностью, но и своей исторической правдой, передаваемой от поколения к поколению на протяжении целой тысячи лет» (с. 6). Иначе можно было бы сказать: русский эпос ценен не только тем, что он высокое искусство, но и тем, что это искусство исторично, что оно передает народное понимание истории, — былины «в своей совокупности дают представление о том, как изображалась история Киевской Руси современниками или ближайшими потомками» (с. 358). Это положение теперь, после работ А. И. Никифорова, В. И. Чичерова, Д. С. Лихачева и самого Б. А. Рыбакова, а равно их единомышленников,³⁶ можно считать доказанным.

В развитии своей мысли Б. А. Рыбаков идет и дальше: по его мнению, былины — «отнюдь не фантастические произведения с произвольными героями и вымышленной средой» (с. 347). Конечно, всегда останется истиной, что былины не сказки, хотя и в сказках есть своя историческая достоверность, но такой же истиной будет признание, что и былинам как жанру присущ значительный элемент особого фантастического вымысла, присутствие которого многократно отмечает и сам Б. А. Рыбаков. Тот вид, который приняло соединение идеализирующей фантазии и конкретного историзма, как об этом говорилось, впервые в науке исследован Д. С. Лихачевым. В былинах, действительно, действуют невымышленные герои, имена былинных персонажей не произвольны; не вымышлена и среда, в которой они живут, — это реальная Киевская и Новгородская Русь, разные земли русской земли, в которой правил Владимир Святославич, Владимир Мономах со своими приближенными и родственниками. Им противостоят невыдуманные, подлинные враги Руси — половецкий хан Шарукан, его братья Сугра и Отрак, Тугоркан — Тугарин, Батый — Батыга и проч. Б. А. Рыбаков безусловно прав в утверждении, что былины упоминают несколько десятков исторических лиц, известных по письменным источникам X—XIII столетий (с. 355—356). Прав исследователь и в утверждении, что если и оспоримы некоторые из отождествлений летописных и былинных лиц, то русский эпос все же упоминает конкретные события и конкретных деятелей древнерусской истории, а всего более именно ту эпоху, когда жили эти люди, когда совершались события, о которых сложены былины. Сомневаться в этом означало бы впасть в антиисторизм, против которого направлена вся книга Б. А. Рыбакова от начала до конца.

Соглашаясь с ученым, все же нельзя не пожалеть о том, что за пределом рассмотрения в его книге осталась разница, существующая между былиной и исторической песней, которая тоже имеет в виду реальных конкретных лиц и конкретные исторические события. Или между ними нет иной разницы, кроме той, что они возникали в разное время? Что Б. А. Рыбаков не отождествляет эти разные явления русского песенно-исторического фольклора, видно из предложенной «хронологии»: XIII век — в оценке Б. А. Рыбакова — рубеж, после которого былины вступили в полосу бытования на правах памятной старины, перестали быть прямым откликом на современные события, сменившись в этой роли историческими песнями (с. 12, 346). Думается, автор книги шел в правильном направлении, когда высказал мысль: «Былинные детали не могут дать скрупулез-

³⁶ См.: Робинсон А. Н. Фольклор. — В кн.: История культуры Древней Руси. Т. II. Домонгольский период. Общественный строй и духовная культура. М.—Л., 1951, с. 139—162 (АН СССР. Институт истории материальной культуры); Плисецкий и М. М. 1) Взаимосвязи русского и украинского героического эпоса. М., 1963; 2) Историзм русских былин. М., 1962; Липец Р. С. Эпос и Древняя Русь. М., 1969, и др.

ной фактологической канвы, но в своей совокупности они дают достоверную историческую обстановку...» (с. 106); или когда высказался о «разной степени достоверности разных видов источников» (курсив мой, — В. А.), имея в виду летопись и эпос (см. с. 6). При всем разноречии и пестроте тенденций летописный текст по сравнению с песенно-эпическим рассказом конкретнее, полнее и достовернее в передаче фактов, хотя, бесспорно, достоверность эпоса — иного, общего порядка: это обобщенная оценка реальности, и она шире и точнее летописи. В этом исключительная ценность эпоса как исторического источника для познания отношения народа к событиям и лицам древнерусской эпохи. Рассматривая с этой же точки зрения исторические песни, можно заметить, что они в целом по характеру отражения реальности ближе к летописному воспроизведению фактов, хотя, как и былины, не фактографичны, а воспроизводят действительность посредством художественных обобщений.

Можно согласиться с Б. А. Рыбаковым, что былины сложены современниками событий, о которых в них говорится (с. 347), что былины возникли «по свежим следам тех событий, в которых весь народ или его значительная часть поднимается на борьбу с вражеским вторжением степняков и побеждает в этой борьбе» (с. 356), но всегда при этом надо допустить действие «законов эпической поэтики», о которых упомянул ученый, говоря, что «дела народа выражены в форме действий одного или нескольких героев-богатырей» (там же). Эти «законы эпической поэтики» тоже есть качество исторической мысли, неотъемлемое свойство историзма эпоса. Если содержание эпоса сформировано, то и форма, «законы эпической поэтики» содержательны. Отмечая первое, следует помнить и о втором. Вследствие этого, говоря об отражении эпосом исторической конкретности, нельзя не делать постоянных поправок на художественную суть самого воспроизведения отдельных фактов. Факты становятся частью некоторой идейно-художественной системы отражения реальности и испытывают известную трансформацию. Поэтому, отождествляя тот или иной исторический факт (лицо, событие) с былинным, надо рассматривать и самый характер его трансформации в эпосе как идейно-художественном явлении.

Б. А. Рыбаков по роду своей специальности больше всего был озабочен выяснением соответствий исторических фактов и содержания эпоса, а искусствоведческая, филологическая сторона этих сближений, — так сказать, форма перехода исторических фактов в явления искусства — осталась еще проблемой, ждущей своих исследователей. Но значительно уже то, что как никто другой из ученых советского времени Б. А. Рыбаков ввел в эпосоведение множество новых параллелей — соответствий фактов бытовой и социальной истории Киевской Руси содержанию эпоса. Нет почти ни одного былинного сюжета, при исследовании которого не было бы автором книги внесено либо отдельной черты, либо такого общего толкования, которое может быть сочтено за весомое доказательство историчности эпоса. Здесь не место разбирать вероятность и обоснованность этих конкретных оценок исследователя — это необходимо делать при разборе отдельных былин. Достаточно будет сказать, что ученый поднял конкретное истолкование былин на уровень достижений современной исторической науки.

Чтобы не быть совсем голословным в утверждении мысли о новаторской сущности конкретных исторических толкований былин, сошлюсь на ряд примеров, число которых можно было бы умножить. При анализе былины об Иване Годиновиче Б. А. Рыбаков предложил для историко-хронологического ее приурочения сопоставить текст былины с изображением на серебряной оковке ритуального турьего рога из княжеского кургана Черная Могила в Чернигове. В этой связи особое значение придано тем

вариантам былины, которые помещены в сборнике П. Н. Рыбникова.³⁷ Варианты отзываются сказкой: в них в качестве противника киевского богатыря Ивана Годиновича выведен Кошей. В других вариантах действует то какой-то царь Афромей Афромеевич, то царский сын Федор Иванович, то другие лица. Естественно было допустить, что Кошей попал в былинку из сказки. Исследователи нередко отмечали сказочные влияния на эпос и в большинстве случаев склонялись к мысли об их позднейшем проникновении в эпос. Б. А. Рыбаков опирается на варианты былины с Кошмеем как на древние с той уверенностью, которая внушена ему совпадением изображения на турьем роге, относящегося к IX—X вв., и соответствующих моментов былинного сюжета. К этому прибавлено и такое соображение: «... кашеями в XII в. называли половецких ханов. Так, Кончак назван в „Слове о полу Игоре“ „поганим кошмеем“» (с. 46—47). Можно не соглашаться с некоторыми подробностями истолкования былины об Иване Годиновиче, но после аргументов, выдвинутых Б. А. Рыбаковым, нельзя не считаться с доказанной древностью самого сюжета в его сказочной версии.

Приступая к анализу былин о Дунае, Б. А. Рыбаков пишет: «Мне кажется, что небольшой цикл былин о Дунае не может быть исторически осмыслен без привлечения такого интересного и важного культурно-исторического явления, как сложившаяся в VIII—IX вв. в древней земле амазонок яркая дружинная культура, известная археологам под именем Салтовской» (с. 49). События, о которых рассказывается в былине о Дунае, сватавшем невесту Владимиру, и о бое героя с Настасьей-богатыркой, по весьма вероятному предположению, могут быть отнесены ко времени союзных отношений Киевской Руси со степными алано-болгарскими племенами. Исторический князь Владимир взял Корсунь (Херсонес) и женился на Анне, сестре византийского императора. В борьбе с Византией Владимиру помог союз с алано-болгарами. Дунай, по мнению Б. А. Рыбакова, и вышел из среды этих юго-восточных соседней Руси. Ученый пишет: «Каковы были первоначальные песни о юго-восточных соседях Руси, олицетворенных в Дунае и воительнице Настасье, какие именно события послужили причиной их возникновения — определить невозможно, но вероятность отождествления всего цикла былин о Дунае с конными дружинниками Северного Донца IX в. и растворившимися в русской среде их потомками не должна упускаться нами из внимания...» (с. 50).

Достоверно истолкован Б. А. Рыбаковым знаменитый запев из былины о Соловье Будимировиче: в нем исследователь нашел упоминания географических реалий — рек и озер Новгородского края, верховий Днепра («темны леса Смоленские») и других примет варяжского пути или, по летописному выражению, «из Варяг в Греки» (с. 82—83). В свою очередь, упоминание Белого озера, «чиста поля ко Опскову», — т. е., по толкованию ученого, Изборска, пригорода Пскова, — заставляет вспомнить легенду о призвании варягов. Ход мысли исследователя привел к уяснению, что в запевах былины идет речь о «пути кораблей» по знаменитому водному пути из Балтийского моря в Черное и что тем самым намекается на варяжское происхождение Соловья Будимировича. В этом пункте предположение исследователя сомкнулось с гипотезой А. И. Лященко о тождестве героя былины и норвежского короля Гаральда III Гардрода — мореплавателя, воина—певца.³⁸

³⁷ См.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, в 3-х томах. М., 1909—1910, № 122; см. также № 93, 145, 195.

³⁸ См.: еще: Рожнецкий С. Из истории Киева и Днепра в былевом эпосе. СПб., 1911 (отд. оттиск из Известий ОРЯС Ак. наук, т. XVI, 1911, кн. 1-я).

При анализе былины «Добрыня и змей» Б. А. Рыбаков, приняв традиционное истолкование сюжета как воспроизведения крещения Руси, сопоставил языческие ритуалы (место совершения обрядов на горах, человеческие жертвоприношения, погребальные костры и проч.) с сюжетными подробностями былины. О чудовище Б. А. Рыбаков пишет: «Огненный змей, уносящий молодых женщин, — это поэтическое выражение того погребального обряда, который так хорошо описан Ибн-Фадланом и документирован археологически» (с. 71). Оспоримо общее истолкование былин, но бесспорно, что Б. А. Рыбаковым уловлена религиозно-художественная символика, которая была привнесена в былину певцами духовных стихов, — это существенно проясняет характер особой версии народной былины.

Думается, нет необходимости в других примерах. И без новых доказательств становится ясной значительность труда историка. Не следует думать, что заслуга исследователя состояла лишь в новом историко-бытовом комментировании и, соответственно, в новом толковании былин. Книга Б. А. Рыбакова предлагает периодизацию эпоса на основе рассмотрения сюжетов былин. Ученый стремится представить историю эпоса в прямой связи с ходом самих исторических событий и делами исторических лиц, последовательно сменявших друг друга на арене общественной деятельности (см. с. 5). Вся совокупность былин, расположенных при помощи летописи в исторической последовательности, позволила наметить «внутреннюю периодизацию эпоса» (с. 356). Истоки русского исторического эпоса Б. А. Рыбаков усматривает в догосударственной эпохе (середина первого тысячелетия до н. э.). Через «этап» сложения «племенных сказаний» эпохи военной демократии (IV—VII вв. н. э.) — при указании на некоторое «молчание» исторического эпоса в VIII столетии — Б. А. Рыбаков увязывает эти формы исторического фольклора с былинами.

Исследование исторического фольклора, предшествующего эпосу киевского времени, — первая в науке «общая работа», которая свела воедино многообразный разрозненный материал, если не считать устаревших умозрительных построений мифологов XIX в. Впервые «во всем объеме» взят ученым и материал племенных сказаний. Как и в остальных частях книги, этот раздел выдвигает ряд новых гипотез и в качестве целостного взгляда на крупный плох сохранившегося материала может стать опорой для новых исследований. Наименее изученным здесь остается вопрос о самом переходе прежних видов эпоса в жанр былины и о формах усвоения древнейших традиций догосударственного времени эпосом Киевской Руси. Этот вопрос тем более нуждается в изучении, что именно в разном понимании их объема и значения для былин состоит принципиальное отличие концепции Б. А. Рыбакова от концепции В. Я. Проппа. Б. А. Рыбаков исходит из мысли, что былины как жанр возникли, «очевидно, одновременно с русской феодальной государственностью и резко отличаются от племенных эпических сказаний IV—VII вв. своей новой певучей формой, образностью и драматичностью» (с. 44). Из этого указания на различие племенных сказаний и былин с бесспорностью следует, что генезис эпоса — научная проблема, еще ждущая своих исследователей.

«Внутренняя периодизация» развития самих былин предстает в книге как поэтапное воспроизведение эпосом наиболее важных, с точки зрения народа, событий истории Киевской Руси. Первый крупный киевский цикл возник в 980—990-е годы, в пору сильных печенежских набегов (былины о Добрыне Никитиче, Илье Муромце: «Добрыня-сват», «Добрыня дань собирает», «Добрыня и Змей», «Исцеление Ильи», «Первая поездка Ильи Муромца» и некоторые другие, проблематично отнесенные

к этому же времени). Второй киевский цикл былин связывается Б. А. Рыбаковым с нашествием на Киевскую Русь половцев в 1068 г. и восстанием того же года в Киеве («Ссора Ильи Муромца с Владимиром», «Илья Муромец и Калин-царь» и некоторые другие). Хронологически сближены с этим циклом и былины о Соловье Будимировиче, Глебе Володьевиче. Третий цикл, по мнению Б. А. Рыбакова, возник во времена отражения Владимиром Мономахом кочевничьего натиска на рубеже XI—XII вв. В былинах этого цикла появляется Алеша Попович, Идолище Поганое, вводятся в число былинных персонажей Апракса-королевична, Даниил Игнатьевич Козарин, а Владимира Святославича во многом заменил Владимир Мономах. К этому же циклу былин Б. А. Рыбаков отнес былины о Ставре, Иване Гостином сыне, Чуриле Пленковиче и др. Четвертый цикл былин датирован 70—80-ми годами XII в., временем новой активной деятельности половцев (былины о Сауре, Сухмантии). И наконец, пятый — «разрозненный и плохо сохранившийся» цикл былин о князе Романе Мстиславиче. «Частично отражено в былинах татарское нашествие» (с. 356—357).

Основанием этой периодизации, как это видно, служит соотношение былин с событиями героической обороны Киевской Руси от кочевников: сначала от печенегов, затем от половцев и — отчасти — татар. В таком делении былин на историко-тематические циклы есть своя логика. Она в особенности становится понятной, когда Б. А. Рыбаков извлекает соображения из самого наблюдения над тем, какие факты истории стали объектом воспевания в эпосе, а о каких он молчит. Условием «правильного марксистского понимания» эпоса ученый считает «исторический подход к нему в самом широком смысле слова» и поясняет, в частности, что имеет в виду установление «периодов воспевания» и «периодов молчания» с одновременным изучением причин «выборочности» эпоса в изображении истории. Такой «широкий» исторический подход действительно позволил Б. А. Рыбакову объяснить многие особенности отражения эпосом истории. Ранее высказанные в науке догадки и предположения обрели прочную аргументацию. Так, характеризуя выборочность эпоса в середине XI в., Б. А. Рыбаков пишет: «Народ не воспевал князей-современников, и эпический цикл Владимира мог существовать именно как антитеза, как противопоставление идеального князя „Красного Солнышка“ Святополку Окаянному, наводившему поганых на Русь, жадному до власти Ярославу, жестокому и вероломному Изяславу, изрубившему безоружных киевлян» (с. 100). Чуть позднее, в середине XI в., на смену любимому народом эпическому князю Владимиру Святославичу пришел «другой любимец русских смердов» — тезка первого Владимира — Мономах (там же). Историческое уяснение выборочности эпоса в отражении реальности — одна из сильных сторон исследования Б. А. Рыбакова.

Если говорить о возможных уточнениях и поправках, которые может вызвать «внутренняя периодизация» движения эпоса сквозь столетия, то она касается обоснованности исторического приурочения и толкования самих былин, взятых порознь. Здесь заметно стремление ученого к некоторой унификации — сглаживанию специфических местных свойств эпоса. Так, новгородский цикл былин (былины о Ставре, Микуле, Садко и Ваське Буслаеве — перечисление минимально) оказался целиком растворенным во Владимировом, Киевском цикле, что вряд ли правомерно. Новгородский склад и вообще северорусский тип многих былинных сюжетов всегда был объектом исследования в старой науке, начиная с В. Г. Белинского³⁹ и кончая А. В. Марковым, защищавшим велико-новгородское про-

³⁹ См.: Белинский В. Г. «Статьи о народной поэзии». — Полн. собр. соч., т. V, М., 1954, с. 401—420.

исхождение ряда былин и вообще значение Новгорода в истории эпоса. Работами А. М. Астаховой и других исследователей, изучавших позднее бытование эпоса преимущественно на Севере, утверждена неправильная мысль о том, что северным краям России эпос обязан лишь позднейшим видоизменением сложившегося идейно-художественного целого эпоса. Между тем несомненно участие населения Северного края и других земель, помимо Киевской земли, в нем и тогда, когда эпос возник первоначально в местном, узколокальном выражении. Процесс перехода местного эпоса в общерусский прослеживается по истории многих былин.

В числе других научных достоинств книги должно быть выделено раскрытие народного, классового происхождения эпоса и уяснение роли крестьянства в качестве определяющей творческой среды, а также освобождение эпосоведения от тенденции связывать историко-бытовую основу эпоса с поздней эпохой Московской Руси. Противоположное решение этих вопросов было дано сторонниками В. Ф. Миллера, с которыми ученый спорит. Б. А. Рыбаков пишет: «Напрасно исследователи исторической школы пытались доказать, что мужицкие, крестьянские черты появились у этого богатыря только лишь в XVI веке» (с. 72). И еще: «Микула Селянинович и Илья Муромец — не только выразители народных идеалов, но и представители смердов, народных крестьянских масс. Такими они стали не в XVI в., но при самом создании былин в X в. (Микула)» (с. 357). Вся концепция Б. А. Рыбакова и конкретный анализ былин (особенно цикла, отражающего киевское восстание 1068 г.) пронизаны мыслью о непосредственной народности эпоса. Никто из исследователей до книги «Древняя Русь» с такой широтой и конкретностью не анализировал народности былин — и в этом принципиальная теоретико-методологическая заслуга ученого.

Б. А. Рыбаков, однако, не исключил совсем творчества иной среды. Былина «Хотен Блудович» истолкована ученым как «полународная, полудворцовая песня» (с. 65). Не исключается придворное происхождение былины «Добрыня и Василий Казимиров»: «... удачное приобретение новых объектов дани и могло стать прямым предметом воспевания на дружинных пирах „ласкова князя Владимира Сеславьича“» (с. 67). Былины «Ставр Годинович», «Иван Гостиный сын» поняты как «боярские новеллы», по форме подражающие народным эпическим песням-былинам (см. с. 357): былина о Ставре будто бы «уравнивает старого боярина с князем», а былина об Иване Гостином сыне «отражает какую-то боярскую (или боярско-купеческую) оппозицию киевскому князю со стороны черниговских кругов — оппозицию, порожденную соперничеством этих двух городов, двух династий, двух уже обособленных земель» (с. 133). Былина о гибели богатырей — стилизованное под эпос творчество «сказителей-скоморохов или, вернее, калик» (с. 154). Толкование этих былин как ненародных отчасти смягчается указанием на то, что «феодалное, дружинное начало» в известные периоды времени «переплеталось с народным» (с. 76), и на то, что «для основной былинной эпохи (X—XII вв.) нужно учитывать прогрессивность феодализма и основного слоя феодального класса — боярства» (с. 347). Все эти замечания справедливы в историческом смысле. Что же касается самих былин, то, за исключением действительного творчества калик — песни о гибели богатырей вследствие божьего гнева, — а также нередких особых версий народных былин, создание эпоса в иной творческой среде остается сомнительным. Нельзя не сказать, что изображенная в былинах среда — еще не свидетельство ее тождества со средой изображающей. Например, настоящим героем былины о Ставре является не боярин, а его ловкая жена, которая всех бояр и самого князя «из-за ума повывела». Другое дело, что былина об Иване Гостином сыне, по пра-

вильному замечанию Б. А. Рыбакова, отражает соперничество Киева и Чернигова. Династии действительно соперничали, и былина изображает соперничество городов, втянутых в распрю. «Ненародность» былины вследствие этого тоже может быть поставлена под сильное сомнение.

Предложив свои толкования «былин-новелл», Б. А. Рыбаков вместе с тем совершенно правильно оспорил точку зрения С. К. Шамбинаго и других представителей старой исторической школы, настаивавших на позднем появлении в эпосе примет дворцово-княжеского быта. Ученый говорит: «Совершенно напрасно историческая школа относила эти былины (или большую часть их бытоописания) к поздней эпохе Московского царства XVI—XVII вв. Те соответствия былинных описаний реальной московской архитектуре XVI—XVII вв., которые установил в свое время С. К. Шамбинаго,⁴⁰ на самом деле свидетельствуют лишь о том, что тогда, шестьдесят лет тому назад (писано в 1963 г., — В. А.), историки еще очень плохо представляли себе архитектуру XI—XII вв. ... Ни одна из бытовых деталей княжеско-боярской жизни в описании былин не выходит за хронологические пределы Киевской Руси...» (с. 125—126). Это заключение историка-археолога устранило существенное препятствие на пути историко-хронологического приурочения былин к эпохе IX—XIII вв.

Историческое исследование былин предстает перед нами как одно из самых плодотворных направлений в современной науке. Оно появилось в противовес буржуазной исторической школе. В своих исканиях советские ученые обнаружили богатство и гибкость научной мысли, новую марксистскую методологию в самом истолковании народной истории и места в ней эпоса. Считать это направление простым продолжением дореволюционных исследований русского эпоса неправильно уже в силу глубокого их различия. Историческая трактовка былин в работах Миллера и его учеников была отмечена печатью односторонних субъективно-идеологических пристрастий, сводящих историзм эпоса к воспроизведению истории верхушечных слоев общества и соответственно к летописной достоверности. Это сужение его настоящей жизненной исторической основы. Историческими толкованиями, сопряженными с предвзятостью односторонних текстологических разборов, дореволюционная историческая школа сама себя скомпрометировала, обнаружила слабость и шаткость методологии.

Призывать сегодня науку вернуться к методологии Миллера, пусть даже подновленной, означает впасть в странный, ничем не оправданный анахронизм, звать к движению вспять. Предложенный разбор современных исследований может убедить в том, что такое возвращение попросту невозможно: историзм советской науки принципиально иного свойства. Современная фольклористика в своих разысканиях может идти не только от переработки наследия старой исторической школы, но и от критического освоения, развития исторических идей науки, предшествующей Всеволоду Миллеру. Не исключено, что у современных исследователей окажется больше общего как раз с исследователями «до-Миллеровой» поры.

Воспроизведение и конкретный разбор главнейших идей советской исторической школы в былиноведении может дать ответ на вопрос о совместимости методологии дореволюционной исторической школы с методологией современных советских исследователей. Не является ли самая идея об их соединении плодом недооценки различия буржуазной и марксистской исторической мысли?

⁴⁰ Дана ссылка: Шамбинаго С. К. Древнерусское жилище по былинам. — В кн.: Юбилейный сборник в честь Всеволода Федоровича Миллера, изданный его учениками и почитателями. Под ред. Н. А. Янчука. М., 1900, с. 129—149.

Л. И. ЕМЕЛЬЯНОВ

О ГРАНИЦАХ МЕТОДА И «ЕДИНИЦАХ ИСТОРИЗМА»

1

Последние полтора-два десятилетия были, как известно, ознаменованы быстрыми и крупными успехами так называемого сравнительно-исторического метода. Исследования В. Я. Проппа, В. М. Жирмунского, В. Я. Евсеева, Е. М. Мелетинского, как и многих других ученых, возродили авторитет этого некогда универсального метода мировой филологической науки, освободив его (метод) от многих крайностей, сопутствовавших ему в былые времена, и поставив его на твердую почву марксистской методологии. Научные результаты, достигнутые на его основе, не нуждаются в дополнительных оценках — они общеизвестны.

Однако, ни в какой мере не преуменьшая ни самих этих результатов, ни потенциальных исследовательских возможностей сравнительно-исторического метода в целом, нельзя все же не обратить внимания и на другое, а именно на то, что некоторые другие и не менее важные аспекты исторического изучения фольклора оказались на весьма длительное время в глубокой тени.

Мы имеем в виду проблему историзма и прежде всего тот ее аспект, который предусматривает изучение отношения фольклора к реальной действительности, к конкретным событиям и фактам национальной истории. Короче говоря, это вопрос о формах историзма, о принципах отражения исторической действительности в фольклоре и, если угодно, вопрос о принципиально возможных «единицах историзма», в которых можно измерить различные его уровни в различных жанрах.

Преимущества, доставляемые сравнительно-историческим методом, в особенности же те впечатляющие результаты, которые удивительно быстро были достигнуты на его основе, как-то отодвинули в нашем сознании на второй план тот факт, что «единица историзма», которой оперирует этот метод и которая, собственно, является для него предельной, оказывается все же слишком крупной — настолько крупной, что конкретно-историческая действительность, конкретная национальная история, разнообразно и широко отраженная в фольклоре, оказывается для нее, этой «единицы», практически неуловимой. Это не недостаток сравнительно-исторического метода, это его природа и его границы. Ведь о какой бы из его «редакций» ни говорить (кроме, может быть, «неуважай-корытовской»), он, собственно, и существовал-то всегда как средство изучения именно таких явлений, в которых отражались наиболее общие, типологически универсальные процессы, иллюстрирующие именно закономерный характер развития культуры любого народа. Особенно велика (была и есть) эффективность сравнительно-исторического метода при изучении

самых ранних форм культуры, о которых наука не располагает никакими документальными данными.

Однако по мере приближения к более «обозримым» историческим периодам, по мере того как все более настоящей становится необходимость принимать во внимание данные именно национальной истории (а не только ее типологическую структуру), постепенно образуется и расширяется и сфера определенных культурных феноменов, которые сравнительно-исторический метод уже не в состоянии объяснить (да, собственно, и не должен это делать). В таких условиях сравнительно-исторический метод оказывается историческим и в самом деле лишь сравнительно.

Как известно, в истории русской фольклористики уже был момент, когда эта относительная гносеологическая недостаточность сравнительно-исторического метода была осознана, в том числе крупнейшими его представителями (например, А. Н. Веселовским). И русская наука попыталась ее восполнить: не отвергая сравнительно-исторического метода в принципе, она, однако, резко ограничила сферу его применения и сосредоточила внимание на выяснении именно национально-исторических корней фольклора. Так возникло направление, которое впоследствии получило название «исторической школы»; так оформился метод, который должен был стать основой для подлинно исторического изучения фольклора.

К более или менее подробному анализу основных исследовательских принципов исторической школы нам уже приходилось обращаться.¹ Поэтому не задерживаясь здесь дольше на ее характеристике, заметим лишь, что она-то как раз и предложила новую «единицу историзма», которая, не отменяя прежних, позволила, однако, представить фольклор в гораздо более непосредственной соотнесенности с конкретно-исторической действительностью, чем это было возможно в пределах сравнительно-исторического метода.

В дальнейшем, однако, произошло нечто совершенно неожиданное. По ряду причин историческая школа, а с нею вместе и все те потенциальные исследовательские возможности, использование которых, казалось, открывало перед фольклористикой весьма широкие перспективы, неожиданно и на довольно длительное время были поставлены вне науки, и тот единственно конкретный аспект исторического изучения фольклора, что был предложен исторической школой, оказался, таким образом, закрытым.

Надо, впрочем, заметить, что по-своему трудной оказалась и судьба сравнительно-исторического метода. Достаточно напомнить, что отдельные его крайности, возведенные в свое время в степень идеологических тенденций (а некоторые из них таковыми, собственно, и были), навлекли на него нападки, ничуть не меньшие, чем крайности метода исторического (и тоже, между прочим, возведенные в ту же степень), — на историческую школу. Но сравнительно-исторический метод гораздо раньше был восстановлен, раньше освободился от всякого рода преувеличений и искажений, наконец, раньше привел к научным результатам, которые уже не могли быть оспорены. Возродившись на новой методологической основе, он утвердился в науке окончательно и бесповоротно.

Но вот что примечательно. Возрождение сравнительно-исторического метода само по себе не означало — и не должно было означать — какого-либо принципиального изменения в общем соотношении его с другими методами. Ведь сам тот факт, что метод этот вернул себе права, при-

¹ Методологические принципы исторической школы и их критика в советской фольклористике. — В кн.: Русский фольклор. XVI. Историческая жизнь народной поэзии. Л., 1976.

надлежащие ему на законных основаниях, ни в какой степени не изменил его гносеологической природы и, следовательно, принципиальных границ сферы его применения; «единица историзма», обеспечиваемая сравнительно-историческим методом, его гносеологическими возможностями, осталась, как и прежде, сравнительно крупной. Вполне удовлетворительно характеризуя «синтаксис» историко-фольклорного процесса, она по-прежнему не содержала возможностей для характеристики его «лексики».

Между тем — в отличие, скажем, от времен исторической школы — единица эта и сегодня остается единственной в достаточной степени согласованной единицей измерения фольклорного историзма, ибо иные единицы, те, что были предложены исторической школой, хотя они изредка и применяются в отдельных исследованиях, так и не восстановлены пока в своих методологических правах. Больше того, сам сравнительно-исторический метод, как только речь заходит об относительных возможностях различных единиц историзма, проявляет всякий раз неожиданную неуступчивость и даже, можно сказать, нетерпимость. С особенной наглядностью это проявилось в дискуссии по вопросам историзма русских былин, которая возникла в 1964 г. в связи с известными работами акад. Б. А. Рыбакова. Возражая против попытки Б. А. Рыбакова соотнести содержание некоторых былин с реальными фактами русской истории (и в этом смысле еще раз засвидетельствовав, насколько односторонними остаются в нашей фольклористике представления о подлинных методологических возможностях исторической школы), В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов, например, прямо заявили, что былины вообще не могут быть непосредственно соотносимы с конкретной исторической деятельностью и что последняя единица историзма, которая уже не подлежит дальнейшему разложению на более конкретные исторические элементы, есть сюжет былины. Как видим, это та самая единица, которую издавна привык оперировать сравнительно-исторический метод и которая, не позволяя в должной мере приблизиться к конкретно-национальным чертам историко-фольклорного процесса, приводила некогда в отчаяние самого А. Н. Веселовского.

Вообще говоря, позицию представителей сравнительно-исторического метода в данном вопросе можно до известной степени понять и даже оправдать: утвердившись в своей, с таким трудом найденной единице историзма, они, естественно, не хотят лишаться тех очевидных преимуществ, что она им доставляет, ибо новую единицу, приспособленную для измерения конкретного историзма, надо ведь еще обосновывать и обосновывать, а это дело в высшей степени сложное, да к тому же очень часто неблагоприятное, — они-то отлично помнят, что по вопросу об историческом приурочении той или иной былины не было и двух точек зрения, вполне согласных между собой (что, как известно, дало в свое время противникам исторической школы повод и вообще поставить под сомнение возможность конкретно-исторической интерпретации былин).²

И все же поколебать гегемонию этой единицы предстоит; конкретно-историческая основа былин требует объяснения, игнорировать ее и дальше становится просто невозможно. Конечно, это не означает, что исторический метод должен быть восстановлен в той же самой редакции, в какой он существовал, скажем, в конце прошлого столетия; необходимые коррективы к нему, диктуемые современным состоянием знаний, должны быть, разумеется, сделаны (да частично они уже и сделаны), как внесены были

² Впрочем, интерпретации, даваемые сторонниками сравнительно-исторического метода, расходятся между собой подчас еще более разительным образом (см. об этом: Азбелев С. Н. После дискуссии об историзме былин. — Русская литература, 1977, № 4). Расхождения в датировках достигают у них порой тысячи лет. Что ж, чем крупнее «единица историзма», тем крупнее и расхождения.

в свое время соответствующие коррективы и в сравнительно-исторический метод. Но не менее, а на данном этапе изучения проблемы и более важно другое: чтобы исторический метод сегодня был освобожден от тех подозрений и превратных толкований, которые тяготеют над ним вот уже более сорока лет и просто мешают ему проявиться, так сказать, «в действии». А для этого должны быть пересмотрены все те основания, на которых он был в свое время поставлен под сомнение.

Давно, думается, назрела и необходимость непосредственного и, главное, более лояльного диалога между сторонниками сравнительно-исторического и исторического методов. Мы говорим «лояльного», потому что многие разногласия между ними, собственно, потому лишь и принимают столь острый характер, что спорящие стороны нередко склонны, что называется, «перебивать» друг друга на полуслове. Во всяком случае, взаимные обвинения в «антиисторизме» должны быть исключены из их полемического арсенала раз и навсегда. В основе каждого из этих методов лежат разные единицы историзма, но речь должна идти не о замене одной единицы другой, а об их рациональном сочетании, мера которого всякий раз определяется характером исследуемого материала. Одним словом, методологический союз, некогда существовавший между ними, должен быть восстановлен в полном объеме.

2

Со времени последней дискуссии об историзме былин минуло полтора десятилетия, но к проблемам, послужившим поводом к дискуссии, фольклористика во все эти годы практически больше не возвращалась. И не потому, конечно, что проблемы эти получили исчерпывающее решение еще тогда, в 1964 г. Отнюдь. Если уж говорить об исчерпанности, то исчерпанными оказались не столько сами проблемы, сколько, собственно, формы их постановки и — отсюда — средства их разрешения. Произошло же это главным образом оттого, что, хотя необходимость принципиального объяснения по вопросам историзма назревала в фольклористике уже давно, сама дискуссия все же вспыхнула в некотором смысле неожиданно. Так иногда бывает: разногласия определились давно, неизбежность столкновения идей, что называется, висит в воздухе, и все же момент, когда столкновение наконец происходит, как бы застает всех врасплох. А потому и сам спор идет как-то импульсивно, со странными «сбоями», с массой неиспользованных возможностей.

Непосредственным поводом к дискуссии явились, как известно, две статьи акад. Б. А. Рыбакова, опубликованные в журнале «История СССР» и вошедшие позднее в его книгу «Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи».³ Главная особенность этих статей-очерков, сразу же обратившая на себя внимание, заключалась в том, что, открыто возрождая одну из давних исследовательских традиций, заложенную в трудах так называемой «исторической школы», Б. А. Рыбаков не то чтобы игнорировал, а просто не считал необходимым остановиться хотя бы даже в самой общей форме на тех сложных и противоречивых явлениях, которыми сопровождалась история этого направления как в дооктябрьской русской науке, так и (в особенности) в советской фольклористике. Ни критика, которой в разное время подвергались основные принципы исторической школы, ни те разнообразные, причем весьма существенные коррективы, которые вносили или пытались внести в свой метод сами его представители, Б. А. Рыбакова словно бы не интересовали; метод исторической

³ Рыбаков Б. А. 1) Исторический взгляд на русские былины. — История СССР, 1961, № 5 и 6; 2) Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963.

школы был применен им в самом что ни на есть бескомпромиссно-крайнем выражении.

Собственно, это и было самым неожиданным в начавшемся таким образом обсуждении проблемы историзма — чего-чего, а столь открытого и безоговорочного возвращения к принципам исторической школы и в самом деле трудно было ожидать.

Второй неожиданностью (или во всяком случае достаточно озадачивающим обстоятельством) была реакция большинства фольклористов, убежденных противников исторической школы, на статьи Б. А. Рыбакова. Исторические разыскания Б. А. Рыбакова были восприняты ими не столько как «реальный комментарий» к былинам, сколько как определенная историко-фольклорная концепция, а именно та, что была разработана в трудах представителей исторической школы. Отсюда и характер полемики, развернувшейся вокруг основных положений статьи «Исторический взгляд на русские былины»: мысль о возможной связи некоторых былин с определенными историческими фактами, т. е. мысль, строго говоря, лишь констатирующая, но не простирающаяся до объяснения *характера отражения* этих фактов в былине, эта мысль опровергалась не чем иным, как ссылками именно на характер отражения, на то специфическое качество, в каком, в силу бесчисленных причин, оказались в составе былин названные факты.

Именно с таких позиций подошел к наблюдениям и выводам Б. А. Рыбакова В. Я. Пропп, выступивший в 1962 г. со статьей «Об историзме русского эпоса (ответ академику Б. А. Рыбакову)». ⁴ Взяв, по его собственному выражению, «под микроскоп только один из разделов (статей Б. А. Рыбакова, — Л. Е.), а именно раздел, посвященный Вольге и Микуле», ⁵ он весьма наглядно и убедительно показал, что ни один из исторических фактов, предположительно включаемых Б. А. Рыбаковым в историческую основу былины о Вольге и Микуле, не сохранен былинной в том самом качестве и в том самом значении, в каком они фигурируют в летописи. Что ж, против такого вывода не возразил бы, вероятно, и сам Б. А. Рыбаков. Былина в том виде, как она дошла до нас, и в самом деле преобразила предполагаемые «реалии» до такой степени, что говорить о том, в каком качестве они присутствовали в ней изначально (и вообще присутствовали ли), сейчас, по-видимому, нет достаточно определенной возможности.

Да, но что же из этого следует? По-видимому, ничего, кроме того, что факты, от которых «отправляется» былина, — это одно дело, а то, каким образом она их преломляет и как под воздействием самых разных исторических причин трансформирует, — совершенно другое дело, ни в какой степени не затрагивающее вопроса о принципиальной возможности соотносить былинку с названными фактами.

В. Я. Пропп же сделал отсюда гораздо более широкие и обязывающие выводы. Установив, что былина не только ни в чем не повторяет летописных версий и трактовок, но в ряде моментов даже резко противоречит им, он пришел к заключению, что связи между былинной и фактами, о которых идет речь, носят чисто «гетерономный» характер и что вообще «историчность определяется... не реалиями (которые могут и отсутствовать или вноситься позднее), а историческим смыслом и содержанием сюжета». ⁶

Таким образом, суть обозначившейся полемической ситуации свелась к противостоянию двух основных точек зрения.

⁴ Русская литература, 1962, № 2.

⁵ Там же, с. 88.

⁶ Там же, с. 87.

Б. А. Рыбаков, исходя из наличия в составе былин многочисленных конкретно-исторических отголосков, позволяющих, по его мнению, представить историческую жизнь былины гораздо полнее и, главное, конкретнее, чем это делалось до сих пор, решительно заявил о необходимости сосредоточить внимание именно на этой стороне русского былинного эпоса. При этом следует особо подчеркнуть, что, выявляя в составе былин все эти «реалии», он так же, как и большинство представителей исторической школы, совершенно сознательно отвлекался от вопроса (в данном случае абсолютно постороннего) о тех превращениях, которые претерпели эти «реалии» в процессе их ассимиляции художественным сознанием слагателей былин, а также в процессе многовекового бытования былинных текстов в условиях устной традиции. Короче говоря, он попытался выявить некий круг реальных исторических фактов, к которому, при само собой разумеющейся необходимости постоянно считаться со спецификой историко-художественной судьбы былинных текстов, можно свести те или иные былинные сюжеты как к их своеобразному «материальному субстрату».

Точку зрения В. Я. Проппа принято представлять как прямо противоположную позицию Б. А. Рыбакова. В действительности же это, думается, не совсем так. И вот почему.

Дело в том, что отказ В. Я. Проппа принимать в большинстве случаев во внимание показания так называемых «реалий» не был вообще отказом изучать «историческую основу» былин. «Советские ученые, — писал он, имея в виду противников исторической школы, — изучают не только непосредственное отражение действительности, но и ее художественное преломление... Для нас историчны не только имена и факты, историчен художественный вымысел как таковой. Мы хотим знать, в какую эпоху и при каких условиях мог зародиться сюжет и как он изменялся с течением времени. Мы хотим изучать эпос исторически по существу, а не только по наличию реалий и их характеру».⁷

Против такой постановки вопроса возразить нечего, и уж во всяком случае она не дает оснований к заключению, будто «В. Я. Пропп, борясь с буржуазной исторической школой, оторвал вообще русские былины от исторической действительности, объявив, что значительная часть эпоса зародилась еще при первобытном строе».⁸ Достаточно обратиться к трудам В. Я. Проппа о русском эпосе, чтобы убедиться, что даже в тех случаях, когда исследователь пытается проследить жизнь «доисторических» сюжетов в исторические времена (сватовство, змеборство, путешествие героя в потусторонний мир и т. п.), даже и в этих случаях взгляд его устремлен не только в доисторию, но и в значительной степени в историческое настоящее, активно отражаемое былиной. Мы уже не говорим о том, что и отражая «доисторическую» действительность, пусть даже в самых фантастических формах, сюжет отражал именно действительность и, следовательно, обладал определенным «историзмом». Древнейшие сюжеты, по мнению В. Я. Проппа, вполне способны реализовать исторические впечатления народа на протяжении весьма длительного времени — в этом все дело. Можно считать, что это весьма «усеченный» историзм, но ни самой этой способности древних сюжетов отражать какие-то, пусть самые общие черты современной исторической обстановки, ни, значит, стремления исследователя к историзму отрицать нельзя.

Тем более нельзя говорить о полном «отрыве» от истории, когда В. Я. Пропп анализирует сравнительно поздние былинные сюжеты,

⁷ Там же, с. 87.

⁸ Рыбаков Б. А. Древняя Русь, 42.

такие, например, как былины об отражении татарского нашествия или же о Вольге и Микуле. Тут исследователь, можно сказать, объективно идет даже об руку с критикуемой им исторической школой, обращаясь (и успешно!) к анализу всевозможных реально-исторических «отложений» в эпосе (черты боевой тактики русских и татар, земельные отношения, денежная система, устройство сохи Микулы и т. п.). Опять-таки можно говорить об известной ограниченности такого историзма, о том, что он позволяет уловить лишь самые общие черты исторической обстановки, отраженной в былинах. Но это все же историзм, определенная степень его — так сказать, «недоисторизм».

И вот как раз здесь и обозначается центральный пункт проблемы исторического изучения — вопрос о «единицах историзма». Предстоит решить: исчерпывает ли «единица», предложенная В. Я. Проппом, объективный историзм былины? Следует ли на ней и остановиться, полагая, что дальнейшая конкретизация былинного содержания, дальнейшее и более тесное сближение его со всякого рода историческими конкретностями будет уже противоречить художественной специфике эпоса, его эстетическим принципам? Или же, наоборот, следует признать, что «единица» эта недостаточна, что она не позволяет понять всего богатства и многообразия исторического наполнения былины и что, следовательно, именно она дает превратное представление о специфике эстетических принципов эпоса?

Критиков исторической школы с самого начала приводит в смущение то очевидное обстоятельство, что так называемые «реалии» присутствуют в былинах в весьма хаотическом виде; и имена, и факты выступают, как правило, совсем не в том историческом контексте, в каком они существуют, скажем, в летописях. Летописный рассказ подчас самым радикальным образом не совпадает с былинным сюжетом и лишь при помощи более или менее вероятных гипотез может быть представлен как действительная историческая основа былинного сюжета. Что ж, критики эти по своему правы. Действительно, очень нелегко поверить в то, например, что в цикле былин о Садко нашел отражение исторический Сотко Сытинич, а в былине «Добрыня-сват» — история сватовства Владимира Святославича к Рогнеде Полоцкой. Критики названных гипотез находят (и вполне резонно), что совпадения между былинами и летописью совершенно ничтожны, что содержание былин сюжетно вполне суверенно относительно и имени Сотко, и летописного рассказа о сватовстве Владимира и что действительный историзм упомянутых былин совсем в другом. В чем же? На этот вопрос, по мнению исследователей, должен дать ответ сравнительно-исторический метод. Во исполнение этой задачи широко привлекаются данные сравнительно-исторического изучения, определяется тип и исторический «возраст» сюжета и соединенных в нем мотивов, и — все. Исторический «паспорт» былин готов. Дальнейшее приближение былинного содержания к исторической конкретности уже не допускается, сюжетно-художественный суверенитет былин полностью его исключает, ибо предполагается, что если мы имеем в былине отражение не всего факта, а лишь его более или менее вероятного осколка, то значит никакой связи тут не было и не могло быть. Привычка пренебрегать реалиями (во всяком случае не придавать им никакого сюжетного значения) постепенно переходит в убеждение, будто былана принципиально враждебна конкретному факту, каковое убеждение облачается затем в форму определенной теории.

Какие же предпосылки лежат в основе этой теории?

Первая и наиболее «неуязвимая» из них — это объективная недоказанность связей былинных сюжетов с реальными историческими фактами. Пока в установлении такой связи будет наличествовать хотя бы один про-

цент гипотетичности, позиция «скептиков» останется, по-видимому, непоколебленной.

Здесь, впрочем, нужно сделать одно примечание, которое должно быть принято во внимание как представителями исторического метода, так и его критиками. Заключается оно в том, что, как это ни странно, мы до сих пор не вполне ясно представляем себе цели, в которых должна осуществляться «реставрация» исторической основы былин. С обеих сторон в этом смысле допускаются очевидные преувеличения, точнее сказать — одно и то же преувеличение.

Хорошо известно, что представители исторической школы в принципе не игнорировали художественной природы былин и не сводили былинное содержание во всех его деталях к факту. Это так. Однако в отдельных случаях они все же склонны были придавать факту излишнюю, так сказать, императивность. Ту форму и тот объем, в каких предполагаемый ими факт объективно наличествовал в былинах, они иногда считали словно недостаточно полными и потому пытались подчас воссоздавать «исконные» тексты, привнося в них те или иные «недостающие», по их мнению, элементы факта. Критикуя этот, строго говоря, произвол, оппоненты их делают, однако, отсюда тот вывод, что конкретный исторический факт и вообще не может присутствовать в былине в качестве осознанного предмета художественного отражения. И это тоже есть преувеличение. Ибо, как нетрудно убедиться, здесь смешиваются два совершенно разных вопроса — вопрос об историческом факте как предмете отражения и вопрос о принципах самого этого отражения. Поясним это на одном примере.

В русском историко-песенном фольклоре издавна (с XVI в.) известен сюжет «Герой в темнице». Использован он в огромном количестве исторических песен, в которых в роли узника выступают самые разные исторические герои — Ермак, Степан Разин, генерал Э. Г. Чернышев, Пугачев. Нет сомнения, что ситуация, изображенная во всех этих песнях, не имеет почти ничего общего (кроме самого факта нахождения в тюрьме) с действительными ситуациями, в каких находились некоторые из названных героев. Ясно, что обстоятельства пребывания, скажем, генерала Чернышева в Кюстринской крепости отличались от тех, в каких находился Разин. Факт же заключения Ермака вообще не зафиксирован. Между тем песни изображают их в одной и той же ситуации.

Какой же вывод мы должны отсюда сделать? Должны ли мы предположить, что «исконный» вариант каждой из этих песен отражал соответствующий факт во всей его реально-исторической конкретности и лишь впоследствии трансформировался в тот текст, каким мы сейчас располагаем? Или же, наоборот, следует заключить, что поскольку перед нами типичный «бродячий» сюжет, лишь формально связанный с различными историческими именами, то, значит, этими последними можно пренебречь и сосредоточить свое внимание исключительно на выяснении исторического «возраста» самого сюжета (в этом случае мы, вероятно, должны отнестись к сюжету ко времени появления первых тюрем...)?

И тот и другой выводы были бы, по-видимому, неправильными. Ибо единственно значимой единицей историзма в данном случае являются прежде всего исторические имена, те причины, по которым именно они были связаны с популярным сюжетом. Знание этих причин совершенно освобождает нас от необходимости дополнять сюжет «недостающими» (известными нам по другим источникам) элементами факта; фактом в данном случае для нас будет само стремление авторов песни выразить свое мнение о герое.

Но это же самое знание не позволяет нам рассматривать связь исторического имени с «типовым» сюжетом как случайную и утверждать, что эта

«реалия» отражена песней, так сказать, попутно, в ходе осуществления совсем иной художественной задачи — ну, скажем, воспевания смелого поведения русского героя (все равно, кого именно) во вражеском плену. Нельзя поверять песню фактом, но нельзя также анализировать содержание песни вне его отношения к факту; факт остается предметом песни, даже если он отразился в ней лишь своим символом.

Нам, вероятно, возразят, что взаимоотношения песни и факта, зафиксированные в так называемой исторической песне, принципиально отличаются от тех, что характерны для былины, и что, следовательно, наш пример не вполне корректен. Да, конечно, былина не может быть полностью отождествлена с исторической песней. Но, заметим мы, если даже песня, в которой исторический факт является предметом прямого интереса, в принципе может обращаться с этим фактом столь свободно, то что же тогда сказать о былине, которая, как известно, прямых обязательств перед фактом не имеет?

Итак, сама форма, в какой исторический факт присутствует в исторической песне или былине, позволяет говорить лишь об особенностях отражения, но отнюдь не об обязательствах слагателя песни перед фактом.

И здесь мы подходим ко второй методологической предпосылке критиков исторического метода, которая, в отличие от первой, чисто негативной, представляет собой некий позитивный тезис, некое позитивное обоснование определенной «единицы историзма».

Тезис этот весьма отчетливо сформулировал В. Я. Пропп. Он писал: «Есть как бы два вида жанров: в одних историческая действительность отражена лишь в общих чертах и *помимо воли исполнителей* (курсив мой, — Л. Е.), в других она изображается совершенно конкретно, в них описываются исторические события, положения и персонажи».⁹ И еще: «Русский человек раннего средневековья не мог изображать в своем словесном искусстве реальную действительность. Это стремление, как ведущее, появится в фольклоре много позже, только в XVI веке, когда начнет широко развиваться историческая песня... Былина не принадлежит к тем жанрам, где ставилась сознательная цель — изображение фактической истории. Их историчность лежит в иной плоскости».¹⁰

Каких-либо прямых доказательств в подтверждение своей мысли В. Я. Пропп, естественно, не приводит, потому что их попросту не существует. Зато он приводит косвенные, и как раз в них-то со всею наглядностью и проявляется шаткость и противоречивость его методологии.

Так, например, стремясь определить специфику принципов отражения исторической действительности в былинах, В. Я. Пропп приводит в качестве аналогии эстетические принципы древнерусской живописи. «Русская иконопись, — пишет он, — как и всякое искусство, возникает на почве действительности и косвенно отражает ее; это есть искусство русского средневековья. Оно изображает разные типы людей: молодых и старых, мужчин и женщин, бородатых и безусых, суровых и умиленных и т. д. Но иконописи чуждо искусство реалистического портрета и бытовой живописи. Иконописец не изображает событий и не портретирует людей. Он их по своему возвышает и преобразует, он создает лики святых. Это, — оговаривается, впрочем, исследователь, — не исключает того, что в отдельных случаях изображаются и реальные люди: Ярослав Всеволодович (1199 — Спас на Нередице), Борис и Глеб. Но и в этих редких случаях изображение условно и подчинено стилю этого искусства. Приписывать же ико-

⁹ Пропп В. Я. Об историзме русского фольклора и методах его изучения. — Уч. зап. ЛГУ, № 339. Сер. филол. наук, вып. 72, с. 11.

¹⁰ Там же, с. 15.

нописи стремление изображать реальную действительность — это значит не понимать различий между иконой Рублева и картиной Репина и приписывать Древней Руси эстетические стремления XIX в.»¹¹

Прежде всего, надо отметить, что В. Я. Пропп, как и во многих других случаях, смешивает здесь два совершенно разных момента:

1) принципиальную направленность художественного сознания на реальную действительность, его способность отражать действительность не «помимо воли исполнителей», а совершенно осознанно; из признания этой способности для нас вытекает не только возможность, но и необходимость расшифровки любых «реалий»;

2) сами способы, при помощи которых отражается эта действительность в тех или иных жанрах, в те или иные эпохи.

Отражение реальной действительности он постоянно смешивает с реалистичностью самого отражения. Поэтому у него и получается, что если перед нами не реалистическое изображение определенного факта (с чем мы сплошь да рядом встречаемся в былинах, как, впрочем, и во многих так называемых исторических песнях), то, стало быть, мы и вообще не имеем права говорить о том, что этот факт был предметом какого-либо осознанного внимания со стороны художника.

Между тем можно вполне отдавать себе отчет в «различиях между иконой Рублева и картиной Репина» и в то же время интересоваться тем, какие реально-исторические события и лица послужили «натурой» для того или другого художника. «Слово о полку Игореве», к примеру, — не «Война и мир», и описание битвы «храбрых русичей» с половцами, конечно же, не похоже на описание, скажем, Шенграбенского сражения, но кто же на этом основании станет отрицать тот факт, что «Слово» опирается на действительное историческое событие! Нам возразят, что «Слово о полку Игореве» — не былина, а произведение литературы? Да, но, во-первых, ведь и В. Я. Пропп ссылается на иконопись как своего рода эталон или, лучше сказать, «индикатор» искусства русского средневековья; во-вторых же, это надо еще доказать — так ли уж выпадала былина из общей эстетической системы этого самого «русского средневековья», чтобы вообще не интересоваться реальной историей.

С характером эстетических принципов былины, с тем, как она обращается с предлежащим перед нею конкретно-историческим материалом, конечно же, нужно считаться, никакого «диктата» со стороны исторического факта, который (диктат) склонен признавать, скажем, М. М. Плисецкий,¹² здесь допускать нельзя. Но нельзя, по-видимому, и отрицать принципиальную соотнесенность былины с фактом на том лишь основании, что былина не воспроизводит факт так, как, например, это делают некоторые исторические песни. Только в этом случае мы сможем себе представить процесс отражения исторической действительности в былине во всем богатстве и разнообразии его форм, во всей сложности его историко-эстетической обусловленности. Только тогда мы сможем выработать достаточно емкую и достаточно конкретную «единицу историзма».

3

Как мы убедились, многие сегодняшние расхождения по вопросам историзма принимают столь острый и, по всей видимости, безысходный характер в значительной мере оттого, что спорящие стороны по-разному представляют себе самый предмет спора и, отсюда, говорят как бы на раз-

¹¹ Там же, с. 15—16.

¹² П л и с е ц к и й М. М. Историзм русских былин. М., 1962.

ных языках. В качестве объяснения этих затруднений, чтобы не сказать недоразумений, легче всего, по-видимому, сослаться на недостаточную теоретическую разработанность вопросов историзма, на отсутствие единства в трактовке многих понятий, категорий, терминов и т. д. И так оно в общем-то и есть.

Однако не менее существенно и другое, а именно то, что вопросы методологии, а также средства их разрешения находятся сегодня, — как, пожалуй, никогда, — в весьма тесной зависимости от вопросов историографии.

В проблеме историзма эта зависимость особенно чувствительна. Можно с уверенностью сказать, что многих из сегодняшних наших затруднений в этой области попросту не существовало бы, если бы, к примеру, полностью и до конца был решен такой насущно важный историографический вопрос, как вопрос об исторической школе, о сущности ее методологии, о путях ее развития — одним словом, о ее месте в истории русской и советской фольклористики. Не говоря уже о том, что многие из наших сегодняшних недоразумений, проистекающих из превратных представлений о методологической сущности исторической школы, в этом случае отпали бы сами собой, это еще в значительной степени подготовило бы почву для давно ожидаемого и, так сказать, висящего в воздухе сближения позиций сторонников исторического и сравнительно-исторического методов, — сближения, итогом которого было бы возникновение единого и всеобъемлющего принципа исторического изучения фольклора.

Можно не сомневаться, что такое сближение рано или поздно произойдет, — гарантией тому сама логика научного развития.

С тем большей взыскательностью следует сегодня относиться ко всякого рода историографическим рекомендациям, основанным не на строгом и конкретном изучении реальных фактов, а на поверхностных полупублицистических оценках, вынесенных в свое время в ходе определенных научных кампаний, переходящий характер которых сегодня более чем очевиден.

В этой связи мне хотелось бы обратить внимание на некоторые положения помещенной в настоящем выпуске статьи В. П. Аникина, которая, на мой взгляд, как раз и представляет собой попытку увековечить многие традиционные предрассудки и заблуждения относительно научного наследия наших не столь уж отдаленных предшественников и прежде всего — представителей исторической школы. К тому же в статье В. П. Аникина ближайшим образом затрагиваются некоторые из моих собственных суждений, высказанных мною в статье «Методологические принципы исторической школы и их критика в советской фольклористике» («Русский фольклор», т. XVI), так что и с этой стороны объяснение по названным вопросам представляется небесполезным.

Статья В. П. Аникина называется «Советская историческая школа в былинноведении (40—60-е годы) и Всеволод Миллер», и основной ее пафос заключается в стремлении утвердить ту мысль, что направление, известное в истории русской науки под именем исторической школы Л. Н. Майкова — В. Ф. Миллера, не только не внесло ничего нового и положительного в развитие фольклористики, но, напротив, принесло с собой одни лишь заблуждения и ошибки, сопровождавшиеся к тому же явственными «антидемократическими тенденциями». Стремясь утвердить эту сорокалетней давности мысль, В. П. Аникин производит одну предварительную и прямо-таки до интересности нехитрую историко-логическую операцию: он включает в «паспорт» исторической школы только то, за что в разное время она критиковалась ее противниками (а также, кстати, и самими ее представителями, стремившимися к уточнению своей методоло-

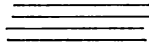
гии), старательно и неукоснительно вынося, так сказать, «за скобки» все то, в чем она, с одной стороны, продолжала и развивала достижения предшествующей науки, а с другой — все то, что из ее положений было воспринято и развито позднейшей, в том числе советской наукой. Так, например, он решительно оспаривает ту мысль, что историческая школа стремилась «к широкому пониманию исторической основы фольклора». «Принцип исторической трактовки былин, — пишет он, — не был продуктом научной мысли ученых конца XIX — начала XX в. Историческая трактовка эпоса — одного возраста с самой наукой о нем».

Замечу прежде всего, что, ставя мне на вид свои историографические находки и думая, что они мне не известны, В. П. Аникин, смею думать, ошибается, — он мог бы убедиться в этом, ознакомившись с моей давней статьей «К вопросу о предмете изучения» («Русский фольклор», т. III). Но дело не в этом, а в том, собственно, что логика рассуждений В. П. Аникина в данном случае весьма напоминает, на мой взгляд, логику человека, который вдруг стал бы доказывать, что, скажем, бином Ньютона не заключает в себе ничего нового, ибо буквы и цифры, входящие в него, были изобретены задолго до Ньютона. Право же, приходится лишь удивляться тому, что современный исследователь находит допустимым судить о научном направлении не на основании того действительного нового, что оно внесло в развитие науки, а на основании... унаследованных им традиций! Ведь ни Л. Н. Майков, ни тем более В. Ф. Миллер и М. Н. Сперанский никогда и не ставили себе в заслугу то, что летописно-былинные совпадения были будто бы открыты ими впервые. Учет фактов этого рода — общее место в системах представлений едва ли не всех «школ» русской науки, вплоть до мифологической. Действительной же заслугой исторической школы было то, что к признанию конкретно-исторической основы эпоса она пришла, по выражению Миллера, не «путем смелых гипотез», а в итоге широкого и трезвого синтеза всего того, что было достигнуто предшествующей наукой, в результате углубленнейших исследований, доказавших, между прочим, что все испытанные до сих пор методы ведут так или иначе к необходимости именно исторического изучения фольклора. Не разобравшись во всем этом, не установив подлинного отношения исторической школы к достижениям и заветам предшествовавшей науки, В. П. Аникин пришел к более чем странному выводу, который гласит: «Действительную новизну исторической школы Миллера составляло... то, каким был тот самый историзм, тот исторический взгляд на эпос, который Миллер и его сторонники стремились утвердить в науке... Историзм Миллера и его школы — позитивистского толка, к тому же сопряженный с антидемократическими посылками, предопределившими узость и односторонность исторических толкований эпоса». Хороша «новизна» — позитивизм и антидемократичность! Удивительно ли после этого, что, переходя вскоре к характеристике «советской исторической школы», В. П. Аникин разом обрывает все ее связи со школой Миллера, благо в последней ничего, кроме позитивизма и антидемократичности, он и не находит, хотя эти связи прямо-таки бьют в глаза даже из его темпераментно-путаного пересказа трудов новейших исследователей.

В заключение я приведу еще один образец логики моего оппонента. На этот раз речь пойдет о пресловутых «антидемократических посылках» В. Ф. Миллера, которые В. П. Аникин усматривает в весьма непатриотичном, на его взгляд, объяснении, данном Миллером некоторым особенностям образа князя Владимира в былинах. «Ученый (В. Ф. Миллер, — Л. Е.), — пишет он, — задался вопросом: почему исторический Владимир предстал в народном сознании в крайне непривлекательном свете, с порочащими его чертами?». Приведя суждения на этот счет Ореста Миллера

и Н. А. Добролюбова, В. П. Аникин продолжает: «Всеволод Миллер дал совсем иной ответ, подойдя к вопросу с другой стороны: он в самом начале своего труда обещает „снова заглянуть в область восточных сказаний, руководясь тем соображением, с которым, вероятно, согласны все исследователи, что никакими национально-историческими наслоениями нельзя, в конце концов, объяснить тех непривлекательных сторон, которыми, совершенно незаслуженно, народная поэзия исказила личность энергического и мудрого русского князя“» (курсив В. П. Аникина). «Что это, — спрашивает В. П. Аникин, — как не предпосылка, как не политическое пристрастие, в отсутствии которого у Миллера уверяет Л. И. Емельянов?». Что угодно, только не это, — отвечу я. Ибо недоуменный вопрос В. Ф. Миллера вызван отнюдь не тем, что народная поэзия «незаслуженно исказила» образ князя как такового, а тем, что «сниженным» во многих случаях оказался образ именно *Владимира Святославича*, т. е. князя, с именем которого был связан период наибольшего могущества Древней Руси и который был символом ее единства. Именно это и казалось В. Ф. Миллеру необъяснимым, а совсем не то, что народная поэзия может обойтись столь непочтительно с образом «носителя власти».

Я не стану входить в разбор того, на каких основах В. П. Аникин строит историю «советской исторической школы», — такой разбор по размерам превзошел бы, вероятно, самую его статью. К тому же представители «советской исторической школы», чьи взгляды он излагает, сами, по видимому, оценят особенности его изложения. Я же на этом закончу свой вынужденный «постскриптум».



В. И. ЕРЕМИНА

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В НАСЛЕДИИ
А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО

1

Определяя свой путь в науке, А. Н. Веселовский многократно ставил перед собой вопрос — что представляет собой история литературы как наука, каков ее метод, предмет и задачи. Впервые он попытался определить содержание понятия истории литературы, будучи еще совсем молодым, только еще начинающим свою научную карьеру ученым. В 1859 г. в «Дневнике человека, ищущего пути» А. Н. Веселовский уже достаточно определенно формулирует свое понимание предмета истории литературы, который заключается «не в перечне литературных фактов, расположенных в хронологическом порядке и пересыпанных эстетическими оценками и картинами нравов»,¹ а в истории культурной мысли. Определение это показывает, что в период своих творческих исканий А. Н. Веселовский во многом был еще зависим от взглядов своих предшественников — А. Н. Пыпина и Н. С. Тихонравова в первую очередь. Культурно-историческое понимание истории литературы как науки в значительной степени сказалось и в его первой крупной работе «Villa Alberti», посвященной изучению итальянского Возрождения.²

В начале 1860-х годов новый университетский устав утвердил создание специальной кафедры всеобщей литературы. А. Н. Веселовский, бывший в это время за границей, присылал в Россию подробные отчеты о своей научной командировке, в которых он пытается разобраться, с одной стороны, в проблеме истории литературы как науки, с другой — в задаче построения всеобщей истории литературы. В «Отчете» 1862 г., определяя понятие мировой литературы, А. Н. Веселовский исходит из представления всеобщей истории, которая «не есть история человечества, какой-то общечеловеческой идеи, проявляющейся в различных авторах, которые называют народностями; это история народностей, которые отвлеченная мысль собрала под одну идею человечества».³ Раз всеобщая история оказывается в конечном счете общей историей народностей, то и ис-

¹ Веселовский А. Н. Из дневника человека, ищущего пути. — В кн.: Памяти академика Ал. Ник. Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти. Пг., 1921, с. 122 (раздел «Diarium»).

² Веселовский А. Н. Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV—XV столетий. М., 1870. (См.: Собр. соч., т. III, СПб., 1908).

³ Веселовский А. Н. Из отчетов о заграничной командировке. — В кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Ред., вступ. статья и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1940, с. 386. (В дальнейшем при ссылках на это издание указывается название статьи и страница).

торию всеобщей литературы А. Н. Веселовский переводит общей историей литератур. А. Н. Веселовский подходит, таким образом, к социальному пониманию истории литературы как части общекультурной истории вообще. Однако практическое осуществление в России идеи всеобщей литературы на данной стадии развития науки, по мнению А. Н. Веселовского, невозможно, так как русское литературоведение находилось в то время еще «на степени первобытного хозяйства», когда многое приходилось делать «одними руками, что при более развитых условиях жизни распределяется между многими рабочими единицами».⁴ Отсутствие же кафедры всеобщей литературы в Германии А. Н. Веселовский объяснял не столько научной несостоятельностью, сколько страхом ученых перед громадностью материала, общий объем которого способен был запугать даже самых даровитых ученых, так как «на одну филологическую подготовку пошли бы десятки лет».⁵

В 1870 г. А. Н. Веселовский написал специальную статью, посвященную вопросам метода и задачам истории литературы, где было вновь определено им и содержание понятия истории литературы: «История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом».⁶ В дальнейшем в курсе лекций по истории эпоса (1884 г.) А. Н. Веселовский еще раз предупредит против упрощенного понимания истории всеобщей литературы только как агломерата отдельно взятых литератур, а в 1893 г. в статье «Из введения в историческую поэтику» даст одно из наиболее полных ее определений. История литературы в понимании А. Н. Веселовского периода его работы над проблемами исторической поэтики, представляет собой историю «общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах. История мысли более широкое понятие, литература ее частичное проявление; ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории».⁷ Задача построения истории литературы, таким образом, сводится к тому, чтобы проследить, как «новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти элементы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие».⁸ Задачей историка литературы Веселовский считал постоянное стремление определить закономерности исторического и литературного процесса, законы творческой деятельности человека, выразившиеся в слове. Исследователи литературы должны стремиться к максимально полному обобщению, поскольку полное обобщение и представляет собой «идеал исторической науки».⁹ В науке, по Веселовскому, ценны только объективные обобщения, которые всецело зависят от того материала, которым оперирует исследователь. Обобщение может быть названо научным только «в той мере, в какой соблюдена постепенность работы и постоянная проверка фактами, и насколько в ... обобщении не опущен ни один член сравнения».¹⁰

Уже на самом раннем этапе своей научной деятельности А. Н. Веселовский видел закономерности развития литературы и ее форм в истории,

⁴ Веселовский А. Н. Из отчетов о заграничной командировке, с. 390.

⁵ Там же, с. 386.

⁶ Веселовский А. Н. О методах и задачах истории литературы как науки, с. 52.

⁷ Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику (вопросы и ответы), с. 53.

⁸ Веселовский А. Н. О методах и задачах. ..., с. 52.

⁹ Там же, с. 45.

¹⁰ Там же.

так как только она способна дать содержание художественной деятельности. «Всякое произведение искусства, — писал он в 1859 г., — носит на себе печать своего времени, своего общества. Это стоит в связи с определением поэзии как идеального воспроизведения всей жизни. В жизни есть вечные, непреходящие начала, и рядом с ними следы времени, века; отражая то и другое, поэзия то ближе держится вопросов современности, то находится поверх их и вдали, в созерцании вековых явлений, не знающих хронологии...».¹¹ Принципам исторического исследования литературных явлений А. Н. Веселовский остался верен на протяжении всей своей творческой деятельности. В истории будет искать он основные законы словесного творчества человечества. Открытие этих закономерностей и станет главной целью всей его научной жизни. Цели исследования подчинен и метод конкретного изучения. Именно в методе А. Н. Веселовский видел положительную сторону своих курсов лекций, которые читались им на протяжении 1870, 1883—1887, 1888—1889 гг. Речь идет о сравнительном методе, приемами которого уже раньше, — правда, не столь широко, как Веселовский, — пользовался его учитель Ф. И. Буслаев. А. Н. Веселовский в 1870 г. в своей вступительной лекции в курс всеобщей литературы прямо указывал, что сравнительный метод — «это метод вовсе не новый, не предлагающий какого-либо особого принципа исследования: он только развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах движения возможно полного обобщения».¹² А. Н. Веселовский имел в виду здесь приложение сравнительного метода к фактам исторической и общественной жизни.

Сравнительный метод исследования и привел А. Н. Веселовского к идее создания исторической поэтики, основной темой которой должно было стать рассмотрение эволюции поэтического сознания и развития отдельных его форм. Задачу исторической поэтики А. Н. Веселовский видел в определении роли и границы предания в процессе личного творчества. Таким образом, задача исторической поэтики сводилась к необходимости генетического объяснения поэзии «как психологического акта, определенного известными формами творчества, последовательно накапливающимися и отлагающимися в течение истории; поэзии, понятой как живой процесс, совершающийся в постоянной смене спроса и предложения, личного творчества и восприятия масс, и в этой смене вырабатывающей свою законность». Материалом такой поэтики должна была стать «поэзия во всех ее доступных нам проявлениях, от эротических порывов австралийской хоровой пляски до Шекспира и Отелло включительно. Чем обширнее охваченная область, тем более результатов следует ожидать от сравнительного изучения поэтических фактов, ибо метод новой поэтики будет сравнительный».¹³

Задача исторической поэтики, столь широко понятая А. Н. Веселовским, продиктовала и ее план, который сохранился в вводной части его лекционного курса. План этот остался не осуществленным до конца. Все громадное здание исторической поэтики в представлении А. Н. Веселовского должно было распадаться на два больших отдела. Первый был озаглавлен «Поэтическое предание» и объединял следующие разделы: а) синкретизм и дифференциация поэтических форм. Понятие «поэзия»; б) история поэтического стиля; с) история сюжетов и, наконец, д) история

¹¹ Веселовский А. Н. Из тетради «Adnotationes», с. 383.

¹² Веселовский А. Н. О методах и задачах..., с. 47.

¹³ Жирмунский В. М. Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского. — Русская литература, 1959, № 2, с. 180. — Эта публикация представляет собой текст вводной части лекционного курса по исторической поэтике, который читался А. Н. Веселовским в 1888—1889 гг.

идеалов. Во втором разделе должны были рассматриваться материалы, посвященные личности поэта.

Созданию исторической поэтики предшествовали лекционные курсы А. Н. Веселовского, основная научная цель которых заключалась в необходимости собрать обширный материал как для разработки методики истории литературы, так и для индуктивной поэтики, которая «устранила бы ее умозрительные построения»,¹⁴ дала бы возможность выяснить сущность поэзии — из ее истории.

Значение вводной части лекционного курса Веселовского огромно, так как именно в этом разделе курса он ставит и частично решает три кардинальных вопроса: дает генетическое по своей сути определение поэзии, выявляет основные закономерности развития поэзии и показывает социально-историческую обусловленность личного начала в искусстве. Стремясь понять, что же такое поэзия, каковы ее цели и задачи, Веселовский подробно анализирует различные эстетические теории, которые пытались уже ранее раскрыть основы искусства вообще и поэзии в частности. Одной из господствующих теорий было учение о красоте как об основном содержании поэзии. В числе основателей и сторонников этой теории были Кант, Гердер, Вольф, Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр и многие другие. Веселовскому это учение о сущности искусства представлялось крайне узким. «За метафизическим построением красоты, — считал А. Н. Веселовский, — мы теряем из-под ног ту специальную почву, которую нам следует изучить в подробности: мы говорим об условиях, при которых красота проявляется, достигается, творится именно в искусстве, в поэзии. Это ставит перед нами вопрос о цели искусства и процессе художественного творчества; две точки зрения, давшие повод к другим, новым и старым, определениям поэзии».¹⁵

Так А. Н. Веселовский постепенно подходит к определению поэзии со стороны ее творческого процесса. Цель поэзии Аристотель, а за ним Шерер, Даллас, Шлегель и другие видели в удовольствии. Вариации понятия удовольствия как основного назначения искусства, по мнению Веселовского, не меняли существа проблемы, а сама проблема, по Веселовскому, была поставлена неверно. Однако определение, данное Далласом, «бессознательного удовольствия» как особой цели поэзии вплотную поставило перед Веселовским другой, непосредственно связанный с ним, более широкий вопрос о фантазии, натолкнуло его на мысль попытаться определить поэзию с точки зрения ее процесса. «Если определение поэзии со стороны ее содержания (красота) и цели (удовольствие) не привело нас, — писал А. Н. Веселовский, — к обособлению понятия, то, быть может, мы подойдем к нему ближе, анализируя процессы поэтического творчества; в этой связи обоюдно осветятся и послышки и результат, фантазия и поэзия».¹⁶

Первым подошел к рассмотрению понятия фантазии как движущей силы поэзии немецкий философ-романтик Зольгер; затем Бэкон определил воображение как особенность поэзии; Шерер отождествил ее с памятью. Вундт, стремившийся объяснить поэтический образ из мифического мышления, не видел в мифологической фантазии нечто особое, специфическое, резко отличающееся от фантазии вообще. Коген, Тэн, Штейнталь тоже ставили и решали вопросы о мифологической фантазии, о поэтическом вымысле. Вслед за ними Веселовский, рассматривая этот же вопрос, опирался, с одной стороны, на учение Штейнтала об объективном и субъективном вымысле, с другой — корректировал ряд его основных положений

¹⁴ Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику, с. 53.

¹⁵ Жирмунский В. М. Неизданная глава... с. 189.

¹⁶ Там же. — Русская литература, 1959, № 3, с. 97.

и шел дальше. Миф, по Штейнталу, не является вымыслом, он представляет собой итог определенного психического акта, он оказывается особой формой «субъективного восприятия явлений внешнего и в переносном смысле внутреннего мира».¹⁷ Дальнейший путь, в представлении Штейнтала, состоял в преобразовании поэтом мифа. А. Н. Веселовский тоже рассматривает генетическую связь первобытной поэзии с личной поэзией, но он отказывается признать объяснение насильственного изменения мифа единственным результатом победившего личного начала в поэзии. Исторический прогресс А. Н. Веселовский видел «в последовательной дезинтеграции общественных форм, как и форм сознания».¹⁸ В общую историческую перспективу попадает, таким образом, и проблема личного вымысла, границы и «законность» проявления которого «откроются нам полнее, когда мы проследим связи, соединяющие между собой эпохи поэзии: поэзию личности с творчеством первобытного мифа».¹⁹ Штейнталь утверждал, что поэзия мифа и личная, авторская поэзия обусловлены одними и теми же законами. Вымысел будет объективным, если существует в одинаковой степени в сознании каждого члена коллектива. Поэт еще не выделяет себя из общей массы, а потому «личное измышление необходимо отделяется в формах этой объективности»,²⁰ т. е. субъективный и объективный вымысел способны взаимно покрывать друг друга. А. Н. Веселовский в данном вопросе стоит на прямо противоположной позиции. В период развития личной поэзии вымысел не рассматривается им только как факт личного творчества. А. Н. Веселовский тем самым как бы зачеркивает «гипотезу личной фантазии», на которой была основана до него теория поэзии субъективности. «Личный вымысел, — утверждал Веселовский, — может существовать под условием объективного существования в современной среде, где он в свою очередь обусловлен заветами истории, формулами представлений, ведущих свое начало из далекой мифической старины».²¹ Веселовский вносит, таким образом, в поэтическое творчество «двойкий элемент законности», который обусловлен как повторением одних и тех же форм выражения, так и одних и тех же процессов: психологических и исторических. Формальное, внешнее выражение вымысла строго закономерно и ограничено незначительным количеством формул, выработанных предшествующим развитием поэзии. «Формулы вымысла» будут анализироваться А. Н. Веселовским в дальнейшем широко и подробно. Если формульное выражение вымысла ограничено, то как же может совершаться прогресс? Нет ли здесь противоречия? Развитие, в представлении А. Н. Веселовского, заключается в том, что «под условием одного и того же психологического процесса, в границах одних исторических форм содержание углубляется, делаясь человечнее, обогащаясь всем, что выработала мысль в смысле жизненных выводов и теоретических обобщений».²²

А. Н. Веселовский не дал своего определения фантазии, но показал, что вывести его можно только путем смысловых ограничений, которые и дадут возможность раскрыть сущность такого явления, как фантазия, которая «воспроизводит ассоциации впечатлений». В области поэзии Веселовского интересовала прежде всего «ассоциация образов с образами, причины их притяжения»²³ и их законность. Будь то простейшие звуковые или цветовые ассоциации или значительно более сложные — неважно,

¹⁷ Там же, с. 104.

¹⁸ Там же, с. 105.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, с. 104.

²¹ Там же, с. 107.

²² Там же, с. 119.

²³ Там же, с. 102.

так как во всех случаях «исходной точкой представляется ассоциация двух образов, но каждый из них увлекает за собой по смежности другие; получается два параллельных ряда фактов, которые в свою очередь сопрягаются и дают повод к новым ассоциациям... Интерес в исследовании этих постепенных усложнений состоит в том, чтобы уследить личный момент в разработке готовых, простейших материалов сближения, ибо художник ассоциирует не только свои впечатления, но и готовые ассоциации. В этой точке свобода воображения ограничивается его историей, тем, что мы называем поэтическим преданием, что Шерер называет поэтическим капиталом. Здесь данных для анализа представляется много; чем глубже мы его исчерпаем, тем яснее выделятся и естественные границы того процесса, который мы называем воображением».²⁴

Исследование поэтического предания и составит в дальнейшем основную часть поэтики Веселовского. По его замыслу этот раздел должен был объединить, как мы уже говорили, изучение таких центральных вопросов, как синкретизм и дифференциация поэтических форм, историю поэтического стиля, сюжетов и идеалов.

2

Теорию происхождения поэзии А. Н. Веселовский изложил в ряде своих конкретных исследований и прежде всего в обобщающей работе «Три главы из исторической поэтики». Поэзия, по теории А. Н. Веселовского, начинается с древнего синкретизма, который и дал начало ее разделению на поэтические роды. Результатом поэтического синкретизма (т. е. тем моментом, когда «мимика, орхестика, музыка существовали совместно с поэзией»²⁵) объясняет Веселовский и явления стиха, строфичность и музыкальные элементы. В древнейшем синкретизме первобытной поэзии видит А. Н. Веселовский историческое объяснение явлений ритма, без понимания сущности которого невозможно «построить генетическое определение поэзии». В поэзии на ее древнейшей стадии именно на долю ритма выпала организующая роль, ритм последовательно нормировал «мелодию и развивающийся при ней поэтический текст».²⁶ Песня-игра на стадии синкретизма отвечала потребности «дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психологической энергии путем ритмически упорядоченных звуков и движений».²⁷ Этот психофизический и эмоциональный момент для песни в ее эмбриональном состоянии подчеркивался А. Н. Веселовским особо, так как мы привыкли воспринимать принцип ритма только как момент художественный и часто забываем его психофизические начала. Определив существеннейшие моменты, которые способствовали зарождению поэзии, А. Н. Веселовский указал и на «преобладающий способ ее исполнения» — хор. Он утверждал, что никакого иного способа исполнения песни на ее первоначальной стадии развития не только не было, но и не могло быть. Более того, «если бы у нас не было свидетельств о древности хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически: как язык, так и первобытная поэзия сложилась в бессознательном сотрудничестве массы, при содействии многих».²⁸ Древнейшая поэзия, отвечающая требованиям «психофизического катарзиса», «дала формы обряду и культу, ответив требованиям катарзиса религиозного. Переход к художественным его целям, к обособлению поэзии, как искусства,

²⁴ Там же, с. 103.

²⁵ Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики, с. 399.

²⁶ Там же, с. 200.

²⁷ Там же, с. 201.

²⁸ Там же.

совершался постепенно».²⁹ Способ перехода психофизического катарсиса древней игровой песни в эстетический А. Н. Веселовский рассматривал специально в статье «Эпические повторения как хронологический момент». Путь изучения синкретической поэзии предполагает, с одной стороны, необходимость широких и разнообразных сравнений, с другой — величайшую осторожность их использования. Не случайно А. Н. Веселовский предвзвешивает своему исследованию ряд методических замечаний, необходимых не только для того, чтобы быть верно понятым, но также для того, чтобы внести полную ясность в сам материал, который может быть использован при изучении поэзии на ее древнейшей стадии. Из методических указаний Веселовского наиболее важными оказываются следующие: нельзя безоговорочно ставить знак равенства между первобытной культурой и культурой народов, стоящих в силу определенных условий на низшей стадии своего развития. Речь здесь может идти только об известной аналогии, но никак не о полном тождестве.³⁰

Далее А. Н. Веселовский предостерегает исследователей против стремления непременно найти источник песни-игры или попытки ее произвольного толкования. В связи с этим Веселовский ставит вопрос об эволюции текста, сопровождающего синкретические игры. Текст подобных песен был крайне неустойчив (даже в тех случаях, когда речь может идти о сравнительно развитом тексте), он был вызван всегда совершенно конкретными событиями, а потому забвение события неизбежно влекло и забвение текста песни-игры. Любая импровизация «ограничивалась двумя-тремя стихами, подсказанными случайным впечатлением, наполняющими мелодию бесконечными повторениями, их смысл должен был утратиться тем быстрее».³¹ Отсюда, по мнению Веселовского, вытекает очень распространенное для первоначальной стадии поэтического синкретизма явление: «... поют на слова, которых не понимают; либо это архаизмы, удержавшиеся в памяти благодаря мелодии, либо это слова чужого, соседнего языка, переселившиеся по следам напева».³² В качестве примера А. Н. Веселовский приводит, в частности, пляску под пение карокских индейцев (Калифорния), где, импровизируя воззвание к духам, все поют традиционный хорал, текст которого потерял всякий смысл. В Австралии и Северной Америке есть свидетельства тому, что мелодия вместе с текстом передается от одного племени к другому и «переживает понимание текста». Вопросу о соотношении текста и напева А. Н. Веселовский придает особое значение при анализе древнейшей песни-игры. Многочисленные фактические данные дают ему возможность прийти к выводу о служебной, подчиненной роли текста по отношению к мелодии. Веселовский видит определенную закономерность в подобном явлении и дает ему объяснение: «... преобладание ритмико-мелодического начала в составе древнего синкретизма ... 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 большую 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

²⁹ Там же.

³⁰ Этот вопрос, казалось бы столь ясный, в период увлечения первобытной культурой приводил к различным смещениям и поспешным выводам. Не случайно не только Веселовский должен был дать разъяснение по этому вопросу, но и много лет спустя Л. Леви-Брюль опять специально поставит этот вопрос в предисловии к своей книге «Первобытное мышление» (М., 1930).

³¹ Веселовский А. Н. Три главы... с. 205.

³² Там же.

текст, эмбрион поэтического».³³ При дальнейшем развитии хорового начала, когда наступил период появления связанного текста, возрастает роль запевалы (корифея), «и импровизация уступает постепенно место практике, которую теперь уже можно назвать художественною. Эта эволюция совершалась параллельно с развитием движений, сопровождающих пляску, движений, содержательных в далекую пору хоризма», «по отношению к целому», и «выражающих орхестически его сюжет»,³⁴ которые постепенно развились до пантомимы. Двойной хор или хоровое чередование породило в свою очередь амебейное пение, которое способствовало выделению принципа диалога, т. е. отдельных элементов драмы. На почве хорической игровой песни родились как календарные, так и внеобрядовые песни. Когда же «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».³⁵ Вне обряда остались песни с сравнительно хорошо развитым текстом или же песни, где текст утрачен, но сохранился ритм, отвечающий «очередным повторениям ударов движений».³⁶ А. Н. Веселовский рассматривает в связи с этим и различные виды хоровых действий, которые живут или доживают среди культурных народностей. Эти виды хоровых действий легко находят себе аналогии, они восходят чаще всего к тем категориям, которые были отмечены А. Н. Веселовским ранее для народностей, находящихся на примитивной стадии своего развития. Однако здесь следует учитывать тот факт, что значение текста усиливается, а подчас и доминирует, импровизация чаще всего уступает уже место традиции, а «из связи хора могут выделиться отдельные песни, самостоятельные целые, живущие своею особою жизнью и определяющие порой формы и роды художественной поэзии. Так обособились балладные песни из цикла весенних, свадебных, поминальных, заговорных».³⁷

Итак, процесс дезинтеграции, отмеченный А. Н. Веселовским на основе хорического действия, привел к целому ряду особенностей и смещений. Выделения эти разнохарактерны, одни из них получили дальнейшее развитие, другие «являются и живут спорадически». А. Н. Веселовский естественно подходит к вопросу, который до него уже ставился и решался эстетиками и историками литературы (Гегелем, Ж.-П. Рихтером, Г. Парисом, Шерером и др.), — в каких отношениях к началам поэзии стоят получившие развитие в дальнейшей истории поэзии такие определенные типы, как эпика, лирика и драма? А. Н. Веселовский не только ответил на весьма дискуссионный вопрос, в какой очередности возникли литературные роды, но он уловил определенную закономерность и «правильность» их неизбежной последовательной смены. Основным материалом, на котором строится теория развития поэтических родов, служила для А. Н. Веселовского народная поэзия. Это было ново. Именно народная поэзия «менее всего потерпела изменения и сохранила свой древний характер», а потому именно она «в широком смысле слова представляет собой синкретизм поэтических родов, то есть такое состояние, в котором роды, впоследствии обособившиеся, еще находятся в смещении».³⁸ Поскольку способ исполнения синкретической поэзии был только один — хор, то А. Н. Веселовский и выводит

³³ Там же, с. 206.

³⁴ Там же, с. 207.

³⁵ Там же, с. 211.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же, с. 241.

³⁸ Веселовский А. Н. Из лекций по истории эпоса, с. 459.

общую картину происхождения эпоса, лирики и драмы из хорового начала. Он почти совсем не касается самого раннего момента поэзии — периода возгласов и «бесформенных зародышей текста», так как точного, подтверждаемого материалом ответа на поставленный вопрос он дать не может, а присоединять еще одну гипотезу к уже известным считает бессмысленным и ненаучным. Теорию развития поэтических родов А. Н. Веселовский строит на уже сравнительно развитых формах хорической поэзии. Организацию древнего хора он представлял себе следующим образом: «...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, так например в дифирамбе Вакхалида... Итак: песня — речитатив, мимическое действие, припев и диалог; в началах драмы мы найдем все эти моменты, разнообразно выраженные, с той же руководящею ролью корифея».³⁹ Основная роль солиста сохранилась и в тех случаях, когда хор начинает участвовать в игре не одной только мимикой, но и словом, когда же «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».⁴⁰ Певец начинает теперь уже выступать самостоятельно, он сам и поет, и сказывает, и действует. Певец, выделившийся из хора, уносит с собой «речитатив и вместе с ним предание хора», таковы пути возникновения особого литературного жанра — драматического монолога, очень популярного в индийском театре. Выделение из хора одновременно двух певцов (дихория) создало тот самый антифонизм — прием, который до сих пор широко используется народной лирической песней.⁴¹ Из древней хоровой песни обособились и так называемые лиро-эпические песни, для которых характерен повествовательный мотив, но в лирическом, эмоциональном освещении. Сюда относятся древнегреческие номы и гимны. Как же формировался и в чем непосредственно выразился лирический элемент лиро-эпических песен? «Знакомый нам состав хорической поэзии и типы современной балладной песни позволяют ответить на это теоретически. Эпическая часть — это канва действия, лирическое впечатление производят то тормозящие, то ускоряющие его захваты... Refrain хора также переселился в лирико-эпическую песню, как ригурнель, как настраивающий эмоциональный возглас... Для той поры зарождения, какую мы себе представляем, нет еще унаследованного традицией стиля, нет эпического схематизма, нет типических положений, которые позднейшая эпика будет вносить в изображение любого события, нет приравнения восплаемого лица к условному типу героя, героизма и т. п. Песня ведется нервно, не в покойной связи, а в перебое эпизодов, с диалогом и обращениями и переречнем подвигов, если их подсказает сюжет».⁴² Со временем эта «разбросанность» получит строго определенный вид, упорядочится — и в результате речь уже пойдет о балладном стиле «с чередующимися припевами или без них, с зачатками эпического схематизма, с любовью к троичности и т. п.».⁴³

Итак, древнейшей формой синкретической поэзии, по теории А. Н. Веселовского, явилась песня-игра, которая отвечала «потребности дать вы-

³⁹ Там же, с. 255.

⁴⁰ Там же, с. 256.

⁴¹ Подробно этот вопрос разработан А. Н. Веселовским в статье «Эпические повторения как хронологический момент».

⁴² Веселовский А. Н. Три главы..., с. 261.

⁴³ Там же, с. 264.

ход, облегчение, выражение накопившейся физической и психической энергии путем ритмически упорядоченных звуков и движений». ⁴⁴ Песня-игра, тесно связанная с обрядовыми моментами, привела к рождению лирико-эпической хоровой песни, из которой в свою очередь выделились эпос, лирика и позже драма. Эпос и лирику А. Н. Веселовский считал следствием разложения древнейшего обрядового хора, а драма как известное мировоззрение (а не только как сценическое действие), как требование определенного действия и конфликта, сохраняла полностью синкретизм древнего хора, т. е. одновременно и моменты действия, и диалога, и сказа. Синкретизм этот получил столь большую устойчивость благодаря культовой традиции. Выход из культа и был, по мнению А. Н. Веселовского, моментом художественного зарождения драмы. ⁴⁵

Специально останавливается А. Н. Веселовский на вопросе о сложении эпоса из кантилены (короткой лиро-эпической песни). Между началом эпоса и большими эпопеями «прошло целое развитие, следы которого видны в эпосе сербском, русском и т. д. Песня должна была утратить лиризм вследствие отдаленности события, которое когда-то так волновало душу, лирические повторения стали эпическими. Затем последовала циклизация песен... наступила подготовительная работа, предвавшая гомеровские поэмы». ⁴⁶

Очень существенна показанная Веселовским особенность, характерная уже для лирико-эпической поры, — это процесс естественной циклизации. На одно событие слагалось одновременно не одна, а целый ряд песен, которые пелись и циклизировались, «притянутые тем или другим решающим событием, славой одного имени». Со временем события сглаживались в памяти народной, песни эти не могли уже вызвать «тех жгучих аффектов горя и ликования, как в пору, когда они выживались, ... забывались и некоторые подробности далекого события, удерживалась его схематическая часть, общие нити и характерные черты героя. Начало такого обобщения, с его результатами, типическими, идеализирующими приемами песенной памяти, следует искать в механической работе народного предания». ⁴⁷ В дальнейшем основную работу по трансформации народного предания завершали певцы, которые, слагая новые песни на события дня, опирались на знание прошлого. Это знание вносило в репертуар певца уже новый принцип — принцип генеалогической циклизации. Следующим этапом обобщения явились спевы песен, которые пришли на смену генеалогической циклизации. Спевы представляли собой объединение различных песен, которые складывались в разное время, являясь откликом на разные события. Потому естественно, что следствиями спевов оказалось как бессознательное нарушение хронологии, так и стремление дать новую мотивировку песням, спетым теперь уже вместе, расположенным по вновь возникшему внутреннему плану. Слагая же новую песню, певец использует общие места старого предания, а потому одновременно с общими местами содержания начинает развиваться также характерное явление в области стиля — он становится типическим, тем, что Веселовский назвал «эпическим схематизмом».

Вопрос о генезисе лирического стиля, «стиля пафоса» А. Н. Веселовский решает в теснейшей связи с мировоззрением народа на истоках поэ-

⁴⁴ Там же, с. 201.

⁴⁵ Русский народный обряд в драму не развился — это и есть одна из причин, почему он живет и до сих пор. Сибирская «медвежья драма» ближе всего стоит к началу развития, так как она находится на грани обряда и культа. Это культовая драма, произошедшая из обрядового хора, назначение которой состоит в том, чтобы повлиять на успешность охоты.

⁴⁶ Веселовский А. Н. Из лекций по истории лирики и драмы, с. 434.

⁴⁷ Веселовский А. Н. Три главы... с. 267.

зии, в прямой зависимости от вопроса о выделении поэтических родов из первоначального синкретизма. Так, скажем, на вопрос о зарождении лирики А. Н. Веселовский считал возможным дать ответ только «после характеристики лирического стиля и форм обрядовой поэзии».⁴⁸

3

Разрабатывая теорию происхождения и развития поэтического стиля, А. Н. Веселовский пытался ответить на целый ряд вопросов, которые решались до него, но представлялись ему спорными. Так, например, Веселовский решительно отвергает положение, ставшее аксиомой в многочисленных поэтиках, о том, что проза появилась позже поэзии. «Исторически поэзия и проза, как стиль, могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось. Сказка так же древня, как и песня; песенный склад не есть непрменный признак древнего эпического предания; северные саги, этот эпос в прозе, не представляют собой единичный факт. Из примеров чередования стихотворного и прозаического изложения, собранных мною при другом случае,⁴⁹ иные могут быть истолкованы как поздняя попытка дополнить сказом забытые эпизоды песни, но другие послужат к характеристике древней смены ритмованного и неритмованного слова».⁵⁰

Далее, в отличие от Спенсера и др., А. Н. Веселовский утверждал, что основы поэтического языка те же самые, что и языка прозы: «та же конструкция, те же ритмические фигуры синекдохи, метонимии и т. п.; те же слова, образы, метафоры, эпитеты. В сущности, каждое слово было когда-то метафорою, односторонне-образно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболее характерною, показательною для его жизненности. Обогащение нашего знания объекта выяснением других его признаков совершалось на первых порах путем сопоставления с другими, сходными или несходными объектами по категориям образности и предполагаемой жизнедеятельности».⁵¹ Таковы, по мнению Веселовского, основы процесса, лежащего в начале как поэтического, так и прозаического языка, которые и были названы им психологическим параллелизмом. Именно в психологическом параллелизме нашел свое непосредственное выражение первобытный анимистический взгляд на мир. Кроме психологического сопоставления духовного и природного для оформления этой стилистической категории был необходим ритм, закрепивший это сопоставление в четкой формуле. Поскольку поэзия очень долгое время существовала совместно с пением, то ритм должен был стать и для поэзии тем органическим условием, без которого она не могла бы существовать. А уже на фоне требований «нашего физиологического и психологического строя» развиваются в дальнейшем и эстетические цели ритма. Ритмическое и содержательное соответствия дают начала формулам, «парам или группам слов, объединенных отношениями не только акта, но и образов и вызываемых ими понятий. Формулы могли быть разнообразны; полюбились те, которые были или казались суггестивнее; от них пошло дальнейшее развитие».⁵² К формуле психологического параллелизма возводил А. Н. Веселовский и другие формы поэтической речи — эпитет, сравнение, символ, — но при этом он делал очень существенную оговорку. Путь рождения стилистических категорий из психологического параллелизма Веселов-

⁴⁸ Веселовский А. Н. Из лекций по истории лирики и драмы, с. 399.

⁴⁹ См.: Веселовский А. Н. Эпические повторения..., с. 118 и сл., 247, 259.

⁵⁰ Веселовский А. Н. Три главы..., с. 377.

⁵¹ Там же, с. 355.

⁵² Там же, с. 357.

ский считал лишь наиболее всеобъемлющим и распространенным. Он допускал, однако, что как простейшие формулы сопоставления, так и сложные символы и метафоры могут зарождаться самостоятельно, но при этом они все равно будут вызваны теми же самыми психологическими процессами, будут подчинены тому же действию ритма.

В представлении А. Н. Веселовского поэтический язык сплошь состоит из формул, «которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию; и мы приучаемся к этой работе пластической мысли, как приучаемся соединять с словом вообще ряд известных представлений об объекте. Это дело векового предания, бессознательно сложившейся условности и, по отношению к той или другой личности, выучки и привычки. Вне установленных форм языка не выразить мысль, как и редкие нововведения в области пластической фразеологии слагаются в ее старых кадрах. Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации».⁵³ Затем в «Поэтике сюжетов» А. Н. Веселовский будет рассматривать этот вопрос уже на уровне значительно более сложных формул: формул-сюжетов.

Итак, каковы же следствия изучения генезиса поэтического языка?

1) Рассмотрение стиля лирики привело А. Н. Веселовского к определенному результату, который был сформулирован им следующим образом: «... наш язык, как бы мы его ни рассматривали, есть не что иное, как несколько измененный, в духе нашей психики язык мифа».⁵⁴ Эта мысль была весьма существенна для А. Н. Веселовского, он повторял ее неоднократно и в дальнейшем, когда его теория развития поэтической образности сложилась уже окончательно. Познавательные основы поэтической образности, ее исторические корни А. Н. Веселовский видел в первобытном мышлении, которое и явилось прародительницей поэтического языка. «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 новые. Связь мифа, языка и поэзии не столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема».⁵⁵

Веселовский несколько преувеличивал формульный характер поэзии, прямую и непосредственную зависимость нового от старого предания (несмотря на открытую им же теорию о пластической силе). Современность в значительной степени зависима от старины, но она «слишком спутана, слишком нас волнует, чтобы мы могли разобраться в ней целю и сполно, осмысливая ее законы; к старине мы хладнокровнее и невольно ищем в ней уроков, которым не следуем, обобщений, к которым манит ее видимая законченность, хотя сами мы живем в ней наполовину».⁵⁶

2) Некоторые совершенно конкретные исследования поэтического стиля (психологического параллелизма, эпитета, эпических повторений, песенной символики и т. д.) привели А. Н. Веселовского к заключению, что все эти категории поэтической семантики и поэтического синтаксиса дают существенный материал для определения хронологии лирического стиля. Речь идет, разумеется, не о буквальной датировке явления, а об отнесении его к той или иной стадии исторического развития. Так, скажем, «все наши метафоры делятся на две группы: одни восходят к первичной идее ани-

⁵³ Там же, с. 376.

⁵⁴ Веселовский А. Н. Из лекций по теории лирики и драмы, с. 414.

⁵⁵ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм..., с. 133.

⁵⁶ Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику, с. 55.

мизма, другие сложились уже в конце развития, вследствие указанного ... смещения параллелей».⁵⁷ Для хронологии эпических повторов А. Н. Веселовский наметил целый ряд последовательных моментов, куда включается древнейшее исполнение хором, чередование двух хоров (антифонизм) и, наконец, личное исполнение. Каждой стадии соответствуют свои формы песен и различные типы повторов. Повторения, связанные с чередованием хора и запевалы (запевала — на стадии антифонизма), заменяются спорадическими повторами, амебейность сменяют *loci communes*. Этот «хронологический расчет», однако, А. Н. Веселовский рассматривал только как приблизительный, поскольку при нем не учитывалась возможность «исторических влияний, например занесения песен, находящихся на более прогрессивной стадии развития, в среду, застывшую в древних формах песенного исполнения»,⁵⁸ и прочие моменты.

Историю эпитета А. Н. Веселовский назвал историей поэтического стиля в сокращенном издании. А. Н. Веселовский имел в виду и говорил здесь не только о стиле как таковом, но прежде всего о поэтическом сознании «от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слове — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний».⁵⁹ Иными словами, А. Н. Веселовский за отдельным элементом стиля (эпитетом, например) усматривал далекую «историко-психологическую перспективу», целую историю «вкуса и стиля в его эволюции от идей полезного и желаемого до выделения понятия прекрасного».⁶⁰

Очень существенно то обстоятельство (и Веселовский подчеркивал это специально), что изучать таким образом, т. е. выделяя, исходя из материала, определенные стадии развития того или иного явления, необходимо только тогда, когда «другие критерии оказались бы недостаточными, либо дали сомнительные результаты».⁶¹

3) И наконец, изучение поэтического стиля дает возможность определить этнографические границы того или иного явления (так, скажем, различное значение одного и того же символа на севере и юге одной и той же страны, или бытование символа с каким-то определенным значением только в ряде стран Западной Европы, и т. п.). Или — более широко — изучая явления поэтической стилистики, исследователь непременно доходит до материалов, «которые могут определить культурный и народный элемент той или другой поэзии», которые дадут возможность «указать на взаимодействие различных национальностей, указать, что свое, что заужее».⁶² Эти вопросы и будут решаться А. Н. Веселовским в «Поэтике сюжетов».

Вопросы же сравнительного изучения сходства повествовательных сюжетов самым непосредственным образом связаны с проблемой оценки А. Н. Веселовским различных современных ему фольклористических школ.

4

«Трудно найти в нашей историографической литературе более запутанный вопрос, чем отношение Веселовского к основным фольклористическим школам», — писал в свое время М. К. Азадовский.⁶³ Этот сложный и запу-

⁵⁷ Веселовский А. Н. Из лекций по истории лирики и драмы, с. 413.

⁵⁸ Веселовский А. Н. Эпические повторы как хронологический момент, с. 124.

⁵⁹ Там же, с. 73.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же, с. 124.

⁶² Там же, с. 413—414.

⁶³ Азадовский М. К. Веселовский как исследователь фольклора. — Известия АН СССР, 1938, № 4, с. 90.

танный вопрос усилиями советских фольклористов, и прежде всего самого М. К. Азадовского, сейчас в значительной степени прояснился, хотя еще далеко не все акценты поставлены, многое остается по-прежнему не решенным. Наша задача будет заключаться в том, чтобы на базе критики А. Н. Веселовским фольклористических теорий того времени попытаться уяснить для себя, что же нового внес Веселовский в развитие этих учений, какие весьма значительные его мысли, связанные с вопросами сюжетообразования, должны привлечь внимание современных исследователей (так как они на много десятилетий опередили свое время), работающих не только в области поэтики сюжетов, но значительно шире — в области литературоведения в широком смысле этого слова.

Сравнительный метод изучения охватил в 60-е годы XIX в. самые разные области знания: и науку о языке, и социологию, и историю литературы. В «Отчете о заграничной командировке» 1863 г. Веселовский подчеркивал, какое «громданое влияние на научные приемы исторической дисциплины могут иметь новые успехи языкознания».⁶⁴ А. Н. Веселовский ссылается здесь на Штенцлера, провозгласившего сравнительную грамматику частью сравнительной истории культуры. При помощи сравнительной грамматики осветились «такие темные стороны исторического мира, до которых не смела дотрагиваться археология, — она вызвала науку сравнительной мифологии».⁶⁵ Анализируя книгу профессора санскрита де Губертатиса, показывая явные просчеты и натяжки его конкретного анализа, Веселовский вместе с тем утверждал, что в целом «к сравнительной мифологии можно и следует отнестись серьезно».⁶⁶ По аналогии с данными сравнительного языкознания историки литературы все чаще начинают обращать внимание на общие элементы в сюжетах многих индоевропейских народов, улавливают определенную закономерность в этом сходстве и стараются выяснить его источники. Основы этой общности по логике вещей должны были быть едиными, и прасюжетами начинают объявлять мифы. Так родилась, а в 1860-е годы оказалась ведущей, основанной, казалось бы, на прочной теоретической базе, мифологическая теория. Мифологическая теория нашла и «закон внутреннего развития»⁶⁷ сюжетов, сводя их к далеким Ведам.

В статье 1868 г. «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса», написанной по поводу итальянских сказок, А. Н. Веселовский подчеркивал, что он никогда не выступал против самой мифологической экзегезы хотя бы уже потому, что «мифологический процесс присущ человеческой природе, как всякое другое психологическое отправление. Как в былые времена он произвел богатство языка и натуралистического мифа, так он продолжает творить и в века позднейшие, на других почвах, отправляясь уже не от первичных впечатлений и непосредственного знания, а от того богатства объективного знания, которое накопилось в человечестве веками; но во всяком случае мифический процесс творит при сходных условиях и отливается в одинаковых формах».⁶⁸ Мифологическая школа имела в истории общественной мысли безусловно прогрессивное значение, о чем писал М. К. Азадовский в статьях «Памяти Н. Я. Марра»⁶⁹ и «А. Н. Веселовский как

⁶⁴ Веселовский А. Н. Из отчетов о заграничной командировке, с. 394.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Веселовский А. Н. Сравнительная мифология и ее метод. — Собр. соч., т. 16. М.—Л., 1938, с. 127.

⁶⁷ Термин взят из книги Ч. Гервинуса «Geschichte der deutschen Dichtung» (Leipzig, 1853).

⁶⁸ Веселовский А. Н. Собр. соч., т. 16, с. 10.

⁶⁹ Сов. фольклор, 1935, № 2—3, с. 18.

исследователь фольклора».⁷⁰ Мифологическая школа «была рождена национально-освободительным движением, возглавлявшимся буржуазией, и являлась одним из этапов ее борьбы с феодальным дворянством и его идеологией. Буржуазия на этом этапе ставила большие задачи как в сфере политической и социальной борьбы, так и научного исследования. Именно тогда была выдвинута грандиозная задача построения истории человека от его древнейших форм до современного состояния, которая осуществлялась силами великих ученых, выдвинутых тогда буржуазией. Позже школа мельчает».⁷¹

Что же, однако, не было принято А. Н. Веселовским в мифологической теории? Прежде всего он полностью отрицал воззрения Як. Гримма и его последователей на праязыки, или эпический период, в котором были якобы заложены основы современного народного творчества. Убеждение представителей мифологической школы, что народность восходит и растворяется в древнем эпическом периоде, поддерживалось в русской науке Ф. И. Буславевым и полностью и безоговорочно отрицалось А. Н. Веселовским. В своей автобиографии А. Н. Веселовский писал, что «постановка мифологических гипотез» и «романтизм народности» никогда его не удовлетворяли.⁷² Веселовский видел корни зарождения народного самосознания только в периоды социальной борьбы, значительных народных движений.⁷³ В средние века понятие народности еще только намечается, точно так же как понятие личности еще находится в этот период на стадии типа (личность «еще не успела выделиться из условного эпического типа», личная инициатива не смогла разорвать еще «путы обряда и обычая»)⁷⁴

Далее, Веселовского совсем не удовлетворяло то, на чем строилась мифологическая гипотеза. Мифологи ограничивали свой материал главным образом «пределами арийских народностей» (не случайно мифологическая теория имела синонимичное название «арийская»). Миф, по данной теории, служил той основой, «из которой путем эволюции вышла сказка, легенда, эпическая тема».⁷⁵ А. Н. Веселовский же считал, что эпос (героический в особенности) никак не следует выводить из мифа. Героический эпос — это форма, обусловленная уже сложением народности, а потому переход совершался «не от мифа к эпосу, а от эпоса к тому, что назовется впоследствии мифом».⁷⁶ То же справедливо и для сказки. Отсюда следует, что «не всякая сказка древнее мифа, так как она могла явиться и раньше его и после».⁷⁷ Кроме того, ограничение материала данными только арийских народностей не дает возможности решить вопрос о сходстве сюжетов уже потому, что «и среди народностей не арийской семьи найдены были сходные мотивы и сюжеты. Гримму известны были африканские сказки, сходные с немецкими, но это не поколебало его в верности арийской теории».⁷⁸

Итак, А. Н. Веселовский не принял основ мифологической теории. Однако критика никогда не была для него самоцелью, она лишь будила творческую мысль и почти всегда приводила к новым открытиям. Каковы же

⁷⁰ Известия АН СССР, 1938, № 4, с. 90.

⁷¹ Там же, с. 92.

⁷² См. автобиографию А. Н. Веселовского в кн.: Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. II. СПб., 1891, с. 425.

⁷³ Веселовский А. Н. Из истории романа и повести, т. I, вып. 1. СПб., 1886, с. 3.

⁷⁴ Веселовский А. Н. Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви. — В кн.: Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939, с. 74.

⁷⁵ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов, с. 501.

⁷⁶ Веселовский А. Н. Из лекций по истории эпоса, с. 458.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов, с. 502.

следствия неприятия Веселовским мифологической гипотезы? Прежде всего «невозможность мифологической экзегезы в смысле приурочения существующего суеверия к древнему мифическому первообразу, само собой, приводит к сознанию потребности в ином методе».⁷⁹

Веселовский предсказывал, что будущая наука мифологии, задачей которой он видел «психологию мифического процесса», будет обладать точным методом исследования. «Как в языках, при различии их звукового состава и грамматического строя есть общие категории. . . , отвечающие общим приемам мышления, так и сходство народных верований, при отличии рас и отсутствии исторических связей, не может ли быть объяснено из природы психического процесса, совершающегося в человеке? Чем иначе объяснить, что в сказках и обрядах народов, иногда очень резко отделенных друг от друга и в этнологическом и в историческом отношениях, повторяются те же мотивы, те же задачи, и общие очертания действия? . . . Эти мотивы слишком распространенные, слишком правильно повторяющиеся, чтобы можно было не видеть в них известной народно-психологической законности».⁸⁰ Путь к новому исследованию мифологии опять-таки был указан А. Н. Веселовским. Он считал, что мифология ведет свое развитие не из одного центра, а из многих. «В странах, где явления неба не были особенно редки и не ярко поражали воображение, какой-нибудь другой мифологический цикл мог выступить на первый план и дать окраску религиозным представлениям. Но и там, где облачные мифы легли в основу религии, другие циклы продолжали существовать совместно с ними и должны были определять в известной мере содержание народной мифологии».⁸¹

В статье 1868 г. «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса» А. Н. Веселовский выступает против узкого понимания мифологической экзегезы в ее приложении ко всему народно-поэтическому творчеству христианской поры. Он стремится найти объяснение тому обстоятельству, почему при близости условий «мифологический процесс может независимо повторяться на двух совершенно различных почвах»⁸² и вызвать при этом одинаковые формы. А. Н. Веселовский показал, что уже в средние века, т. е. «вторую пору великого мифического творчества», были созданы христианские мифы, «в которых вследствие единства психического процесса могли самостоятельно воспроизвестись образы и приемы языческого суеверия».⁸³ Христианские заговоры часто «столь похожи на древние языческие заклятия не потому, что повторяют их в новой форме, а вследствие самостоятельного воспроизведения мифического процесса на христианской почве».⁸⁴ Стремление приверженцев мифологической теории любой христианский образ непременно подвести под эгиду древнего мифа потеряет свою силу, если будут учтены жизненные процессы народного творчества («физиология фольклора» — по Веселовскому). Мифологи упускают из виду ту «пластическую силу», «которая творит в сказке, песне, легенде, не столько развивая их внутреннее содержание (что собственно и подлежит мифологической экзегезе), сколько их чисто формальную сторону».⁸⁵ Веселовский показал, что фольклорные явления нельзя сводить только к мифологии, многое в них может быть и должно быть объяснено «единственно тою силою фантазии, которая творит ради самого творчества,

⁷⁹ Веселовский А. Н. Заметки и сомнения. . . , с. 15.

⁸⁰ Веселовский А. Н. Сравнительная мифология и ее метод, с. 86.

⁸¹ Там же, с. 102.

⁸² Веселовский А. Н. Заметки и сомнения. . . , с. 9.

⁸³ Там же, с. 10.

⁸⁴ Там же, с. 11.

⁸⁵ Там же, с. 9.

без всякого отношения к развитию затаенной внутри мифологической основы. Чем более теряется сознание этой основы, чем чаще меняется мифологическая почва, например при смене одной религиозной системы другой, тем более открывается простора самостоятельному действию этой пластической силы, не связываемой более внутренней потребностью точно выразить содержание поблекшего мифа». ⁸⁶ Так, скажем, «пластическая сила» средневекового христианского эпоса оказалась настолько сильной и действующей, что сумела самостоятельно создать и развить целый ряд основных мотивов этого эпоса.

Открытие А. Н. Веселовским особой «пластической силы», которая способна творить самостоятельно, независимо от древнего мифологического процесса, очень существенно, так как привело к созданию нового метода исследования фольклорных и средневековых явлений. А. Н. Веселовский считал необходимым объяснять жизненное явление «прежде всего из его времени и из той самой среды, в которой оно проявляется, и лишь тогда раздвигать границы сравнения, когда ближайшие условия не дают исследователю удовлетворительного ответа». ⁸⁷ Особая сложность исторического изучения мифа (как, впрочем, и сказки) заключается, по мнению А. Н. Веселовского, в том, что мифы редко доходят до нас в своем «чистом» виде. Громадную роль в развитии мифологии играет процесс осложнения мифов вследствие их совместного развития. Мифы, как и сказки, неизбежно осложняются в своем развитии эпизодами и символизмом, заимствованными из самых разных кругов представлений. А. Н. Веселовский подчеркивал, что даже в тех случаях, когда это «осложнение не может быть доказано фактически — что всегда трудно, — необходимо иметь в виду эту возможность, чтобы не увлечься в истолковании целого мифа из одной будто бы присущей ему идеи». ⁸⁸ То же в равной мере справедливо и для сказки, когда, не разобрав сложного генезиса той или иной сказки, пытаются объяснить ее «сплошь как цельное выражение одного какого-нибудь сюжета, мифического или нет, — результаты могут получиться и получились самые плачевные». ⁸⁹ Сказки — это такие же сводные или осложненные явления, как и мифы. В них составные части часто бывают спаяны случайно, по внешнему поводу. «Кажущееся разнообразие сказок, — писал по этому поводу А. Н. Веселовский, — объясняется не столько богатством их мотивов, сколько разнообразием и случайностью сводов, вызывавших все новые и новые варианты. Иногда достаточно было одного небольшого изменения в рассказе, замены одной подробности другою, чтобы вместе с прежней исчезли все мелкие, связанные с нею черты и явились новые, обусловленные новым образом: одним словом — новый вариант». ⁹⁰ Метод исследования потому требует не сопоставления и возведения его к общему праисточнику, а напротив, выделения того, что было в результате развития привнесено в них случайно. А. Н. Веселовский специально подчеркивал, что «если не дать себе отчета в собирательном принципе, который внес в наши былины такое разнообразие редакций, ничего не стоит отдаться идее, что из сопоставления их вариантов выйдет в первобытной цельности поэтическая биография того или другого героя, как задумал ее народ». ⁹¹ То же в равной степени справедливо и для сказок.

На много десятилетий опережая науку своего времени, А. Н. Веселовский поставил в связи с этим вопрос об основных и второстепенных ска-

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же, с. 16.

⁸⁸ Веселовский А. Н. Сравнительная мифология. . . , с. 108.

⁸⁹ Там же, с. 116.

⁹⁰ Там же, с. 115.

⁹¹ Там же, с. 116.

зочных формах («типах», по Веселовскому). Основные формы или общие неизменяемые черты А. Н. Веселовский сближал с мифами и даже, более того, не отрицал возможности объяснить из них происхождение всякой сказочной литературы. Второстепенные же формы не могут быть объяснены из мифа, они принадлежат собственной истории сказки, ее стилистике. Этому разделению форм А. Н. Веселовский придавал громадное значение, он утверждал, что только «когда это разделение будет сделано, мифологическая экзегеза ощутит впервые твердую почву под ногами».⁹²

А. Н. Веселовский, оценивая то новое и значительное, что внесла мифологическая теория в развитие мировой фольклористики, противопоставил ей исторический подход в исследовании сюжетного сходства. Уже в ранних своих работах, таких как «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса»,⁹³ «Сравнительная мифология и ее метод»⁹⁴ и др., А. Н. Веселовский показал, что близкие социальные условия создают реальную почву для зарождения сходных мыслительных категорий, общего круга представлений. Существенное значение в формировании подобных взглядов Веселовского имели работы ряда западноевропейских ученых по этнографии, среди которых самое значительное место принадлежит учению Тэйлора о различных фазах культуры. Вопрос о сходстве идеологических представлений на одинаковых ступенях общественного развития с учетом более широких, чем раньше, фактических данных был вновь поставлен Веселовским в его более поздней работе «Еще раз к вопросу о дуалистических космогониях».⁹⁵ Подобное направление мыслей шло вразрез с взглядами представителей школы заимствования, утверждавших, что любое сюжетное сходство объясняется не иначе как чужеродным влиянием. А. Н. Веселовскому не раз приходилось высказываться по этому поводу в связи с работами Г. Париса. В 1887 г. он написал большую рецензию на «Лорренские сказки», изданные другим открытым последователем теории заимствования — Э. Коскеном. А. Н. Веселовский указал в данной работе на сложности, с которыми приходится встречаться теории заимствования, на те нерешенные вопросы, на которые ей предстоит еще ответить, на то ценное и неопровержимое, что было уже доказано этой теорией. Действительно, «в сказочном мире европейских народностей заимствование играло громадную роль, нет, может быть, ни одного народа, фантазия которого развилась бы самостоятельно, не подверглась победоносным захватам со стороны».⁹⁶ Что же касается дословного сходства «в самых незначительных мелочах, представленного сказками разных народов, то оно и не может быть объяснено иначе чем перенесением».⁹⁷

Прогрессивный характер теории заимствования был связан прежде всего с внесением исторического начала в исследование сюжетов. Школа заимствования «прикрепляла легенду к определенному месту и времени и тем делала ее реальной; она вскрывала культурные связи народов и вырывала каждый народ или группу народов из той обособленности, которая неизбежно утверждалась построениями мифологической школы. Вот эти-то стороны новой теории весьма ценил Веселовский и приветствовал ее появление, как возвращение к историческому взгляду и реализму».⁹⁸ И вместе с тем А. Н. Веселовский резко расходился в своих взглядах с главой и

⁹² Там же, с. 118.

⁹³ Веселовский А. Н. Заметки и сомнения..., с. 11.

⁹⁴ Веселовский А. Н. Сравнительная мифология..., с. 98.

⁹⁵ Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха, вып. VI. — В кн.: Сб. ОРЯС АН. СПб., 1891, с. 123 и сл.

⁹⁶ Веселовский А. Н. Лорренские сказки. — Собр. соч., т. 16, с. 220.

⁹⁷ Там же, с. 212.

⁹⁸ Азадовский М. К. Веселовский как исследователь фольклора, с. 97.

основателем теории заимствования Бенфеем и его последователями. «Смысл позиций Веселовского в этом вопросе, — писал М. К. Азадовский, — еще не получил должного освещения, хотя и представляет проблему кардинального значения не только для понимания работ Веселовского, но и для правильного освещения основных линий русской науки о фольклоре».⁹⁹ М. К. Азадовский в значительной степени приоткрыл завесу, пересмотрев в корне позицию А. Н. Веселовского в этом вопросе. Он показал, что Веселовский не принял практически все основные положения теории Бенфея, изложенной в предисловии к немецкому переводу «Панчатантры». Веселовский был против «всего, что можно назвать *Speciesficum* бенфеевской теории: против сведения всего к буддийским источникам; против учения о монголах как основных передатчиках, против той роли в процессе перехода сказаний, которую Бенфей отводил тибето-монгольской сказке; он решительно отвергает теорию дифференциации, с помощью которой Бенфей стремился объяснить сущность заимствований, и совсем по-иному понимает сами задачи исследования».¹⁰⁰ А. Н. Веселовский видел в сравнении литературных сюжетов перспективу культурного общения народов. Вот почему уже в самом начале своего творческого пути он не просто выступает с критикой крайностей и натяжек «миграционной теории», но перестраивает и развивает это учение. А. Н. Веселовский доказывал, что любое заимствование является исторической категорией, а потому оно не может быть просто механическим перенесением в чужую культуру. Заимствование возможно только тогда, когда налицо «единство психического процесса», когда у заимствующего возникает встречное движение мысли. Впервые теорию встречных течений А. Н. Веселовский изложил в статье «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса», затем значительно более подробно остановился на ней в статье «Дуалистические поверья о мироздании». «Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у разных народов, — писал Веселовский в последней статье, — исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям: сходство либо объясняется из общих основ, к которым предположительно возводятся сходные сказания, либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого. В сущности ни одна из этих теорий не приложима, да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии. Таким образом, „теория заимствования“ вызывает „теорию основ“ и обратно: анализ каждого факта из области *Folklor* должен одинаково обращаться на ту и другую сторону вопроса ввиду возможности, что взаимное передвижение мифа, сказки или песни могло повторяться не однажды и всякий раз при новых условиях как усвояющей среды, так и усваиваемого материала».¹⁰¹

И вновь уже кратко, как бы подводя итог, формулирует Веселовский эту теорию в «Поэтике сюжетов»: «Заимствование предполагает встречную среду с мотивами или сюжетами, сходными с теми, которые приносились со стороны».¹⁰²

Задача исследователя, как ее понимает Веселовский, заключается в том, чтобы уметь определить границы «самозарождения» того или иного явления («полигенезис» мотивов) или его внешнего влияния, определить пути и

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же, с. 98.

¹⁰¹ Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха, вып. XII. — В кн.: Сб. ОРЯС АН. СПб., 1889, с. 115.

¹⁰² Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов, с. 506.

формы появления того или иного заимствования, выяснить условия его появления. Иными словами, Веселовский ставит задачу выяснения генетических истоков явления, выяснения основ народного мировоззрения. Он превращает, таким образом, теорию заимствования в ее основную часть в «теорию основ». Теория заимствования и теория основ взаимосвязаны и взаимообусловлены. Теория заимствования, кроме того, сможет обрести твердую почву под ногами, когда будет создана морфологическая классификация сказки и других повествовательных жанров (что во времена Веселовского так и не было сделано), когда будут четко разграничены понятия мотивов и сюжетов,¹⁰³ потому что теория заимствования не может быть построена на почве мотивов, она допустима только «в вопросе о сюжетах, то есть комбинациях мотивов, о сложных сказках, с цепью моментов, последовательность которых случайна и не могла ни сохраниться в этой случайной цельности (теория самозарождения), ни развиться там и здесь в одинаковой схеме из простейших мотивов (теория мифологическая). Чем сложнее сказка, чем нелогичнее последовательность, тем более поводов говорить о заимствовании».¹⁰⁴ Таким образом, различие мотивов и сюжетов (совсем не учтенное мифологической школой и не учтенное в должной степени школой заимствования) служило для А. Н. Веселовского основой, способной указать пределы, в которых были бы допустимы и применимы основные положения этой теории.

Более поздняя по времени возникновению — антропологическая (или этнографическая) школа уже широко пользовалась этими понятиями. Сходство повествовательных мотивов Гартлан, Колер и прежде всего, конечно, Андью Ланг объясняли тождественной близостью бытовых форм в определенные культурно-исторические эпохи и, соответственно, единством психологических процессов. А. Н. Веселовский, как мы уже говорили, весьма сочувственно относился к теории «бытового психологического самозарождения», к ее основной идее, которая сводилась к тому, что «единство бытовых условий и психологического акта приводило к единству или сходству символического выражения».¹⁰⁵ Однако А. Н. Веселовский увидел и весьма уязвимые стороны этого учения, связанные с тем, что при объяснении повторяемости мотивов антропологическая школа совсем упускала из поля зрения повторяемость различных комбинаций этих мотивов. В силу этих обстоятельств А. Н. Веселовский считал необходимым, чтобы принцип самозарождения мотива никак не исключал поиски возможных заимствований, — хотя бы потому, что никогда нельзя поручиться, «чтобы мотив, отвечавший в известном месте условиям быта, не был перенесен в другое, как готовая схема».¹⁰⁶ Уточняя и конкретизируя основные положения этнографической школы, А. Н. Веселовский показал также, что всякое заимствование, попав в новую социальную среду, неизбежно подвергалось переосмыслениям, так как оно должно было приспособиться к новым усло-

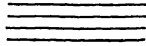
¹⁰³ «Сюжет» и «мотив» — это центральные, определяющие понятия, без разграничения которых беспочвенной, по мнению А. Н. Веселовского, окажется любая теория, связанная с вопросами сюжетобразования. Не случайно с определения этих понятий начинает А. Н. Веселовский свою «Поэтику сюжетов»: «Под мотивом я различаю формулу, отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» (с. 494). Сюжеты — это комбинации мотивов. 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» (с. 495), что Веселовский считал очень важным обстоятельством для хронологии сюжетности.

¹⁰⁴ Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов, с. 505.

¹⁰⁵ Там же, с. 513.

¹⁰⁶ Там же.

виям, новым потребностям. Потому-то вопрос о неизбежной трансформации заимствованного материала должен всегда стоять перед исследователем. Сам А. Н. Веселовский дал блестящие образцы подобного типа изучений, стоит вспомнить хотя бы его труд «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине».¹⁰⁷ В «Поэтике сюжетов» А. Н. Веселовский подвел уже своеобразный итог своим более частным наблюдениям над сравнительным изучением сюжетного сходства, построил четкую теорию, основанную на разграничении понятий мотива и сюжета, следствием которого и явился генетический принцип деления на сферы «самозарождения» или «влияния», которые связаны с различными стадиями общественного развития. Изучение «странствующих сюжетов» и их истории открывает широкие горизонты в исследовании культурного общения народов, в изучении различных мировоззрений.



¹⁰⁷ Веселовский А. Н. Собр. соч., т. 8, вып. 1. Пг., 1921. — Одно из общих положений этой работы сводится к тому, что мифологическая гипотеза и теория заимствования, при всех их крайностях, не только не исключают, но даже необходимо восполняют друг друга, что они «должны идти рука об руку», однако «попытка мифологической экзегезы должна начинаться, когда уже кончены все счета с историей» (с. 1).

А. Т. ХРОЛЕНКО

СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ФОЛЬКЛОРНОГО СЛОВА

Несмотря на усиливающийся интерес к языку фольклора, последний едва ли может считаться хорошо изученным. Этот вывод, как замечает П. Г. Богатырев, справедлив и по отношению к его лексике.¹

Решение самых важных вопросов фольклорной лексикологии нельзя себе представить без предварительного хотя бы рассмотрения семантической структуры народно-поэтического слова. Рассуждения о специфике устнопоэтической речи, о богатстве фольклорной лексики, ее количественных характеристиках и выразительных возможностях, объяснение многочисленных случаев «алогизма» народного словесного искусства являются беспочвенными без детального анализа семантики фольклорного слова.

Давно уже замечены «аномалии» в фольклорном тексте: случаи алогичного сочетания слов и их семантическая неопределенность. В. Г. Белинский, цитируя былинные строчки:

В тридцать пуд шелепуга подорожная,
В пятьдесят пуд налита свинцу чебурацкого, —

недоумевал: «Как же шелепуга могла быть в *тридцать* пуд, если одного свинцу в ней было *пятьдесят* пуд?»² Случаев таких в русском фольклоре много:

Приказал пострел в три часа сходить,
В три часа сходить, в три минуточки!³

На единый часок,
На весь круглый годочек!⁴

За Доном, за Доном,
За тихим Дунаем.⁵

Эти и подобные примеры послужили основанием для предположения о внелогическом начале в фольклорной поэтике.⁶

В свое время А. А. Потебня убедительно показал художественную природу алогизмов: «Невозможно предположить, чтобы здравомыслящий человек не знал разницы между общеизвестными вещами или, зная, называл

¹ См.: Богатырев П. Г. Язык фольклора. — Вопросы языкознания, 1975, № 5, с. 115.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 358.

³ Песни, собранные писателями. — Лит. наследство, т. 79. М., 1968, с. 310. (Далее: Песни, собранные писателями).

⁴ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. 2. Пг., 1929, № 2208. (Далее: Кир. 2).

⁵ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. 1. СПб., 1911, № 372. (Далее: Кир. 1).

⁶ См.: Венедиктов Г. Л. Внелогическое начало в фольклорной поэтике. — В кн.: Русский фольклор. XIV. Проблемы художественной формы. Л., 1974.

известное растение в одно и то же время и калиной, и малиной, и смородиной. Остается думать, что сопоставление несовместимых частных не есть нарушение логического закона, а способ обозначения понятия высшего порядка, способ обобщения, нередко — идеализация в смысле изображения предмета такого рода (например, дерева, кустарника), но необычайного, чудесного, прекрасного». ⁷ Так называемый алогизм художественно оправдан, но не объяснен.

Думается, что причины алогизма следует искать не в мировоззрении носителя фольклора и не во внелогических основах фольклорной поэтики, а в свойствах устнопоэтического слова, которые, к сожалению, до конца еще не раскрыты. Богатство народно-поэтической речи и возможности фольклорного слова обусловлены семантической структурой его, которая, предполагаем, существенно отличается от структуры слова литературного языка.

Наблюдения и анализ «алогичных» конструкций дают основание полагать, что в устнопоэтическом слове компоненты организованы по принципу антиномий.

Видовая и родовая номинация. Многие алогизмы легко объясняются тем, что фольклорное слово одновременно обозначает и видовое, и родовое понятия. В принципе любое слово обобщает, поскольку оно обозначает целый класс однотипных реалий, но в народно-поэтическом творчестве обобщенность слова распространяется не только на класс однотипных реалий, но и на совокупность однотипных классов. В примере: «Сасёнка зилёная, Тонкая, высокая Да листам широкая» ⁸ — существительное сосна обозначает не только хвойное дерево определенной породы, но и любое хвойное и даже лиственное дерево.

К одной и той же реалии возможно такое обращение:

Груша мая зялёная, яблань садава! ⁹

Море, озеро, река воспринимаются не только как обозначения водоемов определенного типа, но и как обобщающие понятия «воды», «водных препятствий». Это позволяет им вступать в ассоциативно-синонимические отношения (*море—озеро, волны—реки и под.*):

Аглянуса на синия моря, на ряку. ¹⁰

*Над речькаю калинушка стояла,
А ни гуляла, калиновы ветки ламала,
Усё ана на синия моря брасала.* ¹¹

*На синим-то на-море на-'зере!
Люли, люли, на-море на-'зере!
Два лебедя два белые плавали.* ¹²

*Синя моря взволновалися,
Волны-реки разыгралися.* ¹³

*Забилися воды,
Забилися маря.* ¹⁴

⁷ Потебня А. А. Из записок по русской грамматике, т. III. М., 1968, с. 418.

⁸ Халанский М. Г. Народные говоры Курской губернии. СПб., 1904, № 297. (Далее: Халанский).

⁹ Халанский, № 243.

¹⁰ Там же, № 300.

¹¹ Там же, № 66.

¹² Кир. 1, № 177.

¹³ Песни Терека. Грозный, 1974, № 108.

¹⁴ Халанский, № 350.

Подобное свойственно и всем остальным тематическим группам существительных. Например:

Ты спреси-ка там, спреси
Гуся-лебедя.¹⁵

Сокал гняздо сывивал
Сы малами детками
Э белами галубятками.¹⁶

Поскольку в фольклоре семантика слова шире своего разговорно-бытового «номинала», легко объяснить, почему так широко распространены в народном творчестве ассоциативные сочетания типа *гуси-лебеди*, *хлеб-соль*, *злато-серебро* и др., в которых семантический объем пары больше суммы значений каждого компонента (гуси-лебеди не только гуси и лебеди).¹⁷

Прямое значение и символическое (метафорическое). Эта антиномия давно уже привлекла внимание ученых. Невозможно представить себе русскую народную лирическую песню без символов, в которых косвенно воплотились эстетические идеалы народа. «Под символикой понимается система изображения персонажей, их внутреннего состояния и взаимоотношений при помощи традиционных и устойчивых иносказаний, представляющих собой различные виды замены одного предмета, действия или состояния другими предметами, действиями или состояниями».¹⁸ Значительное количество образов-символов определило наличие широкой группы слов, в которых символическая компонента является доминирующей. Правда, канонический список таких характерных для русского фольклора слов-символов сравнительно невелик, однако наблюдения свидетельствуют, что круг слов с символической компонентой гораздо шире этого традиционного списка.

Как показывают материалы Я. Автамонова, все слова, называющие растения, в русском фольклоре символичны, однако нет строгой определенности между реалиями флоры и ее символическим значением. Например, очень многое подразумевается под словом *калина*. *Черемуха*, *груша*, *яблоня* символизируют и «жену», и «мать», и даже «отца». Диффузность символики определяет использование даже редких растений, не известных русскому носителю фольклора. Столь широкий разброс значений Я. Автамонов объясняет тем, что «от народного творчества нельзя требовать безусловно строгой последовательности: на него влияет и место, и время, и индивидуальность того или другого лица, передающего песню».¹⁹ Появившиеся на заре устного словесного искусства под влиянием окружающего мира²⁰ символы эволюционируют, утрачивают свою смысловую определенность и сохраняются в поэтических формулах, жанрово дифференцируя свои функции и значение.²¹

¹⁵ Народные песни Воронежской обл. Воронеж, 1974, № 71.

¹⁶ Халанский, № 294. Об отождествлении игры в гусли и шахматы см.: Потенция А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Варшава, 1887, с. 667.

¹⁷ См.: Хроленко А. Т. 1) Сеялки-веялки. — Русская речь, 1973, № 4; 2) Ассоциативные сочетания в русском языке. — Русский язык в школе, 1975, № 6.

¹⁸ Астафьева-Скалберг Л. А. Символика в русской народной лирической любовной песне. Автореф. канд. дис. М., 1971, с. 3.

¹⁹ Автамонов Я. Символика растений в великорусских песнях. — Журнал Министерства народного просвещения, СПб., 1902, декабрь, с. 247.

²⁰ «Смотрим на неисчерпаемо богатые формы скал. Замечаем, где и как рождались образцы изображений символов. Природа безвыходно диктовала эпос и все его богатые атрибуты» (Рерих Н. Алтай—Гималаи. М., 1974, с. 77).

²¹ См.: Соколова В. К. О некоторых традиционных символах славянской народной поэзии. — Доклады советской делегации. IX Международный конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1973, с. 1.

Известная диффузность символических значений, приводящая к их неопределенности и, как следствие, к забвению смысла, а с другой стороны, обязательность символики в идейно-художественной структуре лирической песни — все это обуславливает необходимость поддержания символического значения. Если существенное не имело такового или утратило его, оно получает или восстанавливает его с помощью метафоризации. Появляется метафорическая (символическая) «метка», действительная только для данного контекста. Для нее не обязательно какое-то внутреннее основание для сравнения, она предельно условна и может обозначать в одном контексте разные реалии. Например, забытая традиционная символическая компонента слов *море*, *берег* и *рыба* компенсируется метафорической компонентой, которая свойственна слову только в данной песне:

Море, море — у Филата двор,
Море, море — у Пафнугтьевича;
Круты берега — Маремьянушка,
Круты берега — Филатьевна;
Белая рыбица — Маремьянушка,
Белая рыбица — Филатьевна.²²

«На рябинушке три кисти хараши» — начинается песня. Существительное кисти уже заранее получает метафорическое значение лица:

Вот и первая кисть хараша —
Митреюшка Хвьёдаравич душа;
Вторая-та кисть хараша —
Аляксандра Макаравич душа;
А третья кисть хараша —
Микалай Якавлявич душа.

(Затем повторяется начало песни и величаются девушки). — Примечание М. Г. Халанского.²³

Символическое и метафорическое в фольклоре разграничить трудно,²⁴ потому что одна и та же единица, например *лебедь белая*, в зависимости от контекста может быть и символом, и просто поэтическим синонимом слова *невеста*.²⁵ Эта трудность очевидна хотя бы на примере из украинской народной лирической песни: *Ти зацвієш білим цвітом, а я калиною*.²⁶ *Калина* — символ или метафора красного цвета, противопоставленного белому?

Поскольку символ общеизвестен, а метафора окказиональна, критерием разграничения может служить частотность употребления: у символов она выше, чем у метафор. Однако настоящей необходимости в строгом разграничении их нет. Важно их обязательное наличие.

Возникает вопрос, является ли символическая (метафорическая) компонента постоянной величиной семантической структуры фольклорного слова или она привносится данным контекстом. За пределами фольклора ответ был бы однозначным: символическое значение не является органической частью семантики слова, поскольку оно «подразумевается, для его раскрытия требуется не анализ собственно языковых факторов, а простое знание значения символа или своеобразная „разгадка“ на основе контекста».²⁷ Природа же народного лирического произведения такова, что в ней все подчинено описанию эмоционального мира человека. И в этом

²² Кир. 1, № 976.

²³ Халанский, № 870.

²⁴ «Символ очень близок к метафоре, но не есть метафора» (Лосев А. Ф. Символ и художественное творчество. — Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, т. XXV, 1971, вып. 1, с. 3).

²⁵ См.: Никитина С. Е. О словаре языка русского песенного фольклора. — Препринт Ин-та русского языка АН СССР, вып. 74. М., 1975, с. 23.

²⁶ Українські народні пісні, ч. 1. Київ, 1964, с. 447.

²⁷ Сиротина В. А. Характеристическая и символическая функция слова. — Русский язык в школе, 1974, № 6, с. 72.

смысле использование любого явления из мира природы изначально носит двойственный характер. «Человеческий аспект» любой растительной или животной реалии появляется не в данном тексте, а задан потенциально, включен в фольклорное слово в качестве тенденции с условием о бязательной реализации. Поэтому можно считать символическое или метафорическое постоянной, языковой, а не речевой, текстовой компонентой семантической структуры слова.

Текстовое и коннотативное (затекстовое). Народное творчество предельно лаконично. «То, чего не может сделать былина в своем повествовании (перенестись в прошлое героя, охарактеризовать его одновременно в различных ситуациях, развить несколько сюжетных линий и пр.), можно домыслить на основе максимально сжатого высказывания в его народноэтимологическом имени».²⁸ Лапидарность народного творчества обычно объясняют его устной природой, ограниченными возможностями памяти человека и многоканальностью прохождения эстетической информации.²⁹ Действительно, в фольклорных произведениях «пропускная» способность неречевых каналов высока. С этим связано требование комплексного изучения фольклорных произведений. Однако нельзя забывать об особой природе народно-поэтического слова: устная природа обусловила его аккумулярующие свойства.

За каждым тщательно отобранным в многовековом использовании фольклорным словом стоит обязательное коннотативное содержание. Народно-поэтическое слово, как айсберг, состоит из видимой (текстовой) и невидимой (затекстовой) частей. Второй аспект слова отмечен Б. Н. Путиловым на примере папуасского фольклора.³⁰ Эта сторона устнопоэтического слова еще не изучена, но можно полагать, что фольклорная коннотация отличается от нефольклорной принципиально. За пределами народно-поэтической речи она в известной мере случайна и не системна. В фольклоре же коннотация обусловлена всей системой фольклорного мира и его языка. П. Н. Рыбников заметил: «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».³¹

Если справедливо, что в художественном произведении любой прием обладает «релейным эффектом» — небольшим усилием достигать весьма больших результатов,³² — то в фольклоре «релейный эффект» максимален. «Огромное несоответствие между кипением страсти и крохотным поводом, породившим ее, — отличительная черта именно ... гениальных вариаций,

²⁸ Митропольская Н. Поэтика имен в былинах. — В кн.: Литература, XV (2). Вильнюс, 1974, с. 16—17.

²⁹ На материале русской разговорной речи было замечено, что особенности построения предложения, сочетаний слов и отбора лексики обусловлены активными функционированием паралингвистического канала (см.: Русская разговорная речь. М., 1973).

³⁰ «„Обычные“ слова, которые не утрачивают своего прямого значения, в составе песни (и шире — всего действия) приобретают дополнительные важные значения, причем это происходит без их метафоризации, вообще без внесения моментов инсказательности. Новое значение возникает за счет магического контекста» (Путилов Б. Н. Проблемы изучения песенно-музыкального фольклора Берега Маклая. — Советская этнография, 1976, № 2, с. 87). Это понимание затекстового аспекта значения отлично от принятого определения коннотации: «Дополнительное содержание слова (или выражения), его сопутствующие семантические или стилистические оттенки, которые накладываются на его основное значение, служат для выражения разного рода экспрессивно-эмоционально-оценочных обертонов...» (Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., «Советская энциклопедия», 1966, с. 203). Таким образом, термин «коннотация» применительно к фольклорному слову используется весьма условно.

³¹ Рыбников П. Н. Заметки собирателя. — В кн.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 1. Изд. 2-е. М., 1909, с. ХСІХ.

³² См.: Филиппьев Ю. А. Сигналы эстетической информации. М., 1971, с. 90.

которые являются воплощенным отрицанием всякой риторики»,³³ — эти слова Р. Роллана следует отнести прежде всего к народному словесному искусству.

Достаточно использовать отдельные фольклорные слова в тексте литературного произведения, как возникает устойчивый колорит народно-поэтической эпики и лирики. Это возможно потому, что каждое такое слово несет включенную в себя устойчивую ассоциацию с той или иной совокупностью фольклорных образов и ситуаций.

Конкретное и семиотическое. Исследователи заметили, что фольклорное слово не только обозначает понятие или реалию, но и реализует семиотическую оппозицию. Например, *окно*, *ворота* в русском фольклоре являются знаками границы между своим и чужим миром,³⁴ *существительное лес* — это «лес» и «не-лес, нечто чужое».³⁵ «При анализе семантики фольклорной лексики всегда необходимо учитывать этот семиотический аспект фольклора, его остаточную ритуальность. Например, *лебедь*, *ворон* — это и разные птицы, и „светлое“ и „темное“...».³⁶

Думается, что надо разграничивать первичную семиотичность — рефлексы древних моделирующих систем — и семиотичность вторичную, возникшую в самом фольклоре как результат обобщения символики и тенденции к неопределенности. Видимо, не будет ошибкой сказать: семиотичность в фольклоре — это предельная обобщенность символики. Символы, сведенные в классы, создают оппозицию. Так, Я. Автамонов, сопоставив многочисленные символы, взятые из растительного мира, пришел к выводу, что все они распадаются на хорошие и печальные, причем преобладают символы печали. *Деревья* и *кусты* — знаки печали — противопоставлены *траве*, *знаку «светлого»*.³⁷

Сопоставлением *реки* и *моря*, как показывает контекст, осуществляется семиотическая оппозиция «тихое/бурное»:

С реченьки утушка слётывала,
С тихой серая вспархивала;
Прилетала утушка,
Прилетала серая
На бурное, на синё море...³⁸

Семиотичностью фольклора можно объяснить отмеченную еще А. А. Потебней широкую взаимозаменяемость символов: жених = конь = олень = стадо — — — топчет зелье = руту = васильки или проч. или = сад невесты.³⁹ Стремлением к семиотичности можно объяснить неопределенность имен собственных. Так, *Литва* является знаком 1) воинской силы; 2) страны, куда отвозят дань и в результате военного столкновения освобождаются из этой зависимости; 3) места трудного богатырского подвига; 4) страны, чей правитель угрожает русскому городу; 5) косвенной характеристики силы и враждебности персонажа былины; 6) места полона и др.⁴⁰

³³ Роллан Р. Собр. соч., т. 12. М., 1957, с. 152.

³⁴ См.: Цивьян Т. В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке. — В кн.: Типологические исследования по фольклору. М., 1975.

³⁵ См.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.

³⁶ Оссоветацкий И. А. О языке русского традиционного фольклора. — Вопросы языкознания, 1975, № 5, с. 77.

³⁷ См.: Автамонов Я. Символика растений в великорусских песнях, с. 247 и сл.

³⁸ Кир. 1, № 961.

³⁹ См.: Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен, 1. Варшава, 1883, с. 44.

⁴⁰ См.: Митропольская Н. Литва в русском эпосе. (К поэтике имен). — В кн.: Литература, XV (2). Вильнюс, 1974, с. 26.

Семиотичны столь частые в народном творчестве имена числительные. Утратив четко фиксированную за каждым числом символику,⁴¹ числительные стали знаками лиричности, фольклорности, пространства, ожидания и т. д.⁴²

На материале цветowych прилагательных в русской народной лирической песне мы пытались показать, что цветовой эпитет соотносится не столько с тем или иным существительным, сколько с той или иной лексико-семантической группой существительных. Он является своеобразным индексом этой группы.⁴³ Так, *белый* — универсальный знак положительного. «...В сербской народной поэзии все предметы, достойные хвалы, чести, уважения, любви, — белые...».⁴⁴

Потеря лексической определенности слова также приводит к превращению его в «условный знак для обозначения чего-то, не вполне ясно представленного».⁴⁵

«Искусство сводит разнообразие явлений к относительно немногим символическим формам»⁴⁶ — этими словами А. А. Потебни можно охарактеризовать развитие в фольклоре вторичной семиотичности.

Номинация и оценка. Народно-поэтическое слово не только строит фольклорный мир, но и оценивает его. Это обуславливает наличие в семантической структуре фольклорного слова особой оценочной компоненты, которая довольно часто преобладает и даже нейтрализует номинативную, как в словах *свет, душа, сердце* и т. п. Здесь слово превращается в своеобразный артикль сверхположительной оценки.

Особенно заметно это на примере прилагательных, по сути своей являющихся определителями. Например, «цветовые» прилагательные *белый, лазоревый, красный, зеленый, черный* и др. выступают в функции оценочных слов, теряя свою цветovou определенность. Этим объясняются «алогичные» примеры типа:

Под белым шатром под лазоревым
Спит, почивает добрый молодец.⁴⁷

Во саде-та все цветики заблекнут:
Аленький мой беленький цветочек,
Желтый лазоревый василёчек.⁴⁸

«Часто сами по себе прилагательные обозначают просто качества (зеленый, алый, сизый), но эти качества в народной песне имеют экспрессивный оттенок, чаще всего положительный».⁴⁹

Обычно оценочность выражается морфологически, при помощи префиксов и суффиксов: *раскуст, раздворянчик* и т. п. Если же морфологический показатель отсутствует, номинативную и оценочную компоненты разграничить трудно. Чаще всего кажется, что последняя отсутствует. Однако в тех случаях, когда употребление прилагательного в номинативном значе-

⁴¹ См.: Шеппинг Д. Символика числа. — В кн.: Филологические записки, вып. 4. Воронеж, 1893.

⁴² См.: Хроленко А. Т. 1) «И жар холодных чисел». — Русская речь, 1975, № 4; 2) Числительные в разных жанрах фольклора. — Научные труды Курского гос. пед. ин-та, т. 8 (102). Научно-практические очерки по русскому языку, вып. 6, 1972.

⁴³ См.: Хроленко А. Т. Лексика русской народной поэзии. Курск, 1976, с. 51.

⁴⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 83.

⁴⁵ Оссовецкий И. А. О языке русского традиционного фольклора, с. 77.

⁴⁶ Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 62.

⁴⁷ Кир. 1, № 596.

⁴⁸ Там же, № 341.

⁴⁹ Оссовецкий И. А. Стилистические функции некоторых суффиксов имен существительных в русской народной лирической песне. — Труды Ин-та языкознания АН СССР, т. VII, 1957, с. 498.

нии противоречит логике здравого смысла, мы отчетливо видим оценочный характер его. Так, О. И. Богословская, указав на семь значений слова *белый*, в анализе песенного примера: «Отшумела рожь белым колосом, Откричал милой громким голосом» — объяснила употребление эпитета *белый* «влиянием „чистой“ традиции».⁵⁰ На самом же деле прилагательное в условиях необычного сочетания ярко проявило свою оценочную компоненту.

Подобное свойственно не только «цветовым» прилагательным:

Я пойду ли сам крутым бережком,
Я найму ль себе *новых* плотничков. . .⁵¹

Частое в фольклорных текстах прилагательное *новый*⁵² содержит в себе компоненту «лучший», так как *новый* не противопоставлен *старому*. Иных плотников, домов, теремов в фольклоре не бывает.

Обязательное наличие оценочной компоненты в лексическом значении слова является требованием лирического жанра с его нравственной оценкой всего сущего в фольклорном мире и обеспечено свойствами диалектной лексики, обладающей повышенным эмоциональным тоном и аккумулирующей максимальный набор средств экспрессивного выражения.⁵³

Собственное и иерархическое (ценностное). Собственным назовем свойство фольклорного слова как автономной сущности, иерархической (ценностной) — доминанту, возникшую в слове в результате постоянного и длительного совместного употребления его с другими словами.

В. Г. Белинский отметил эту антинорму как «бессмыслицу»: «.. в третьем стихе палица названа *медною*, а в пятом *железною*».⁵⁴ В фольклоре «предшествующий элемент в какой-то мере программирует последующий».⁵⁵ В итоге обязательного следования рождаются иерархически ценностные отношения, закрепляющиеся в семантике слов. Наличие иерархически ценностной компоненты у прилагательных *сосновый* и *дубовый*:

Ва *сасновах* сенсах
Ва *дубовах* сенсах,
Казака дефку выкликаю,⁵⁶ —

объясняет столь частый «алогизм». Второе слово выступает фольклорным аналогом сравнительной или превосходной степени.

Насланы полы да там *дубовыи*,
Перекладинки положены *кленовыи*.⁵⁷
Там лежала жердочка,
Жердочка *еловая*,
Досточка *сосновая*.⁵⁸

⁵⁰ Богословская О. И. Язык фольклора и диалект. — В кн.: Живое слово в русской речи Прикамья, вып. 4. Пермь, 1974, с. 149.

⁵¹ Песни, собранные писателями, с. 196.

⁵² См.: Хроленко А. Т. Жанровая специфика эпитета. — Уч. зап. Курского пед. ин-та, т. 92. Научно-практические очерки по русскому языку, вып. 4—5, 1971, с. 93.

⁵³ См.: Коготкова Т. С. Заметки об изучении лексики в индивидуальной речи диалектоносителя. (На материале современных областных словарей). — В кн.: Русские говоры. М., 1975, с. 298.

⁵⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 428.

⁵⁵ Неклюдов С. Ю. Чудо в былинке. — В кн.: Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969, с. 152.

⁵⁶ Халанский, № 368.

⁵⁷ Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым, ч. 1. М., 1872, с. 27.

⁵⁸ Кир. 1, № 367.

На том каню сиделичка
Черкасская, немецкая.⁵⁹

Уж вы кудри, вы кудри мои,
Золоты кудри, серебряные,
Через волос позолочены!⁶⁰

Иерархической компонентой обладают и существительные:

Что по сахару река текла,
По изюму разливалась.⁶¹

Иерархические свойства слова позволяют наиболее органично и экономно достичь эстетического эффекта при помощи композиционного приема символического накопления, заключающегося в расположении однозначных ситуаций с одинаковой эмоциональной направленностью по степени их нарастания, от ситуации обобщенного характера — к конкретной.⁶²

Помимо эстетической функции — быть средством аккумуляции эмоционального напряжения — иерархические свойства фольклорного слова выполняют и мнемоническую функцию: быть «вехой» запоминания.⁶³

«...Различать структурно-семантические категории в искусстве — отнюдь не значит понимать их как какие-то взаимно изолированные метафизические субстанции. Наоборот, все эти различия проводятся нами только для того, чтобы исследовать их конкретное смешение в реально-исторических произведениях, а смешение это фактически доходит иногда до полного совпадения»⁶⁴ — эти слова характеризуют соотношение компонент в фольклорном слове.

Многокомпонентность и внутренняя антиномичность значения ведут к смысловой неопределенности слова, повышающей его информативность.

Диффузность свойственна и литературной,⁶⁵ и диалектной⁶⁶ лексике. Там это «болезнь роста» языка. В словесном же искусстве неопределенность — принципиальное свойство поэтического слова и является фактором эстетического порядка:

Только чернь чернеется,
Только беля белееется,
Только синь синееется,
Только красть краснееется.⁶⁷

Она объясняет феномен тотальной синонимичности в устном народном творчестве, когда почти любое слово одной части речи практически может быть синонимом любого другого.

На особых свойствах народно-поэтического слова основываются фольклорные приемы. Например, прием «символической трансформации»:

По пути она (смерть, — А. Х.) летела черным вороном,
Ко крылечку прилетела малой пташечкой,
Во окошко влетела сизым голубком.⁶⁸

⁵⁹ Там же, № 534.

⁶⁰ Там же, № 15.

⁶¹ Там же, № 27.

⁶² Астафьева Л. А. Эстетические функции символики в народных лирических песнях. — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 169.

⁶³ См.: Гацак В. М. Сказочник и его текст. (К развитию экспериментального направления в фольклористике). — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 48.

⁶⁴ Лосев А. Ф. Символ и художественное творчество, с. 7.

⁶⁵ См.: Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики. М., 1973, с. 95.

⁶⁶ См.: Коготкова Т. С. О некоторых особенностях диалектной лексики в связи с устной формой ее существования. — В кн.: Славянская лексикография и лексикология. М., 1966, с. 303 и сл.

⁶⁷ Лирика русской свадьбы. Л., 1973, № 344.

⁶⁸ Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым, ч. 1, с. 167.

Этот прием использует широкие возможности семантики фольклорного слова, и на нем можно увидеть все выделенные нами антиномии: совмещенность видовой и родовой номинации, символику, оценочность, иерархичность.

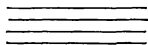
Совмещение видовой и родовой номинации позволяет органически слить конкретность изображения и его предельную обобщенность. Наличие оценочной компоненты удовлетворяет постоянной тенденции фольклора к идеализации изображаемого мира. Неопределенность семантики создает стереоскопичность изображения, обуславливает повышенную синонимичность, тенденцию к парности (бинаризму) и, как следствие, появление своеобразного параллелизма внутри слова.

Возникает вопрос, не приписываем ли мы слову свойства, которыми оно вне данного текста не обладает, не смешиваем ли мы лексическое с синтаксическим и фразеологическим.

Действительно, семантическая структура слова зависит от того, в составе какого сочетания оно употреблено. «В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в тесном взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки...».⁶⁹ Однако не следует преувеличивать роль сочетаемости в определении семантической структуры слова. Хотя объединение слов в тексте подчинено существующим в языке синтаксическим правилам, сочетаемость каждого слова и модели обусловлена его собственной индивидуальной семантикой.⁷⁰

В фольклорном тексте слово обладает отчетливо выраженным «блоковым» характером. В нем заранее уже заданы все свойства, которые будут реализованы в тексте. Контекст определяет выбор слова, но выбор этот сравнительно ограничен, и выбранное слово уже имеет те коммуникации, которые органически подключаются в общую систему связей фольклорного произведения.⁷¹ Родовая обобщенность, символика, метафоризм, оценка и иерархичность ее — все это существует в слове как непременно реализующаяся тенденция. И хотя «своеобразный оттенок слова в фольклоре может восприниматься не как принадлежность самого слова, а вытекает из всей ситуации, в которой оно произносится, из художественного облика исполняемого произведения»,⁷² в пользу языковой, а не текстовой природы семантической сложности слова говорит тот очевидный факт, что фольклорное слово, будучи перенесенным в инородный текст, не только сохраняет свои свойства, но и преобразует смысловую и художественную ткань новой для себя фразы.

Наше представление о семантической структуре фольклорного слова позволяет понять природу устнопоэтической фразеологии и сделать практические шаги в фольклорной лексикографии.



⁶⁹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., ГИХЛ, 1959, с. 234.

⁷⁰ См.: Шмелев Д. Н. Очерки по семасиологии русского языка. М., 1969, с. 188.

⁷¹ Ср.: Михайловская Н. Г. О реализации значения слова в древнерусском тексте. — Вопросы языкознания, 1974, № 5, с. 94 и сл.

⁷² Порохова О. Г. Лексика с неполногласием и полногласием в былинах. — В кн.: Дialeктная лексика. 1973. Л., 1974, с. 87.

С. Н. АЗБЕЛЕВ

О СПЕЦИФИКЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Славянский материал — особенно благодарная основа сравнительных изучений творческого процесса. Непреходящие ценности классической литературы именно здесь создавались одновременно с научным освоением еще полнокровной фольклорной классики. Живая традиция славянского устного эпоса отражена записями превосходных исполнителей при значительном числе повторных и даже многократных фиксаций. Их широкий хронологический диапазон — от нескольких дней до десятков лет между записями произведения в исполнении того же сказителя, гуслея, бандуриста, многообразии форм «персонального охвата» — от детального исследования творчества одного певца до комплексных изучений ряда исполнительских школ в нескольких поколениях позволяют характеризовать закономерности, сопоставимые с природой литературного процесса, известного на примерах «творческой лаборатории» Пушкина, Мицкевича, Толстого и их почти столь же выдающихся современников.

Теперь, когда закончилось естественное бытование былинного эпоса, обнаруживается, насколько своевременны были работы А. М. Астаховой, которая обобщила собственные полевые наблюдения начавшей угасать традиции в сравнении с записями и наблюдениями своих предшественников XIX—начала XX в. Принципиально важными остаются выводы А. М. Астаховой о трех типах сказительского творчества.¹ Эти выводы оказались не только шире, но и объективнее результатов привлеченной значительное внимание мировой фольклористики работы М. Парри и А. Лорда: увлекшись особенно эффектными проявлениями искусства южнославянских певцов, А. Лорд абсолютизировал тот случай, когда «пение, исполнение, сочинение являются аспектами единого акта».² Между тем и более или менее точная передача по памяти, и импровизационное исполнение, основанное на знании сюжета и поэтических формул, и создание нового на базе уже известного художественного материала справедливо отмечались как в русском и южнославянском, так и в украинском эпосе.³

¹ См.: Астахова А. М. Былинное творчество северных крестьян. — В кн.: Былины Севера, т. I. Записи, вступ. статья и комм. А. М. Астаховой. М.—Л., 1938, с. 70—85.

² Lord A. V. The Singer of Tales. Cambridge, Massachusetts, 1960, p. 13. Р. Менендес Пидаль справедливо писал, что «Парри и Лорд, ослепленные неожиданным блеском импровизации в Югославии, пренебрегли исполнением эпоса по памяти» (Менендес Пидаль Р. Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1966, вып. 2, с. 107).

³ См.: Кирдан Б. П. Думы. — В кн.: Украинские народные думы. Изд. подгот. Б. П. Кирдан. М., 1972, с. 14—15. Выделенные здесь три разновидности творчества кобзарей близки разновидностям, которые выделила А. М. Астахова в творчестве северных сказителей.

Эти разновидности, свойственные в фольклоре не только эпосу, далеко не исчерпывают многообразия творческих проявлений устной традиции — общий диапазон их значительно шире: от абсолютно точного воссоздания на память текстов, которым приписывалась магическая функция, до совершенно свободного, не связанного никакими поэтическими нормами изложения преданий, легенд, слухов — в виде фабульных рассказов или бессюжетных сообщений. Любые индивидуальные проявления фольклорного творческого процесса представляют в той или иной степени реализацию материала, сохраняемого памятью. Это следствие наиболее общего и «универсального» отличия фольклора от литературы: к литературе относятся словесные произведения, фиксируемые в письменных текстах, отвечающих общественным запросам; фольклор составляют произведения (не исключительно словесные), фиксируемые памятью и отвечающие общественным запросам, будучи воспроизводимы по памяти.⁴ Если образно обозначать фольклор как «искусство памяти» (поскольку фиксация произведений исключительно памятью отличает фольклор — в его естественном бытовании — не только от художественной литературы, но и от всех других видов и разновидностей искусства), то следует, конечно, иметь в виду, что воссоздание по памяти звучащих фольклорных текстов, мелодий, фольклорных драматических действий, танцев и т. п. — это не столько точное «репродуцирование» фиксированного памятью материала, сколько творческое его воссоздание и «пересоздание» (с участием импровизации, с учетом реакции аудитории и т. п.).

«Механизм» творческого процесса неодинаков для разных видов искусства, хотя внешне и представляется в некоторых случаях весьма сходным, даже тождественным. Так, например, нет как будто принципиальных различий в творчестве эстрадного певческого ансамбля и фольклорного хора, в театральном спектакле и исполнении народной драмы жителями села, в произнесении стихов и коротких рассказов эстрадным чтецом (или самим автором) перед аудиторией и аналогичной, казалось бы, творческой деятельности народного сказителя, рассказчика. Между тем для любых подобных параллелей принципиальная разница состоит в том, что первый член каждого сопоставления подразумевает наличие созданных писателем или композитором литературного текста, нотной партитуры и т. п., которые, существуя уже вне авторского сознания, «жестко» фиксируют «навсегда» результат авторского творчества. Функция исполнителей (даже в тех довольно редких случаях, когда исполнителем является сам автор) состоит в воспроизведении этого «жестко» фиксированного результата, а различия между разными исполнениями одного произведения определяются разницей в актерской интерпретации заученного или читаемого по бумаге авторского текста, который остается неизменным даже в том случае, если никто не исполнял его многие десятки или сотни лет.

Подобная ситуация невозможна для фольклора: подавляющее большинство произведений его погибло безвозвратно только потому, что с утратой общественного интереса или вследствие иных социальных причин эти произведения переставали исполняться. Мы имеем некоторое представление о древнерусском устном героическом эпосе только потому, что несколько десятков былин в живом исполнении сохранилось на Севере до се-

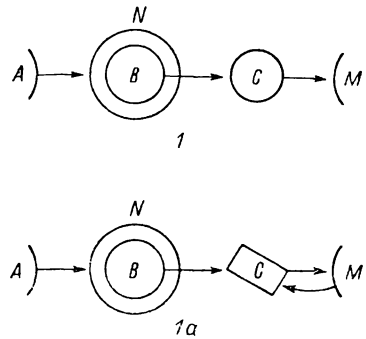
⁴ Аргументированию этого тезиса (с разбором литературы вопроса) посвящена статья автора «К определению понятия „фольклор“» (Русская литература, 1974, № 3); в основу ее положен доклад «Фольклор в системе общественного сознания», прочитанный на Всесоюзной конференции по проблемам теории фольклора (см. сборник материалов этой конференции: Проблемы фольклора. М., 1975). Основу статьи, лежащей сейчас перед читателем, составил доклад на IV Чтениях памяти П. Г. Богатырева.

редины XX в. и некоторые тексты русских средневековых письменных источников содержат материал, свидетельствующий, что героический эпос древней Руси далеко не исчерпывался теми произведениями, которые удалось записать ученым собирателям XIX—XX вв. Если бы не оказались в свое время записаны Песнь о Роланде, Песнь о нибелунгах, Беовульф и т. п., то были бы «основания» утверждать, что крупнейшие неславянские народы Европы никогда не имели своего героического эпоса, — подобно тому, как это нередко утверждается в отношении западных славян, эпос которых в древности записан не был, а в полноценном живом бытовании «не дожил» до времени исследовательского интереса к фольклору.⁵

Поскольку существование и эволюция фольклорного произведения представляет собой сочетание его исполнений с сохранением в памяти, анализ сущности таких сочетаний позволяет уяснить специфику самого творческого процесса в фольклоре сравнительно с литературой. Для большей наглядности и экономности предлагаемого здесь изложения результатов такого анализа оно опирается на графические схемы. Это помогает увидеть «скелет» живой плоти творческого процесса, неисчерпаемого в многообразии своих конкретных проявлений. Задача сопоставить сущность процесса в фольклоре и литературе заставила отказаться от иллюстрирования тезисов примерами. В них нет реальной необходимости: берутся типичные общие явления, каждое из которых в отдельности достаточно известно специалистам и доказательств конкретным материалом не требует; смысл статьи состоит в том, чтобы сравнить эти явления в их совокупности (отвлекаясь, по возможности, от частного и второстепенного).

Наиболее простой случай появления произведения и его восприятия фольклорной традицией представлен (с максимальной степенью обобщения) на схеме 1. Условные обозначения: *A* — совокупность внешних стимулов (побуждающее к творчеству воздействие окружающей среды, жизненные впечатления, знакомство с уже существующими произведениями и т. д.); *N* — сознание субъекта творческого процесса (автора), которое испытывает воздействие этих стимулов; *B* — сам протекающий в сознании творческий акт; *C* — его внешний результат: звучащий текст произведения; *M* — сознание слушателей этого звучащего текста.⁶

Схема 1а представляет столь же обобщенно появление произведения и его восприятие в литературной традиции. Здесь *C* — письменный текст, а *M* — сознание его читателей, причем связи *C*→*M* (восприятие литера-



⁵ Даже такой крупный южнославянский филолог, как академик В. Ягич, сопоставляя устную поэзию всех славянских народов и отметив живую эпическую традицию у южных и у восточных славян, высказывал мнение, что западные славяне, по-видимому, вообще не были способны к эпическому творчеству (см.: Jagić V. Gradja za slovinsku narodnu poeziju. — Rad Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti, knj. 37. Zagreb, 1876).

⁶ Схема не изменится и для тех случаев, когда произведение не ограничивается звучащим текстом, а включает, например, инструментальную музыку, танец и т. д., и даже для таких произведений, в которых нет словесного текста (например, танец в сочетании с музыкой). Для подобных случаев элемент схемы, обозначенный литерой *C*, будет символизировать соответственно не текст (с напевом или без него), а игру на музыкальном инструменте, телодвижения танцора и т. п.

турного текста) должно предшествовать обращению читателя к этому тексту (связь $M \rightarrow C$).⁷

Принципиальное различие схем 1 и 1а в том, что для первого случая (фольклор) компонент C (устный текст) материально существует (в форме звуковых колебаний) только при исполнении произведения и связь $C \rightarrow M$ одновременна. Для второго случая (литература) компонент C (письменный текст) материально существует в принципе как угодно долго и связь $C \rightarrow M$ может повторяться в принципе любое число раз без нового участия в процессе компонентов A , N и B (т. е. не требуется нового творческого акта, который в фольклоре необходим для каждого нового восприятия).

Практически в фольклоре дело не ограничивается простым повторением процесса $A \rightarrow NB \rightarrow C \rightarrow M$. Бытование произведения в сколько-нибудь широкой общественной среде (без чего его вообще трудно отнести к фольклору), как и само его существование в течение длительного времени, требует продолжения и «разветвления» цепи, изображенной на схеме 1. Восприятие прозвучавшего произведения во многих случаях оказывается стимулом для последующих его исполнений некоторыми из слушателей. В этом случае компонент C выполняет функцию компонента A для последующих «отрезков» цепи:

$$\begin{array}{l} A \rightarrow NB \rightarrow C(A_1) \rightarrow N_1B_1 \rightarrow C_1 \rightarrow M_1 \\ \quad \quad \quad (A_2) \rightarrow N_2B_2 \rightarrow C_2 \rightarrow M_2 \\ \quad \quad \quad (A_3) \rightarrow N_3B_3 \rightarrow C_3(A_4) \rightarrow N_4B_4 \rightarrow C_4 \\ \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad (A_5) \rightarrow N_5B_5 \rightarrow C_5 \end{array}$$

В проиллюстрированном случае каждый из трех первых слушателей затем сам исполнил услышанное произведение. Из этих трех новых исполнений два имели результатом только восприятие (M_1 и M_2), а третье — новое исполнение двумя слушателями N_4 и N_5 .

Принципиально иным способом происходит усвоение произведения широкой общественной средой в литературной традиции. При наличии единственного письменного текста картина следующая:

$$A \rightarrow NB \rightarrow C \rightarrow M_1, M_2, M_3 \dots \dots \dots M_n$$

Общее количество возможных читателей — n — измеряется, в частности, продолжительностью физической сохранности самого текста. В рукописной средневековой литературе происходило разветвление цепи, отчасти сходное с бытованием фольклорного произведения:

$$\begin{array}{ccc} A \rightarrow NB \rightarrow C \rightarrow M_1, M_2, M_3 \dots \dots \dots M_n & & \\ & \downarrow C_2 & \downarrow C_n \\ & M_{2,1} \dots & M_{n,1} \dots \end{array}$$

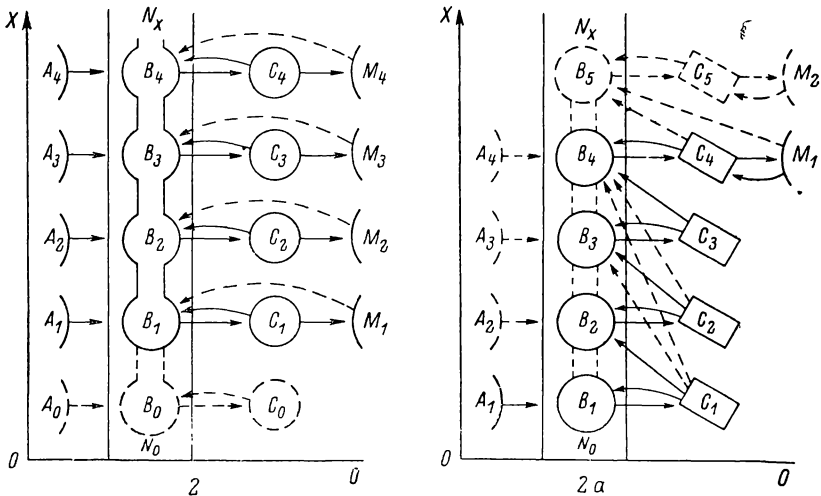
Читатели M_2 и M_n переписали текст, каждый из появившихся новых экземпляров затем испытывал в принципе ту же судьбу, что и первый экземпляр C . В печатной литературе нового времени картина упрощается:

$$\begin{array}{l} A \rightarrow NB \rightarrow C \rightarrow M \rightarrow C_a \rightarrow M_{a1} \dots \dots \dots M_{an} \\ \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad C_b \rightarrow M_{b1} \dots \dots \dots M_{bn} \\ \quad \quad \quad \quad \quad \quad \quad C_n \rightarrow M_{n1} \dots \dots \dots M_{nn} \end{array}$$

⁷ Схема 1а останется принципиально той же и для ряда других видов искусства, не относящихся к фольклору. Так, для изобразительного искусства литерера C обозначала бы, например, живописное полотно, а литерера M — сознание зрительно воспринимающих его лиц. Для литературной драмы, музыки композитора и т. п. схема 1а потребовала бы частичного «удвоения»: $A \rightarrow NB \rightarrow C_1$ (письменный текст, партитура и т. п.) $\rightarrow M_1$ (сознание исполнителя) $\rightarrow C_2$ (звучащая музыка, игра актера и т. п.) $\rightarrow M_2$ (сознание слушателей, зрителей).

Здесь компонентом M является издательство, а компонентами $C_a \dots C_n$ — экземпляры выпущенного тиража; число возможных читателей зависит не только от физической сохранности каждого экземпляра, но и от их количества.

Мы остановились на этом, чтобы продемонстрировать следующий важный факт, связанный со спецификой творческого процесса: обращение современного читателя к литературе происходит вне непосредственной связи с творческим актом; использование средневековой рукописной литературы только в тех случаях бывало связано с творческим актом, когда переписчик не ограничивался копированием текста, а сознательно изменял его. В фольклоре распространение произведений требует множества творчес-



ких актов: даже при стремлении передавать произведение неизменным слушатель всякий раз должен сначала запомнить услышанное (или увиденное), а позднее сам воспроизвести то, что сохраняется в его памяти. Такое воспроизведение — несомненно творческий акт, принципиально отличающийся, например, от копирования рукописи, которая лежит перед переписчиком.⁸

Возвращаясь к схеме 1, необходимо напомнить, что она максимально обобщает акт появления произведения: сам процесс творчества одного лица N , протекающий, разумеется, более или менее длительное время, на этой схеме не показан (как не показан на схеме 1а и процесс творчества писателя). Если мы попытаемся изобразить оба процесса графически (даже очень упрощенно), то получим значительно более полное представление о сущности имеющихся различий. Этой цели служат схемы 2 и 2а.

Главные обозначения здесь аналогичны схемам 1 и 1а, но сознание субъекта творческого процесса изображено в виде полосы $N_0 \rightarrow N_x$, а направление условного отсчета времени указывает находящаяся слева стрелка $0 \rightarrow X$ (начало отсчета обозначено нижней линией $0-0$). Фигура, заключающая в себе литеры B , расширениями символизирует периоды активизации творческого процесса, а сужениями — периоды сохранения

⁸ Разумеется, творческим актом является в нефольклорной традиции всякое исполнение произведений композитора, драматурга и т. п. Но здесь существенное отличие от традиции фольклорной в том, что исполнитель располагает текстом драмы, нотной партитурой и т. п., т. е. имеет дело с материально закрепленным вне авторского сознания произведением, к которому он может обращаться по мере своих потребностей — подобно тому как переписчик может сверяться с копируемым текстом.

в памяти результатов предшествовавшего творчества. Стрелки, изображенные пунктиром, обозначают необязательные связи между компонентами схемы, а обозначение пунктиром целых ее звеньев означает необязательность их для «типичного» творческого процесса.

Рассмотрим сначала схему 2а, которая иллюстрирует творческую историю произведения в литературе. Совокупность внешних стимулов A_1 вызывает в сознании автора N активизацию творческого процесса (B_1). Первым его результатом является черновик C_1 . Он используется автором на следующем этапе творчества (B_2), который дает следующий черновик C_2 . Далее, на стадии B_3 (и всех последующих стадиях — число их может быть велико) автор использует, как правило, черновик, относящийся к непосредственно предшествовавшему этапу творчества, но порой использует и более ранние черновики (в данном случае — C_1). Конечно, и само создание одного только черновика — не мгновенный акт, а более или менее длительный процесс, во время которого существует не только «прямая» связь ($B \rightarrow C$), но и «обратная» ($C \rightarrow B$): автор активно воспринимает создаваемый текст, что влияет на дальнейшую работу над ним в течение данного этапа творчества.

На каком-то из последующих этапов (условно он обозначен B_4) работа с черновиками приводит к созданию окончательного текста, который автором предназначается для печати и публикуется (C_4). Этот текст — объект восприятия читателями (на схеме они суммарно обозначены литерой M_1). Их реакция, а в особенности отзывы критики могут явиться стимулом авторской переработки (т. е. выполнить функцию намеренно не обозначенного на схеме компонента A_5). В результате появляется необязательный «дополнительный» этап творческого процесса B_5 и появление переработанного издания C_5 , которое может иметь уже иной состав читателей — M_2 . Однако большинство литературных произведений или не переиздается, или переиздается по первым публикациям. Звено $M_1 \rightarrow B_5 \rightarrow C_5 \rightarrow M_2$ не является типичным для творческого процесса в литературе.⁹ Внешние стимулы (A) в литературе обязательны только для начала работы автора над произведением. Последующие этапы творческого процесса могут стимулироваться теми или иными внешними обстоятельствами, новыми жизненными наблюдениями и т. п., но главным стимулом, как правило, является стремление самого автора довести начатую работу до конца.¹⁰

Обратимся теперь к схеме 2, которая с такой же приблизительно степенью упрощения иллюстрирует наиболее сопоставимый с литературой «типичный» ход творческого процесса, протекающего в индивидуальном сознании, но подчиняющегося закономерностям не литературной, а фольклорной традиции.

В этом случае, естественно, нет письменных черновиков, как нет и окончательного текста. Результатом каждого творческого акта является вариант готового произведения, но вариант, который никогда не является окончательным. Некоторую аналогию типичному для литературы процессу работы над черновиками представляет отнюдь не обязательный для фольклора этап, изображенный нижним звеном схемы 2: $A_0 \rightarrow B_0 \rightarrow C_0$ — прежде чем сообщить свое произведение слушателям, автор исполняет его вслух только для себя. Собираателями фольклора были засвидетельствованы сообщения некоторых исполнителей о том, что подобный прием ими практикуется. Но для фольклора этот «предварительный» этап столь же необя-

⁹ Мы отвлекаемся от других необязательных звеньев, которые типичной картины, по существу, не меняют: предварительное ознакомление некоторых читателей с рукописью до издания, чтение ее автором вслух своим друзьям, единичные случаи появления небольшого произведения сразу в окончательном тексте без черновиков и т. д.

¹⁰ В соответствии с этим на схеме 2а компоненты A_2 — A_4 обозначены пунктиром.

зателен, как и упомянутый выше «дополнительный» этап творческого процесса для литературы. Дело в том, что при зарождении фольклорного произведения первое исполнение в одних случаях вообще не требует предварительного оформления (например, рассказ очевидца о реальном событии, который позже, после многократных повторений перед разными слушателями и последующих пересказов, может отлиться в устойчивое предание), в других случаях не может по самим обстоятельствам исполнения «репетироваться», а возникает стихийно, на основе жизненного факта, и поэтически оформляется путем использования традиционных формул (например, причитания ближайших родственников по умершем), а для исполнителей, обладающих природным даром и хорошо владеющих поэтической техникой, бывает достаточно усвоения самой темы, чтобы затем экспромтом исполнить перед слушателями произведение в достаточно оформленном виде.

Для фольклорной традиции наиболее «типичным» начальным этапом творческого процесса над новым произведением является звено $A_1 \rightarrow NB_1 \rightarrow C_1 \rightarrow M_1$ (с обязательной «обратной связью» $C_1 \rightarrow B_1$ и необязательной $M_1 \rightarrow B_1$). В данном случае существенно еще и то обстоятельство, что новое произведение фольклора в гораздо большей степени, чем литературное произведение, опирается на готовый материал, усвоенный автором: то, что можно считать новым произведением, является очень часто переделкой какого-либо из известных автору произведений предшествовавшей традиции. Вообще связь $A_1 \rightarrow NB_1$ отличается от последующих связей этого рода ($A_2 \rightarrow NB_2$ и т. д.) тем, что в первом случае происходит либо усвоение произведения, которое затем исполняется, либо усвоение того, что служит основой для создания нового произведения.

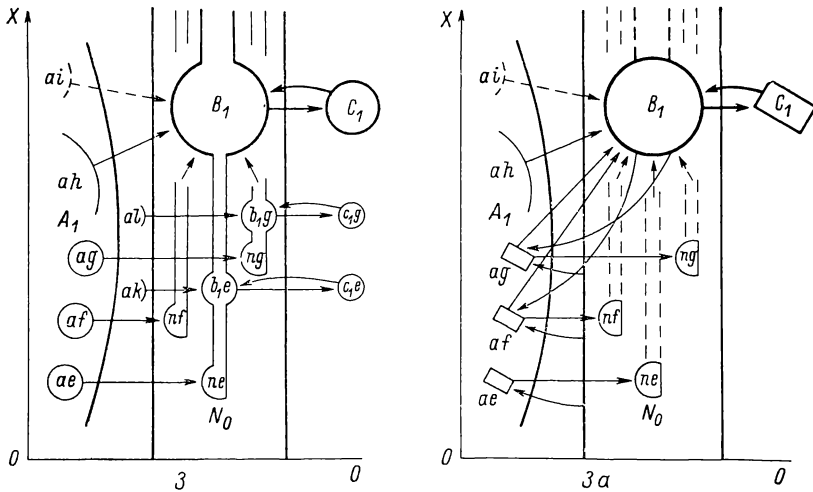
Если для литературы публикация произведения обычно совпадает с окончанием работы над ним, то в фольклоре творческий процесс возобновляется при каждом новом исполнении перед аудиторией. Если в литературе этапы творческого процесса диктуются главным образом внутренними побуждениями автора, то для фольклорной традиции гораздо более характерны внешние стимулы каждого нового этапа: обычно это либо просьбы потенциальных слушателей, обращенные к лицу, известному своим исполнительским мастерством, либо те или иные « типовые » жизненные обстоятельства (обряд, с которым произведение связано, бытовая ситуация, побуждающая к исполнению, — например, молодежное гулянье, застолье и т. п.).

Пожалуй, наиболее существенным различием в « механизме » творческого процесса является само соотношение между последовательными его этапами. В фольклорной традиции определяющую роль играют « прямые » связи $B_1 \rightarrow B_2 \rightarrow B_3 \rightarrow \dots B_x$, так как после первого исполнения произведение всякий раз « извлекается из памяти » исполнителем, и таких этапов, в принципе равнозначных, может быть как угодно много (при этом особенности запросов той или другой аудитории могут влиять на оформление извлекаемого из памяти материала). В литературе автор, как правило, работает над уже закрепленными (но для читателя еще не предназначенными) результатами предшествующих этапов своего труда. Писатель может иметь любой продолжительности интервалы между периодами активной творческой работы над уже начатым произведением. На каждом новом этапе он обычно обращается к предшествующему черновику, а не к тому, что отложилось в памяти (произведение может вообще не сохраняться в памяти автора, когда он, обратившись к одной из своих старых рукописей, возобновляет работу над вещью, некогда задуманной, но не завершенной).¹¹ Для

¹¹ В соответствии с этим на схеме 2а связи $B_1 \rightarrow B_2 \rightarrow B_3 \rightarrow B_4$ обозначены пунктиром.

литературы характерна «зигзагообразная» связь $B_1 \rightarrow C_1 \rightarrow B_2 \rightarrow C_2 \rightarrow B_3 \rightarrow C_3 \rightarrow B_4$, причем смысл каждого следующего этапа — в приближении к окончательному тексту. В фольклорной традиции, где нет «окончательного» текста, результаты предшествовавших исполнений учитываются для последующих главным образом в тех случаях, когда аудитория активно реагировала и воспоминания об этом побуждают автора внести те или иные изменения при последующем исполнении.

Вообще фиксация любых результатов творчества только памятью наиболее кардинально определяет в конечном счете все особенности творческого процесса, свойственного фольклорной традиции. Для любого из других видов искусства характерно использование материально закрепленных результатов предшествовавшего творчества: это не только черновики и разного рода заметки писателя, но и эскизы живописца, первоначальные



черновики партитуры композитора, пластические заготовки скульптора, предварительные чертежи архитектора и т. п. Данное обстоятельство относится не только к соотношению компонентов B_1, B_2, B_3 и т. д., но и к соотношению компонентов A_1 и B_1 .

Сущность различий между «типовыми» реализациями связи $A_1 \rightarrow B_1$ в фольклоре и в литературе иллюстрируют схемы 3 и 3а. В левой части схемы 3 представлены главные «составные части» компонента A_1 в фольклорной традиции: 1) некогда слышанные автором N фольклорные произведения — ae, af, ag ; 2) его собственные жизненные впечатления — ah ; 3) возможные (но не обязательные) побуждения к творчеству со стороны потенциальных слушателей нового произведения — ai . В сознании N акты восприятия ранее слышанных произведений обозначены соответственно ne, nf, ng ; далее эти произведения сохранялись в памяти N , причем два из них были им самим исполнены под воздействием внешних факторов ($ak \rightarrow b_{1e} \rightarrow c_{1e}$ и $al \rightarrow b_{1g} \rightarrow c_{1g}$). В этих случаях творческие акты сводились только к воспроизведению сохраняемого в памяти. Но они в известной мере подготавливали появление нового произведения, т. е. творческий акт B_1 : появившееся произведение основывалось на переработке ранее слышанного произведения ae (цепь: $ae \rightarrow ne \rightarrow b_{1e} \rightarrow B$); оно использовало в некоторой степени два других произведения (цепи: $af \rightarrow nf \rightarrow B_1$ и $ag \rightarrow ng \rightarrow b_{1g} \rightarrow B_1$) и, конечно, жизненные впечатления самого автора ($ah \rightarrow B_1$). Результат — первый прозвучавший текст нового произведения: C_1 .

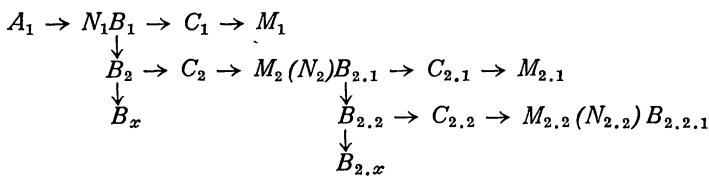
Иная картина в литературе. Здесь ae, af, ag — чужие литературные произведения, к которым обращался некогда автор N и которые после

актов их восприятия (pe , nf , ng) оставили, разумеется, след в его памяти. Но подобного рода след, как правило, — нечто существенно отличающееся от сохранения произведений в фольклорной традиции памятью исполнителя, способного полноценно воспроизвести весь усвоенный им устный репертуар. Поэтому сами по себе связи $pe \rightarrow B_1$, $nf \rightarrow B_1$ и $ng \rightarrow B_1$ (показанные на схеме 3а пунктиром) в литературе оказывают, как правило, далеко не столь непосредственное воздействие на творческий акт B_1 . Но потребности собственного творчества нередко побуждают автора вновь обращаться к уже прочитанным ранее вещам, в результате чего создание нового происходит под живым впечатлением от соприкосновения с творениями предшественников. На схеме 3а это «двойные» цепи $N \rightarrow af \rightarrow pf \rightarrow B_1 \rightarrow af \rightarrow B_1$ и $N \rightarrow ag \rightarrow ng \rightarrow B_1 \rightarrow ag \rightarrow B_1$.

Схема 3а демонстрирует то обстоятельство, что писатель (так же как композитор, скульптор, живописец и т. п.) принципиально свободен в обращении по собственному усмотрению ко всему наследию своих предшественников, т. е. к оригиналам или к адекватным копиям их произведений, существующим как материальные вещи, «жестко» фиксирующие результаты творчества этих предшественников. Напротив, в фольклоре, как это видно из схемы 3, автор принужден обращаться к подобного рода наследию лишь в том его виде, какой сохранен его собственной памятью.

Поэтому в литературе, как и в других нефольклорных видах искусства, степень традиционности творчества определяется в первую очередь самой творческой традицией, тогда как в фольклоре традиционность произведений диктуется прежде всего далеко не безграничными возможностями человеческой памяти. Материальная фиксация произведения в виде вещи, которая существует уже вне авторского сознания и доступна постоянному восприятию, определяет конечность творческого процесса. В фольклоре принципиальное отсутствие подобных фиксаций определяет принципиальную бесконечность этого процесса, всякий раз возобновляемого при необходимости приобщить или приобщиться к его результатам.

На схеме 2 творческий процесс B обрывается условно на стадии B_4 , но в действительности он сводится к «формуле» $B_1 \rightarrow B_2 \rightarrow \dots B_x$, даже если иметь в виду одного только первого исполнителя (т. е. автора) произведения, ставшего затем достоянием фольклорной традиции. В самой же этой традиции происходит «разветвление», о котором говорилось выше при интерпретации суммарной схемы 1. Соответственно может быть конкретизировано продолжение творческого процесса. Оно поддается упрощенной иллюстрации с использованием главных элементов схемы 2:

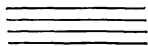


Здесь представлено творчество первого и второго исполнителей (N_1 и N_2) и указано появление третьего исполнителя ($N_{2,2}$), причем произвольно обозначено ответвление «цепи» в сторону начиная от второго этапа творческого процесса как у первого, так и у второго исполнителя. В действительности вариации подобных ответвлений, конечно, крайне разнообразны.

Весьма разнообразны, разумеется, и конкретные проявления «технологии творчества». Некоторые из этих проявлений, не обладающие, однако, универсальностью, довольно обстоятельно исследовались (напри-

мер, привлекающее особое внимание после работы А. Лорда «формульное» воспроизведение устного эпоса). Очень многое еще ожидает исследования. Эта небольшая статья имела своей целью обратить внимание в особенности на недостаточно разрабатывавшиеся явления, проиллюстрированные схемами 2 и 2а, — тем более что как раз им, с точки зрения автора статьи, принадлежит центральное место в специфике фольклорного творческого процесса сравнительно с литературой (и не только с ней).

Конечно, реальная «творческая действительность» куда сложнее и многообразнее, чем рассмотренные здесь схемы. Творческий процесс нельзя трактовать механистически. Но сравнительное изучение конкретных его проявлений, способное давать объективный научный результат (а не индивидуальные впечатления того или иного интерпретатора), требует однозначной договоренности относительно существа изучаемого процесса. Предложенные здесь соображения и расцениваются их автором как материал для выявления закономерностей, оказывающихся несколько различными для фольклора и для литературы.



ПРОБЛЕМЫ СВОДА РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

Ю. Г. КРУГЛОВ

К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ РУССКОГО СВАДЕБНОГО ФОЛЬКЛОРА (ЮРИДИЧЕСКО-БЫТОВЫЕ СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ)

Русская традиционная свадьба в быту крестьянина имела в основном три значения: магическое, юридическо-бытовое и эстетическое. В исследованиях же о ней вот уже на протяжении полутора веков главным образом анализировались ее магическая и в меньшей степени — эстетическая функции, юридическо-бытовая оставалась в тени, хотя на ее важность указывалось многими учеными. К. С. Аксаков, например, писал: «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».¹

Высказывание К. С. Аксакова (и других исследователей русской свадьбы, в основном — юристов, занимавшихся обычным правом крестьян) совершенно справедливо.² Свадьба в целом и в различных конкретных своих частях представляла собой явление, которое узаконивало брак между «добрым молодцем» и «красной девицей», налагая на семьи, вступающие в родственные отношения, ответственность и за крепость будущих семейных уз, и за те материальные издержки, которые несли обе стороны, когда справляли свадьбу. Узаконивание брака могло быть осуществлено только тогда, когда все происходившее совершалось на глазах жителей деревни, когда новые отношения между женихом и невестой предавались широкой огласке. Например, обряд рукобитья — обязательная часть традиционной свадьбы — означал, что обе семьи окончательно договорились о своем согласии на брак, и с этого момента, в случае отказа от договоренности, виновная сторона несла ответственность за все издержки на свадьбу. Важным моментом в свадьбе являлся также обряд отдавания невесты жениху за стол в день свадьбы, представлявший, в сущности, наи-

¹ Аксаков К. С. Полн. собр. соч., т. I. М., 1861, с. 316.

² Ср.: «На низших ступенях, в том числе и в быту нашего крестьянства, брак отнюдь не дело частного порядка, но акт социальный, санкционируемый коллективом — родом у народов с родовой организацией, а в нашем крестьянстве — группой родственников и отчасти и целым обществом. Это и акт социально-экономический... Для самих участников брака — это, с одной стороны, институт правовой и хозяйственный, обставленный целым рядом гарантий юридических и имущественных, с другой — институт религиозно-магический, призванный охранять новобрачных от разных колдовских влияний, грозящих им в этот важный момент жизни, равно как гарантировать им плодovitость и благополучие на всю жизнь» (Штернберг Л. Я. Новые материалы по свадьбе. — В кн.: Материалы по свадьбе и семейно-родовому строю народов СССР. Вып. V. Л., 1926, с. 6—7).

высшую точку ее развития: с этого момента жених и невеста считались мужем и женой.

Естественно было бы задать вопрос: а нет ли в свадебном фольклоре, который мог и заклинать, и величать, и корить, и выражать лирические (обрядовые) переживания участников свадьбы, таких песен, какие, по обычному праву крестьян, юридически закрепляли бы брачные отношения между женихом и невестой? Анализ жанрового состава свадебного фольклора показывает, что такие песни существовали в обряде.

Первым на юридическо-бытовое назначение свадебного фольклора совершенно справедливо указал В. П. Аникин. Он пишет, например, о том, что в песнях предсвадебного сговора раскрывалось их назначение как средства бытового юридического скрепления свершавшегося общественного акта;³ песня «Уж вы гуси да лебеди», исполнявшаяся во время сговора, по мнению ученого, доводила «до всеобщего сведения сам факт свершения сговора»⁴ и т. д. Но В. П. Аникин в то же время считает, что юридическо-бытовая функция характерна только для лирических свадебных песен и проявляется она в них неодинаково: в одних выходит на первый план, в других вытесняется чисто художественным началом.

Полагаем все-таки, что лирические свадебные песни — жанр целостный и главное в нем не юридическо-бытовое назначение, а обрядово-эстетическое: показать взаимоотношения жениха и невесты, мир их чувств и переживаний... Но исследователь, думается, прав с исторической точки зрения: лирические свадебные песни, как представляется, возникли на основании ранее широко бытовавших песен, основным назначением которых и была как раз функция оповещения общества о заключении брачно-родственных отношений между парнем и девушкой и их семьями (потому и просматриваются в лирических свадебных песнях — не во всех, естественно, — черты этих более древних песен). Такие песни условно можно называть *юридическо-бытовыми* или *песнями-оповещениями*.

Почему же исследователи прошли мимо них? Это можно объяснить двумя обстоятельствами. Во-первых, по записям XIX—XX вв. такие песни в количественном отношении (по сравнению с другими жанрами) были в явном меньшинстве: даже в самых полных описаниях свадеб можно встретить от одного до пяти-шести текстов (хотя по всем или большинству записей их число внушительно возрастает). И, во-вторых, по объему будучи небольшими, они считались деформированными текстами, из-за чего, по-видимому, и не принимались во внимание как при записи самого материала, так и при его изучении. Только Н. П. Колпакова сделала эти песенки предметом исследования, отождествив их, правда, с заклинательными.⁵ Думается, в противопоставлении именно песням-заклинаниям и лирическим свадебным песням лучше всего проанализировать жанровую сущность юридическо-бытовых песен.

Известно, какое большое значение при выяснении жанровой сущности обрядового фольклора имеет определение функции произведения. Благодаря этому в свадебном фольклоре весьма четко можно выделить заклинательные, величальные и корильные песни. Юридическо-бытовые песни также выполняли в свадьбе строго определенную функцию, а именно — *юридическо-бытовую*. Главное назначение юридическо-бытовых песен — *закрепить* в сознании участников свадьбы (и шире — всей деревни) то, что свадьба *совершается* так, как велит *традиция*, т. е. в сознании окру-

³ Аникин В. П. Календарная и свадебная поэзия. Изд. Моск. ун-та, 1970, с. 82.

⁴ Там же, с. 87.

⁵ См.: Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, с. 30—53.

жавших жениха и невесту людей утверждалась законность всего происходившего, святость будущих взаимоотношений между молодыми. Этим и можно объяснить *комментаторский* характер юридическо-бытовых песен. Разумеется, комментировались свадебные события не ради самого комментария, а для того, во-первых, чтобы *зафиксировать* свершение обряда и, во-вторых, чтобы *утвердить* его в сознании окружающих жениха и невесту людей как действительно произошедший. Сравним, например, в этом плане песню-оповещение с заклинательной песней.

Заклинательная песня, как это ясно и из ее названия, *заклинала* посторонние, сверхъестественные силы *помочь* сыграть свадьбу:

Благослови, боже, свадьбу играть,
Свадьбу играть!
Благослови, боже, Василья женить,
Свет Тихоныча!
Благослови, боже, Лизавету брать,
Свет Николаевну! —
На честь да на радость,
На долгий век!⁶

Никакого комментария, утверждения обряда в этой песне нет, не фиксировался в ней и обряд. Совсем другое содержание — в юридическо-бытовой песне:

По городу звоны пошли,
По терему дары понесли,
Дарила дары (ням невесты),
Принимал дары добрый молодец,
Добрый молодец — новобрачный князь.⁷

Эта песня никого не заклинала, она не просила также сделать свадьбу такой, чтобы брак был долгим — «до седой бородушки, до белой голушки», и т. д. Песня прежде всего закрепляла, фиксировала совершавшийся на свадьбе важный юридическо-бытовой обряд *дарения* и утверждала его как фактически произошедший (не случайно, по-видимому, «по городу звоны пошли!»). Назначение приведенной выше песни, таким образом, очевидное: она оповещала, рассказывала всем, что свадьба совершается, что она достигла определенного этапа развития. . .

Думается, нет нужды сравнивать в функциональном плане юридическо-бытовые песни с величальными и корильными: по содержанию, сформированному величальной и корильной функциями, эти песни резко отличаются от песен-оповещений. Несколько сложнее их взаимоотношения с лирическими песнями.

Лирические свадебные песни подразделяются, по нашему мнению, на два цикла: на цикл песен с *трагическим* содержанием и на цикл песен с *оптимистическим* содержанием. Выше же было сказано, что юридическо-бытовые песни также имеют утверждающий характер. Поэтому в некоторых случаях трудно определить жанровую сущность того или иного текста. Что же в таком случае важно при определении жанровой принадлежности текста? Важно прежде всего то, что юридическо-бытовые песни и лирические свадебные с оптимистическим содержанием при общем для них положительном отношении к свадьбе разнятся оттенками этого отношения. Отношение к свадьбе в лирических песнях явно *оценочное*, отно-

⁶ Александров В. Вологодская свадьба. — Библиотека для чтения, 1863, № 6, с. 32.

⁷ Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, вып. I. М., 1911, № 242. (Далее: Кир.).

шение же к свадьбе в юридическо-бытовых песнях — объективно-спокойное, как бы со стороны.⁸ Например:

Не рой то роился,
 Не торги становилися,
 Не гуси то, лебеди
 На дворе заговорили:
 Что заговорили чужи добры люди
 С чужой дальней стороны.⁹

В связи с вышесказанным можно говорить еще об одной особенности поэтического содержания юридическо-бытовых песен.

Большое значение для определения принадлежности песни к этому жанру имеет наличие в ней ясно выраженной доминанты — изложения от третьего лица или, что значительно реже, от первого лица множественного числа. Значение этого явления в поэтическом содержании юридическо-бытовых песен определенное: выразить оповещенность коллектива о происходивших на свадьбе событиях. Об этом пел хор, представлявший собой или группу девушек — подружек невесты, или, вероятно, смешанную группу, членами которой могли быть и женщины и девушки, или группу, состоявшую только из женщин. На основании зафиксированного материала, правда, трудно определить, в какие именно моменты свадьбы пел хор девушек, а в какие — хор женщин и почему так происходило, хотя некоторые песни по конкретным приметам содержания могут быть, например, без всяких сомнений отнесены к песням, исполнявшимся только девушками — подружками невесты. Например:

Вечор-то мы, красные девушки,
 Во пиру-то были, во беседашке
 У любезной подруженьки.¹⁰

Такое знание адресата объясняет и некоторую особенность этих песен: они *приближаются* по своему содержанию к лирическим песням, ибо в них появляется *оценочный, эмоциональный* подтекст — девушки-подружки не хотят, чтобы невеста выходила замуж, они могут печалиться из-за ее измены их дружбе, могут настраивать ее против жениха и т. д.

Интересен в связи с этим еще один факт. Юридическо-бытовые песни, как уже отмечалось, в явном большинстве своем констатировали происходившие на свадьбе события: и то, что было в доме жениха, и то, что совершалось в доме невесты. Вероятно, хоры, исполнявшие песни-оповещения в домах жениха и невесты, были разные, но в своей бесстрастности, фиксируя свадебные события, они были совершенно идентичны, так что нельзя различить, какой хор (жениха или невесты?) исполнял ту или иную песню. Например:

Ягода с ягодиной сокатилася,
 Ягода ягодине поклонилася,

⁸ Говоря так об объективно утверждающем характере песен-оповещений, следует отметить, что иногда они могли фиксировать лирически грустные обрядовые сцены, поэтому сами по эмоциональному настрою становились трагическими. Например:

Жарко камню на горе лежучи,
 Тошно сердцу, сердцу тятинькину,
 Тошно сердцу, сердцу маменькину:
 Милу дочь со двора повезли.

(Некрасов П. А. Народные песни, наговоры, загадки, скороговорки и пословицы, записанные в Александровской вол. Соликамского уезда Пермской губернии в 1890 и 1891 гг. — Зап. Уральского об-ва любителей естествознания, т. XXII, 1901, с. 141).

⁹ Народные обычаи в Даниловском уезде. — Ярославские губернские ведомости, 1849, № 27, с. 202.

¹⁰ Пр. В. Е-ий. Описание сельской свадьбы в Сенгилеевском уезде Симбирской губернии. — Этнографическое обозрение, 1899, № 3, с. 112.

Ягодина ягодине в глаза зазрела,
Ягодина с ягодиной в усти целовались! ¹¹

Эту песню могли исполнять и в доме жениха, и в доме невесты. Ее могли исполнять и девушки, и женщины. Она рассказывала всем, что обряд соединения молодых состоялся.

Все это говорит еще об одной важной особенности поэтического мира юридическо-бытовых песен: объектом их изображения стали *обрядовые действия*, причем наиболее *важные* с точки зрения заключения брака. Большинство из них посвящено нескольким моментам свадьбы, а именно: *дарам, обряду отдавания невесты жениху за стол, благословению молодых у родителей, отъезду невесты из родного дома, приезду молодых от венца и брачной постели*. Песни фиксируют разные детали этих обрядовых моментов. Например, благословение родителями невесты:

Что не верба-то клонится,
Не кудрявая-то приклоняется:
Уж наша-то Марьюшка благословляется
У родимого-то своего батюшки! ¹²

Когда благословляла невесту мать, то последний стих песни изменялся соответствующим образом.

Существуют также песенки, которые запечатали благословение родителями жениха:

Не вороной конь копытом землю роет,
Наш молодой князь благословенья просит
У батюшки-родителя, у батюшки-благословителя,
У матушки-родительки, матушки-благословительницы! ¹³

То, что юридическо-бытовые песни избрали в качестве объекта изображения обряд, а не участников свадьбы, объясняет *отсутствие* в них развитой системы образов. Для песен-оповещений главное не человек — участник свадьбы, а его действия; место в обряде.

Объект изображения юридическо-бытовых песен четко выделяет их из всего состава свадебного фольклора. Объектом изображения величальных и корильных песен стали *участники* свадьбы: дружка, тысяцкий, князь, княгиня, сват, сваха и т. д. Объектом изображения песен-оповещений стало *обрядовое действие*. Обрядовое действие может лежать и в основе лирической песни, но в ней оно служит лишь отправным пунктом для выражения чувств, переживаний невесты по поводу свадьбы. Поэтому-то в юридическо-бытовой песне главное все-таки обряд, а в лирической свадебной — *события* и *чувства*, связанные с этим обрядом. Поэтому лирическая песня, во-первых, значительно больше по объему, чем юридическо-бытовая; во-вторых, она может содержать в себе и развивать какую-нибудь конфликтную сюжетную ситуацию (в этом событийность ее содержания); и, в-третьих, может иметь развитые монологи, напоминающие собой причитания невесты, и диалоги, которые, как правило, отсутствуют в юридическо-бытовых песнях.

Все сказанное объясняет еще одну очень важную черту песен-оповещений: они *повествовательны*, так как рассказывают об обрядах, совершившихся в момент их исполнения, но не событийны, так как событие предполагает столкновение, конфликт. Поэтому юридическо-бытовые песни в большинстве своем как бы «немые»: участники свадьбы, о которых идет в них речь (кстати, ими могут быть не только жених и невеста, как это характерно

¹¹ Козырев Н. Свадебные обряды и обычаи в Островском уезде Псковской губернии. — Живая старина, 1912, № 1, с. 87.

¹² Овчинников М. Старинная свадьба в с. Рыбинском Канского уезда Енисейской губернии. — Сибирский архив, 1912, № 12, с. 944.

¹³ Терещенко А. Быт русского народа, т. II. СПб., 1848, с. 448.

для лирических свадебных песен), не говорят: монологи и диалоги в юридическо-бытовых песнях — крайне редкое явление. Они акцентируют внимание не на том, что думают и чувствуют персонажи, а на том, что они, согласно обряду, делают.

Отличаются песни-оповещения и от заклинательных песен, избравших объектом своего изображения не обряд, а *сверхъестественные силы* (в общем плане — это бог, а конкретно — Иисус Христос, дева Мария, Кузьма, Демьян) и призвание их на помощь. Итак, по своему поэтическому содержанию юридическо-бытовые песни, отличаясь от заклинательных, величальных, корильных и лирических свадебных, имеют четко выраженные признаки. В свадьбе эти песни выполняли юридическо-бытовую функцию: они выражали мнение коллектива и утверждали в сознании людей законность брака между женихом и невестой; они оповещали крестьянский мир о свадьбе и объектом своего изображения избрали наиболее важные обрядовые моменты свадьбы.

Юридическо-бытовые песни жанрово обусловлены не только в содержании, но и в художественной форме. Н. П. Колпакова, интересно проанализировав заклинательные песни и отождествив их с юридическо-бытовыми, перенесла на последние также формальные признаки заклинательных песен. С этим согласиться нельзя.

Н. П. Колпакова выделила среди заклинательных песен по композиционным признакам две разновидности: песни-*обращения* и песни-*диалоги*. Для заклинательных песен, действительно, и обращения, и диалоги как композиционные формы характерны; юридическо-бытовым ж песням они не свойственны.¹⁴ Песни-оповещения имеют другие формы композиции, сближающие их не с песнями-заклинаниями, а со свадебными лирическими песнями.

Одной из наиболее часто встречающихся в юридическо-бытовых песнях является композиция «*символическая часть плюс реальная*»:

У голубя голубушка под крылом,
У сизого касатуха под правом;
У Иванушки Апросиньюшка под бочком,
У Егоровича Апросиньюшка под правом!¹⁵

В то же время песня вся может быть построена при помощи символики:

Ягода с ягодой сокатилася!
Ягода ягоде поклонилася!
Ягода с ягодой слово молвила!
Ягода от ягоды не вдали росла!¹⁶

¹⁴ Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня, с. 40. Только в некоторых песнях-оповещениях используются обращения: в тех, что рассказывают о приближающемся к дому жениха свадебном поезде, и в приглашающих молодых на «подклет». Например:

Выглянь, выглянь, *мати*,
В стекольчато окошко:
Как сын сокол едет,
Соколушку везет —
Веселые ножки, досужие ручки!

(А постольский П. М. Крестьянская свадьба в Мценском уезде. — Известия имп. об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. XXVIII. Труды этнографического отдела. М., 1877, с. 116). Но и здесь ясно, что объект обращения в юридическо-бытовых песнях совершенно иной, чем в заклинательных, и повод к обращению другой.

¹⁵ Шейн П. В. Великоорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях и т. д., № 2047.

¹⁶ Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского. — Лит. наследство, т. 79. М., 1968, с. 214.

Но песня может строиться и без символики:

Андрей-от едет с суженой, с суженой,
Иванович едет с ряженой, с ряженой,
С своей суженой Анной Ивановной!¹⁷

Иногда символический и реальный планы содержания переплетаются в песне и образуются в результате другие типы композиции. Символическая картина, например, может получить тут же в песне расшифровку:

У Михаила Архангела
Два голубя венчались —
Сизенький да беленький:
Сизенький — Викторушка,
Беленький — Настасьюшка!¹⁸

А реальная картина вдруг может «зашифроваться»:

У Микиты за столом
Два цветочка расцвели:
Первый цветочек аленькой,
А другой цветочек беленькой!¹⁹

Следующий тип композиции юридическо-бытовых песен представляют песни, построенные по принципу «повествовательная часть плюс монолог или диалог». Выше уже говорилось, что диалог, как правило, не встречается в песнях-оповещениях,²⁰ монолог же в некоторых имеется, но он обыкновенно краток, передает обрядовую ситуацию и оценочно мало-выразителен. Например:

Шелковая ниточка к стенке льнет,
Ахимья к батюшке челом бьет:
«Баслави, батюшка, баслави,
Баслави, роденький, баслави!»²¹

Здесь невеста передает, фиксирует лишь определенную обрядовую ситуацию, которая в лирической песне или причитании вызвала бы бурю чувств и переживаний, а значит — резко положительную или резко отрицательную оценку свадебных событий.

Итак, сравнивая в композиционном отношении песни-оповещения с заклинательными, можно с уверенностью сказать, что ведущие типы композиции заклинательной песни («хоровое обращение» и «диалог») не характерны для них. В этом плане они больше общего имеют с лириче-

¹⁷ Жаравов А. Сельские свадьбы в Архангельской губернии. — Москвитянин, 1853, № 14, с. 99.

¹⁸ Кир., № 633.

¹⁹ Кир., № 357.

²⁰ Лишь изредка можно встретить диалог в юридическо-бытовых песнях — и то в пересказе третьего лица (хора), который, чего не бывает в лирических свадебных песнях, обнаруживает свое присутствие в песне:

Хветисушка скажет: спать я хочу,
Агафьюшка молвит: и я с тобою;
Хветисушка скажет: короват тесна,
Агафьюшка молвит: будет с нас;
Хветисушка скажет: одеяло холодно,
Агафьюшка молвит: будет тепло;
Хветисушка скажет: зголовы низки,
Агафьюшка молвит: будут высоки.

(Кир., № 510).

²¹ Машкин А. Быт крестьян Курской губернии Обоянского уезда. — В кн.: Этнографический сборник, изданный имп. Русским геогр. об-вом, вып. V. СПб., 1862, с. 55—56.

скими свадебными песнями, давая нам образцы композиций типа «символической», «реальной», «символической плюс реальной» и композиции типа «повествовательная часть плюс монолог».

Весьма вероятно предположить, что юридическо-бытовые песни с «реальной» композицией — наиболее древние. По мере же того как развивался свадебный фольклор и в нем все большую роль начинал играть жанр лирических свадебных песен, появились под их влиянием и юридическо-бытовые песни с композицией «символическая часть плюс реальная», в которых в силу чрезвычайной зависимости от обряда вторая часть могла легко, без затемнения содержания, опускаться. Но, думается, больше под собой оснований имеет другая гипотеза. Юридическо-бытовые песни, как и закликательные, — древний жанр свадебного фольклора, а юридическо-бытовые песни с композицией, построенной только при помощи символического изображения действительности, — самые древние. Как справедливо пишет В. П. Аникин, «система символических образов выработалась под влиянием условных обозначений, принятых в „тайной“ бытовой речи. Некогда, в древности, ее целью было скрыть факт совершения действий человека, чтобы предотвратить ущерб, который будто бы могли нанести людям воображаемые сверхъестественные силы... Хотя свадебные иносказания и ушли далеко от первоначальных функций, которые имели в „тайной“ речи, но в них навсегда сохранилась исконная связь с обрядово-бытовым установлением».²²

Если эта гипотеза происхождения символики верна, то она объясняет эволюцию не только юридическо-бытовой песни, но и лирической свадебной. Песни-иносказания — самые древние; песни с композицией «символическая часть плюс реальная» — более поздние, они могли появиться только тогда, когда вера в необходимость магического использования символики перестала быть актуальной. После этого рядом с песнями, построенными по типу «символическая часть плюс реальная», могли появиться песни, для которых свойственно прямое изображение происходивших на свадьбе событий. И только к тому времени, когда необходимость в магической символике отпала, можно отнести возникновение свадебных лирических песен, которые появились, конечно же, не на пустом месте, а на основе, подготовленной для них юридическо-бытовыми песнями. В этом легко убедиться, сопоставив композиционные формы обоих жанров: в большинстве своем они совпадают. Но есть здесь и существенное различие. Все формы композиции юридическо-бытовых песен способствовали изображению обряда — и только; композиционные формы лирических свадебных песен способствовали раскрытию взаимоотношений между женихом и невестой, мира их чувств и переживаний. Естественно, необходимость изображения столь сложных картин жизни требовала и других композиционных форм, поэтому, используя повествовательность юридическо-бытовых песен, лирические свадебные осложнили их монологами и диалогами, создав свою оригинальную композиционную форму. По сравнению с песнями-оповещениями лирические свадебные, не изображая обрядовые действия, заставили своих героев «заговорить», тем самым создав характерную именно для них событийность содержания и повлияв этим отчасти на юридическо-бытовые песни, в которых изредка, как говорилось уже, тоже появляются монологи и диалоги. Таким образом, юридическо-бытовые песни, построенные по схеме «повествовательная часть плюс монолог или диалог», как представляется, вторичны, они появились под влиянием лирических свадебных песен.

²² Аникин В. П. Генезис необрядовой лирики. — В кн.: Русский фольклор, т. XII. Л., 1971, с. 14.

Юридическо-бытовые песни и по доминирующим художественным средствам отличаются от заклинательных песен. Н. П. Колпакова справедливо полагает, что в заклинательных песнях главными художественными средствами являются императив, метафора и гипербола. В юридическо-бытовых же песнях гипербола совсем не используется, а императив и метафора встречаются крайне редко. Зато, как можно было бы убедиться в этом, чрезвычайно часто используется в них символика, а в зависимости от этого — параллелизм и эпитет.

В использовании символики юридическо-бытовыми песнями есть некоторые общие черты с ее употреблением в лирических свадебных песнях. И в тех и в других новобрачные символически изображаются голубем и голубкой, ягодами; жених может превращаться в сокола, а невеста — в белую лебедь, и т. д. Но в отличие от лирических свадебных в песнях-оповещениях символика редко перерастает в целостную картину жизни, в символическое событие, основой которой является какое-нибудь столкновение, конфликт; поэтому, эмоционально окрашенная ровно, она не принимает и резких отрицательных или положительных характеристик, как это случается в лирических свадебных песнях, где сокол-жених может, например, «пустить кровь» из голубки-невесты. Таким образом, использование символики юридическо-бытовыми песнями вовсе не говорит о тождестве системы художественных средств этих песен и лирических свадебных. Нетождество это можно наблюдать также в использовании песнями-оповещениями эпитета, который может быть, как это известно, и определительным, и изобразительным, и оценочным. Юридическо-бытовые песни активно употребляют определительные и изобразительные эпитеты, но избегают оценочных, которые часто встречаются именно в лирических песнях. Оценочные эпитеты если и используются в песнях-оповещениях, то или вносят диссонанс в их поэтическое содержание, или передают *грустные* обрядовые сцены, как это можно было видеть в приводившемся выше примере песни (см. сноску 8).

Разность систем художественных средств юридическо-бытовых и лирических свадебных песен сказывается не только в том, что определенные поэтические средства используются в них своеобразно. Различие объясняется и тем, что система художественных средств лирических свадебных песен включает в себя еще и активно использующиеся в них метафору, гиперболу, а также сравнение и другие художественные приемы, отсутствующие, как правило, в песнях-оповещениях.

Таким образом, юридическо-бытовые песни, имея общие особенности с лирическими свадебными песнями, отличаются от них не только поэтическим содержанием, но и художественной формой.

Итак, как в поэтике содержания, так и в поэтике формы песни-оповещения отличаются, с одной стороны, от заклинательных песен, с другой — от лирических свадебных, что несомненно говорит об их жанровой оригинальности.

Особо стоит вопрос о выделении юридическо-бытовых свадебных песен в случаях их взаимодействия с другими жанрами свадебного фольклора — с заклинательными, величальными и корильными песнями, а также с лирическими свадебными.

Говоря о взаимодействии юридическо-бытовых песен с заклинательными, следует прежде всего обратить внимание на то, что причина такого взаимодействия объясняется главной особенностью песен-оповещений: фиксировать в сознании людей совершение определенных, конкретных свадебных обрядов. Иногда объектом их изображения становились и магические обряды, поэтому магическое, заклинательное начало проникало и в песни. Например, когда, взяв приданое невесты, гости шли

или ехали в дом жениха после проводов братом сестры-невесты, в свадьбе донских казаков пели:

Братец сестрицу проводил,
Месяц дорожку просветил;
Будь здорова, как вода,
А богата, как земля!²³

Выделенные два последних стиха в песне, конечно же, по своим художественным особенностям (использование императива, восклицательной интонации и сравнения) являются заклинанием.

Взаимодействие с величальными, корильными и лирическими свадебными песнями происходило благодаря появлению в песнях-оповещениях стихов с элементами величания, корения или трагической оценки свадебных событий, как это характерно для одного из циклов лирических свадебных песен. Например, ниже цитируемая юридическо-бытовая песня исполнялась, когда жених, по обряду, сажал себе на колени невесту в момент передачи ей шали, которой невеста сразу же покрывала себе голову (несколько модифицированный обряд покрывания невесты бабьей кикой, символизирующий переход невесты из клана девушек в клан женщин), и в конце песни появлялся неожиданно величальный стих:

Как березник не велик, круглелист,
Как Иван-то грубнист:
Он и Анну полюбил,
На колени посадил,
Шаль немецку подарил;
Шаль немецкая алая,
У нас Анна бравая!²⁴

Впрочем, в песне можно обнаружить и элемент *корения*: жениха ругают за грубость.

Взаимодействие юридическо-бытовых песен с лирическими свадебными — явление более сложное, чем случаи их взаимодействия с заклинательными, величальными и корильными песнями. Это объясняется тем, что, по-видимому, оба жанра связаны между собой не только своей принадлежностью к одному циклу народной поэзии, а именно — свадебной, но и генетически. Прекрасным примером именно такого взаимодействия юридическо-бытовой песни с лирической свадебной является знаменитая «Лебедушка»: она известна больше как лирическая песня, но встречаются в записях и чрезвычайно близкие ей по образности юридическо-бытовые песни, совершенно лишенные ее трагического эмоционального накала. Например, в Вологодской губернии в день свадьбы перед венцом, когда невесту уже нарядили и крестная мать приводила ее за руку из другой комнаты и сажала за стол рядом с женихом (т. е. совершался юридическо-бытовой обряд отдавания невесты жениху за стол), девушки, подруги невесты, пели:

Отставала бела лебедь
От стада лебединого,
Приставала бела лебедь
Ко стаду гусиному.²⁵

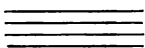
²³ Кирсанов Х. П. Старинные свадебные обряды донских казаков. — Северная пчела, 1831, № 258.

²⁴ Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, легендах и т. д., № 1601.

²⁵ Дилакторский П. А. Свадебные обряды Вологодской губернии. — Этнографическое обозрение, 1903, вып. 1, с. 50.

Думается, что в данном случае мы имеем дело с вполне завершенной и по содержанию, и по форме юридическо-бытовой песней, а не с деформированным текстом лирической песни «Лебедушка».

Но этот случай, как и все другие, о которых только что шла речь, не может поколебать нашей уверенности в том, что среди многих жанров свадебного фольклора выделяется вполне четко по присущим только ему признакам жанр юридическо-бытовых песен, главным назначением которых в обряде было при помощи искусства слова утвердить, запечатлеть, зафиксировать в сознании жителей деревни законность новых отношений, в которые вступали «добрый молодец» и «красна девица».



К. Е. КОРЕПОВА

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗДАНИЯ РАБОЧИХ ПЕСЕН

Принципы издания рабочего фольклора в нашей науке по существу еще не разработаны. Некоторые общие положения фольклорной текстологии, провозглашенные в последнее время,¹ применимы и к рабочему фольклору. Но специфика материала выдвигает и некоторые частные проблемы, прежде всего эдиционного характера.

Думается, что издание рабочего фольклора в рамках Свода народного творчества целесообразно осуществлять по жанрам, т. е. в серии рабочего фольклора поэзия русских рабочих должна занять особое место, как особое место должна занять и рабочая проза.

Вопросы текстологии рабочей песни стали предметом изучения совсем недавно.² Небогата и издательская практика в этой области. Критический анализ опыта издания рабочей поэзии сделан О. Б. Алексеевой.³ Мы коснемся лишь типов имеющихся изданий русской рабочей поэзии. Рабочие песни публиковались чаще всего в областных сборниках наряду с произведениями других жанров.⁴ Как правило, публикациям в областных сборниках не предшествовала критика текста, а характер сборника не требовал выработки особых принципов размещения рабочего фольклора, специфических комментариев. Песни, созданные в среде революционной интеллигенции и ставшие массовыми, печатались как произведения литературные в сборниках революционной поэзии, вышедших в большой серии «Библиотеки поэта».⁵ В таком случае в квалифицированных научных ком-

¹ Пропп В. Я. Текстологическое редактирование записей фольклора. — В кн.: Русский фольклор, I, М.—Л., 1956; Путилов Б. Н. Вопросы текстологии произведений русского фольклора. — В кн.: Издание классической литературы. Из опыта «Библиотеки поэта». М., 1963; Чистов К. В. Современные проблемы текстологии русского фольклора. Докл. на заседании эдиционно-текстологической комиссии V Международного съезда славистов. М., 1963.

² См.: Алексеева О. Б. 1) [Рец. на кн.: Песни русских рабочих. Вступ. статья, подг. текста и примеч. А. И. Нутрихина. Л., 1963]. — Рус. лит., 1963, № 2, с. 256—259; 2) Публикация рабочих песен в советское время. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966 (далее: Алексеева. Публикация рабочих песен...).

³ О. Б. Алексеевой рассмотрена практика издания лишь русских рабочих песен. Могут оказаться полезными в этом смысле издания рабочих песен в социалистических странах и советских прибалтийских республиках, например: Karbusicky V., Pletka V. Dělnické písně, t. I, II. Praha, 1958; Steinitz W. Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Bd 1—11. Berlin, 1954—1962; Priiusei' raikume rada... Tallinn, 1970 (Autorite kollektiv: H. Kokamägi, V. Mäik, J. Rüntel ja H. Tampere. Toimetanud H. Tampere); Cinas dziesmas. Riga, 1957.

⁴ Дореволюционный фольклор на Урале. Сост. В. П. Бирюков. Свердловск, 1936; Сказы, песни, частушки. Сост. Е. М. Блинова. Челябинск, 1937; Фольклор Восточной Сибири. Сост. А. Гуревич. Иркутск, 1938, и др.

⁵ Пролетарские поэты. Т. I. 1892—1910. М., 1935; Революционная поэзия (1890—1917). Л., 1954; Вольная русская поэзия второй половины XIX века. Л., 1954.

ментариях к текстам рассматривались история текста, вопросы датировки и атрибуции, но комментарии отражали лишь литературоведческий подход к текстам, а специфика фольклорного бытования не учитывалась.

Существуют лишь два специальных сборника рабочей песни. Но первый из них вышел в 1934 г.,⁶ на заре научного изучения рабочего фольклора. Составители сборника П. М. Соболев и М. Муравьев не ставили тогда перед собой задачу выработать особые принципы публикации рабочей песни.

Сборник «Песни русских рабочих», подготовленный А. И. Нутрихиным и вышедший в 1962 г., в свое время сыграл положительную роль как первое значительное собрание материала, ранее разбросанного по областным изданиям и архивам. Сборник вводил в науку и новые тексты, найденные составителем в различных архивах. Как наиболее крупное собрание материала по рабочей песне сборник не потерял значения и сейчас. Однако сборник не претендовал на роль свода, он был антологией рабочей песни, за его пределами остались многие тексты и варианты к опубликованным текстам.

Если же говорить о текстологических принципах издания, то сборник не внес ничего существенно нового в практику публикации рабочих песен: составлению его не предшествовала работа по критической оценке текстов; характер комментариев был традиционный: элементарные паспортные данные о тексте (когда, кем, где и от кого записан текст) или сведения о первой публикации; очень краткий реальный комментарий (разъяснение устаревших слов, профессиональной лексики, собственных имен и т. п.); иногда сведения об авторе или бытовании текста, если они были приведены первым публикатором. Проблемы датировки или исторического приурочения, атрибуции не были поставлены.⁷

Сборник был подвергнут суровой — на наш взгляд, слишком суровой — критике О. Б. Алексеевой.⁸ Справедливости ради надо сказать, что сборник отразил современное ему состояние изучения рабочей поэзии как в отношении объема понятия «рабочая песня», периодизации ее, так и практики издания.

Несмотря на большой интерес к рабочему фольклору и значительные достижения в собирании и изучении творчества рабочих, в советской фольклористике до сих пор нет ни одного сборника рабочего фольклора, подготовленного и выпущенного в традициях издательства «Наука». Представляется верным вывод О. Б. Алексеевой, что «мы по существу до сих пор не имеем научного издания произведений этого вида народного творчества».⁹ Добавим к этому: мы не имеем пока и опубликованного полного собрания рабочих песен или работы, содержащей систематизацию материалов по рабочему фольклору.

В настоящее время в области рабочей песни опубликовано далеко не все из того, что собрано, записано, найдено. Материалы, хранящиеся в архивах, не всегда учитываются исследователями, некоторые тексты рабочих песен не вошли в научный оборот. Приведу один пример: в 1935 г. экспедиция ленинградских фольклористов записала в Сормове несколько десятков рабочих песен, созданных рабочими-сормовичами или рабочими других промышленных районов.¹⁰ Из материалов экспедиции опубликовано

⁶ Фольклор фабрично-заводских рабочих. Смоленск, 1934.

⁷ Отмеченные недостатки во многом свойственны и сборнику «Народная поэзия рабочих Сибири» (Улан-Удэ, 1974).

⁸ См. указанную выше рецензию (прим. 2).

⁹ Алексеева. Публикация рабочих песен... с. 137.

¹⁰ См.: Дымшиц Ал. Экспедиция в Сормово. — Сов. фольклор, 1936, № 4—5. Материалы экспедиции находятся в отделе рукописей при Секторе фольклора (колл. 54).

лишь несколько текстов. Остаются в архиве и редко используются исследователями тексты сормовских сатирических песен: о мастере Егоре («Хорошо было Егорушке...»), о мастере Колчине, мастере Фома («Фома и его думы»), мастере Гусеве («Гусев — мастер ночной...»), о Григории Распутине и царском дворе («Из-за ширм царицы бывшей...»), сатирический «Акафист Григорию Распутину», эпиграммы на рабочих, заискивающих перед мастерами, текст траурной песни («В глуши, на севере далеком...»), возникшей по поводу ссылки на каторгу рабочих-революционеров, несколько вариантов песни «Как на фабрике засвищет...» и мн. др. Не опубликованы найденные нами в жандармских бумагах, хранящихся в Горьковском областном архиве, многочисленные нижегородские варианты общерусских сатирических песен: «Боже, царя храни», «Помяни, господи», «Всероссийский император» и т. п.

Подобная картина характерна не только для Сормова и Нижнего Новгорода. Рабочий фольклор, как уже говорилось, в основном публиковался в областных сборниках, по своему характеру массовых. В массовые сборники, предназначенные для широкого круга читателей, отбираются наиболее значительные в идейном и художественном отношении тексты. Однако рабочие песни, как известно, по ряду причин не всегда совершенны по форме. Есть тексты, в том числе и среди названных сормовских, отразившие некоторые слабые стороны в мировоззрении рабочих. Такие записи могут быть непригодны для массового читателя, но для науки представляют интерес все тексты: сужение источниковедческой базы сказывается на результативности исследований.

Таким образом, Свод рабочей песни должен не только опираться на имеющуюся издательскую практику в этой области, но и решить принципиально новые задачи.

Задача Свода, на наш взгляд, прежде всего свести воедино текстовые материалы по рабочей поэзии, т. е. учесть и систематизировать все имеющиеся в настоящее время тексты рабочих песен, сюжеты и варианты, опубликованные в различного рода изданиях, разбросанные по страницам периодической печати, не опубликованные еще и хранящиеся в архивах. Свод должен стать наиболее полным собранием рабочей поэзии.

Поскольку все-таки практически встанет вопрос об отборе материала для публикации, то, думается, в основу отбора должен быть положен признак, который даст возможность наиболее объективно представить объем и состав русской рабочей поэзии. В основу отбора не может быть положен признак художественности или идейности. Следует опубликовать все сюжеты рабочих песен. Сокращение объема может идти лишь за счет сокращения публикации вариантов.

На мой взгляд, опубликовать необходимо, во-первых, варианты, образующие новые редакции; во-вторых, варианты, дающие представление о характере изменений, которым подвергалась песня в процессе бытования. Например, для рабочей песни середины XIX в. характерны локальные редакции, которые возникают, когда события, описываемые в песне, связываются с новым предприятием, заводом, фабрикой. Тогда в песне появляются новые географические названия, собственные имена, иногда новые детали. Таковы местные редакции песни о ткацкой фабрике: «Как на Маре на реке...», «Эх, Морозову спасибо...», «Вот Локалову спасибо...» и др. Варианты, наиболее полно представляющие каждую новую редакцию, должны быть опубликованы. Сведения о других вариантах можно дать в комментариях.

Особую группу по принципу образования вариантов представляют рабочие революционные песни, имеющие свободную композицию: они состоят из куплетов, объединенных общей темой или идеей, но не пред-

ставляющих последовательно развертывающейся фабулы, а потому порядок расположения куплетов и количество их могут легко меняться. Таковы сатирические куплеты «Зимушка» — о царе и царской фамилии. Близки в этом отношении к ним «Дубинушка» и «Похоронный марш». Бытовало определенное число куплетов этих песен, т. е. как бы существовал условный сводный текст. Варианты из этого условного сводного текста включались в куплеты разных произведений, разрабатывающие общие темы, происходил тематический отбор внутри массы близких куплетов.

В этом случае следует опубликовать к каждой песне варианты, которые вместе исчерпывают состав имеющихся куплетов, а в комментариях дать сведения о других вариантах, указав характер куплетных комбинаций.

Революционные песни, созданные в конце XIX—начале XX в. (особенно маршево-гимнические, возникшие в среде марксистской интеллигенции), отличались устойчивостью текста: варьирование сводилось к изменению отдельных слов или строк. В таком случае публикация вариантов утрачивает смысл, но в комментариях должны быть сведения о различиях.

Итак, вероятно, невозможно выдвинуть единый принцип подбора вариантов рабочих песен к публикации. Конкретный материал, его специфика подскажут, что из вариантов следует опубликовать. Можно ограничиться сведениями о близких к публикуемым вариантах в комментариях. В общем принцип сочетания публикуемого и сведений об остальном материале рационально осуществлен в законченном недавно Своде исторических песен.¹¹

Разумеется, свод должен быть критически проверенным изданием. Текстологическое исследование текстов даст возможность выявить скрытые перепечатки, случаи редакторской правки, фальсификации.¹²

Ряд проблем возникает в связи с систематизацией материала. Рабочую песню принято рассматривать и публиковать по историческому признаку. Этот признак выступает из специфики жанра: художественное содержание рабочей песни отражает определенную историческую эпоху, а часто и конкретный факт в общественно-политической жизни. В истории рабочей песни большинство исследователей (А. Н. Лозанова,¹³ С. Г. Лазутин¹⁴ и др.) выделяют три этапа. Первый этап: песни «рабочих людей» эпохи крепостничества. Это период формирования жанра. Второй этап: песни пореформенного периода (до середины 90-х годов XIX в.). Это период, когда рабочая песня окончательно оформилась как специфический вид народного творчества, жанр приобрел четко очерченную специфику как в предмете изображения, содержания, так и в форме. Третий этап: песни периода массового революционного движения (середины 90-х годов XIX в.—1917 г.). Этот этап характеризуется созданием массовой пролетарской поэзии, когда, с одной стороны, произошло усвоение пролетариатом революционных песен, созданных в среде марксистской интеллигенции, с другой стороны — песни, созданные в среде самого пролетариата, обогатились новыми идеями, приблизились к литературной форме, т. е. частично произошло слияние фольклорной рабочей песни и литературной

¹¹ Исторические песни XIII—XVI веков. М.—Л., 1960; Исторические песни XVII века. М.—Л., 1966; Исторические песни XVIII века. Л., 1971; Исторические песни XIX века. Л., 1973.

¹² Отдельные случаи редакторской правки и даже фальсификации при публикации рабочих песен вскрыты О. Б. Алексеевой (Публикация рабочих песен..., с. 132—136).

¹³ Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. I. М.—Л., 1955; т. II, кн. 2, 1956.

¹⁴ Лазутин С. Г. Русские народные песни. М., 1965.

революционной, хотя элементы фольклорной и литературной специфики полностью не стерлись.¹⁵

Эта периодизация в последние годы вызвала возражение и критику со стороны О. Б. Алексеевой.¹⁶ О. Б. Алексеева говорит о том, что периодизацию фольклора нельзя отождествлять с периодизацией гражданской истории, «нельзя недоучитывать тех закономерностей и особенностей, которые свойственны народному художественному сознанию, фольклорной эстетике».¹⁷ Это методологическое положение в принципе бесспорно. И мнение О. Б. Алексеевой нельзя не разделить.

Однако, когда речь идет о периодизации рабочей песни, надо учитывать, что в силу жанровой специфики история рабочей песни оказалась связанной с историей народа, ее создателя (в данном случае с историей пролетариата), более тесно, менее опосредованно, чем история других жанров. Предметом изображения в рабочей песне является, как известно, труд, быт рабочих, взаимоотношения рабочих с другими социальными группами, борьба рабочих за свои экономические и политические права и т. п. Для рабочей песни характерна не условно-поэтическая манера отражения действительности, как в традиционной лирической песне, а фактографичность, «установка на максимальную достоверность».¹⁸ Изменение общественного положения, рост классового сознания, изменения «во всем психологическом укладе рабочего класса»¹⁹ находили непосредственное отражение в рабочей поэзии, которая, приобретая новое качество, дала массовую революционную песню.

Итак, при систематизации материала в Своде отказываться от традиционной периодизации рабочей поэзии нет оснований.

В нашей фольклористике неоднократно возникали споры относительно состава рабочей песни эпохи крепостничества. Некоторые исследователи отказывали в принадлежности к рабочему фольклору песням, возникшим в конце XVIII—начале XIX в. на текстильных предприятиях центральной России, — отказывали на том основании, что эти песни как по содержанию, так и по форме во многом близки традиционной крестьянской лирике, они будто бы не выражают мировоззрения пролетариата.²⁰ Нам кажется такой взгляд на раннюю рабочую песню антиисторическим. Песни «Вы леса ль мои, лесочки, леса темные»,²¹ «Как у славного заводчика», известная по записи А. В. Кольцова,²² «Близко-близко городочка»²³ и некоторые извлеченные А. В. Позднеевым из рукописных источников XVIII в.,²⁴ бесспорно, созданы крепостными людьми, работавшими на ткацких предприятиях. Об этом говорит профессиональная лексика в тексте песен, описание определенных трудовых операций.

¹⁵ Некоторые исследователи внутри третьего этапа выделяют еще отдельные периоды (см., например: Полицук Н. С. Основные этапы развития русской рабочей песни. В кн.: Устная поэзия рабочих России. М.—Л., 1965, с. 59—80). Это имеет смысл при изучении истории жанра, но, на наш взгляд, нецелесообразно при публикации.

¹⁶ Алексеева О. Б. К вопросу о понятии «рабочий фольклор». — В кн.: Устная поэзия рабочих России, с. 24.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Лазутин С. Г. Русские народные песни, с. 169.

¹⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 9, с. 294.

²⁰ См.: Дымшиц А. Л. Неудачный опыт. — Сов. фольклор, 1936, № 2—3; Алексеева О. Б. Устная поэзия русских рабочих. Дореволюционный период. Л., 1971, с. 72—75.

²¹ Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. II, ч. 1. Нов. сер. 1918, № 572.

²² Подъем, 1958, № 6, с. 99.

²³ Соболевский А. И. Великорусские народные песни, т. 6. СПб., 1901, № 553.

²⁴ См.: Позднеев А. В. Рабочий фольклор в рукописных песенниках XVIII века. — В кн.: Устная поэзия рабочих России, с. 52—58.

В этих песнях действительно — в отличие от песен приисковых рабочих Урала и Сибири — не изображаются острые социальные конфликты, а конфликты изображаемые несколько сглажены. В уральских и сибирских песнях жизнь рабочих людей на приисках описывается как жизнь на каторге или в тюрьме. В песнях текстильщиков фабрика порой идеализируется. И это объясняется прежде всего тем, что пролетариат горных предприятий Урала и Сибири формировался несколько иначе, чем пролетариат центральной России. Известно, что рабочие фабрик центральной России не были приписаны к заводу, как горные рабочие Урала и Сибири, и потому не чувствовали себя навсегда прикрепленными к заводу, фабрике. У них была еще прочна связь с деревней. Будучи рабочими, они чувствовали себя в какой-то мере и крестьянами: приписаны они были к деревне, там должны были платить оброк, там имели родню. Этим объясняются пережитки крестьянского мировоззрения, заметные в ранних рабочих песнях центральной России. Фабричному, крепко привязанному к деревне (особенно же — недавно пришедшему в город и не освободившемуся полностью от власти деревенского, крестьянского быта, деревенских понятий), его новый быт кажется еще чужим, странным. Поэтому-то, описывая быт фабричных, их одежду, манеру держаться, автор песни смотрит иногда на фабричных как бы со стороны, как будто описывает нечто чужое, ему не присущее и его удивляющее. С другой стороны, рассказывая о делах фабричных, их поступках, он незаметно включает себя в их число. И ранние рабочие песни фабричных создаются в традиции крестьянской лирики. Отсюда в песнях некоторая идеализация фабрики и самих фабричных, характер разработки любовной темы, тип описания молодежных гуляний, развлечений. Да и самые эти темы не будут в дальнейшем свойственны рабочим песням. Уже в 50—60-х годах XIX в. преобладающими станут песни о труде рабочих.

Пережитки крестьянского мировоззрения, как и элементы поэтики традиционной крестьянской лирики, вполне закономерны в рабочих песнях, возникших на заре истории пролетариата, когда пролетариат лишь формировался. И даже при наличии этих пережитков, при наличии многих черт, особенно в стилистике песен, связывающих их с крестьянской лирикой, в рабочих песнях уже наметилась своя специфика, свой предмет изображения — труд фабричных рабочих.

Итак, на протяжении XVIII—первой половины XIX в. в рабочих песнях постепенно появляется новое содержание, оформляется предмет изображения, возникает новое отношение к действительности. Процесс этот не был прямым и поступательным. Ведущие черты формирующегося жанра в некоторых случаях, в силу ряда объективных причин, могли выявиться отчетливо (в песнях приисковых рабочих), в других случаях (в песнях рабочих текстильных мануфактур) новые черты только намечались и соединялись с элементами традиционных жанров. Если же ограничить ранний этап в истории жанра лишь текстами, в которых наиболее ярко проявилась специфика формирующегося жанра, создается ложная картина генезиса жанра.

Вероятно, целесообразно в Своде сгруппировать песни по профессиональным циклам: внутри раздела «Песни рабочих людей эпохи крепостничества» выделить песни приисковых рабочих и песни рабочих текстильных мануфактур и т. д.; в разделе «Песни второй половины XIX в.» кроме названных циклов появится еще цикл песен шахтеров. Песни эпохи массового революционного движения целесообразно группировать по внутрижанровым разновидностям²⁵ — песни массово-гимнические, лиро-эпиче-

²⁵ Правильнее «рассматривать рабочую песню как область народной поэзии» (Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров. — Сов. этногр., 1964,

ские и сатирические, — так как в этот период, по наблюдениям исследователей,²⁶ черты профессионализма рабочих песен стираются, появляются песни «общего характера». В то же время песня становится разнообразнее по форме и содержанию.

Вопросы датировки рабочих песен сложны и в теоретическом аспекте в нашей науке еще не рассматривались. Однако некоторый опыт датировки или исторического приурочения уже накоплен, и он должен быть использован. Может быть творчески применена и методика датировки фольклорных произведений, разработанная на материале других жанров, близких по времени и художественному методу рабочей песни.²⁷

Изучение конкретного материала убеждает в том, что, даже имея лишь поздние записи, возможно с некоторой точностью определить время возникновения песенного сюжета. Например, сопоставительный анализ песни «Как на Маре на реке...», записанной в 80-е годы XIX в. в Нижегородской губернии,²⁸ и близких вариантов, записанных в 40-е годы XX в. в Орехово-Зуеве,²⁹ показывает, что за более чем полувековую историю, разделяющую эти варианты, сюжет песни существенно не изменился. В песне могут появиться поздние напластования, и их нужно вскрывать, но они не изменяют сюжета принципиально.

Для большинства песен «рабочих людей» эпохи крепостничества возможно лишь общее историческое приурочение — в масштабе эпохи. Датировка их затруднена или невозможна, и в ней нет необходимости: рабочие песни этого периода отражали типические явления в самой общей форме. Основу сюжета песни в большинстве случаев составлял рассказ о событии повторяющемся, рядовом, обычном. Поэтому рабочие песни XVIII—первой половины XIX в. не стали локальным явлением и получили общерусское распространение.

Некоторые из песен этого периода можно приурочить к определенному времени методом «клиширования», т. е. «сопоставления данных истории и художественного ее отражения в произведениях фольклора».³⁰ Именно этим методом пользовался А. А. Кайев, определяя время возникновения упомянутой выше песни «Ах, Морозову спасибо...»: «Судя по тому, что неизвестного сочинителя... поразили главным образом два явления: огромный каменный корпус фабрики и „чудесная“ работа паровых машин... время первоначального возникновения песни... следует отнести ко времени постройки... здания Бумагопрядильной фабрики и установки на морозовских фабриках первых паровых котлов, то есть еще к концу 40-х—началу 50-х годов».³¹ А. А. Кайев ошибался, считая песню только орехово-зுவской: она была известна также на текстильных предприятиях Ярославля и Твери. Но техническое перевооружение текстильной промышленности в России проходило во всех районах приблизительно в одно время (с разницей в одно-два десятилетия), а потому приурочение А. А. Кайева можно считать верным.

№ 4, с. 147—154). Тогда деление на гимнические, лиро-эпические и сатирические выступит как жанровое.

²⁶ Полицук Н. С. Основные этапы развития русской рабочей песни, с. 63.

²⁷ См., например: Домановский Л. В. Вопросы датировки и текстологического изучения антикрепостнических произведений. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора, с. 160—186.

²⁸ Песни русских рабочих. Л., 1963, с. 58.

²⁹ Кайев А. А. Из истории пролетарской песни (по материалам, относящимся к г. Орехово-Зуеву). — Учен. зап. Орехово-Зуевского пед. ин-та, 1956, т. 3, вып. 2, с. 40—41.

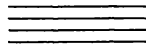
³⁰ Домановский Л. В. Вопросы датировки..., с. 177.

³¹ Кайев А. А. Из истории пролетарской песни, с. 41.

Песни рабочих требуют подробного комментария.³² Расшифровка собственных имен, историко-этнографических и географических различий, воссоздание реально-исторического подтекста, который не всегда ясен современному читателю, могут способствовать временному приурочению и датировке текстов. Приведем один пример. В сборнике «Песни русских рабочих» А. И. Нутрихин в комментарии к песне «О се горные работы» собственные имена, встречающиеся в тексте, раскрывает так: «Правдин — нарядчик», «Медер, Кениг — управители, заводские администраторы».³³ Но когда, в какие годы был нарядчиком Правдин, а управителями Медер и Кениг? Когда была «бита Мушиха кнутом» — факт, упоминаемый в песне? Между тем, ухватившись за эти детали, расшифровав их, исследователь получает материал для датировки.

Рабочие песни конца XIX—начала XX в. требуют не только обще-исторического приурочения, но и точной датировки. Датировка такая вполне возможна: песни этого периода локальны, фактографичны и документальны. В них изображаются реальные события, реальные герои. Песни названного времени как бы фотографировали действительность, они создавались непосредственно по живым следам события.

При датировке их могут быть использованы свидетельства исполнителей, мемуары старых рабочих, — но лишь как косвенные доказательства. Единственно надежный метод — реальный комментарий: установление точного исторического факта, изображенного в песне. К сожалению, многие рабочие песни в этом плане еще не изучены, и здесь предстоит большая, трудоемкая работа, требующая не только изучения всевозможных печатных материалов, но и сложнейших архивных разысканий.



³² При разработке принципов комментирования рабочих песен может быть также полезен опыт названных выше зарубежных и прибалтийских сборников.

³³ Песни русских рабочих, с. 249.

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

АЛЕКСАНДР ВЕСЕЛОВСКИЙ. МИФ И СИМВОЛ

(ПУБЛИКАЦИЯ К. И. РОВДЫ)

Публикуемый ниже отрывок из не увидевшей света ранней рукописи А. Н. Веселовского (1839—1906) о символике собаки и волка в античной мифологии и его две заметки, взятые из записей, сделанных им при чтении издания чешских народных песен, собранных известным чешским фольклористом Карелом Яромиром Эрбеном (1811—1870), «Простонародные чешские песни и стихи»,¹ несомненно заинтересуют специалистов. Эти тексты хранятся в рукописном отделе Института русской литературы Академии наук СССР, где находится весь огромный фонд рукописного наследия выдающегося русского ученого, поступивший сюда в 30-е годы.²

Первая рукопись представлена на латинском и русском языках и носит название «De lupi et canis in mythologia graeca et romana partibus» (1857). На титульном листе второй рукописи, представляющей собой сшитую из больших листов тетрадь, рукою ученого написано «Чешские песни» — и далее воспроизводится чешское название собрания песен.³ Записи эти связаны с разработкой А. Н. Веселовским вопросов исторической поэтики и посвящены преимущественно взаимосвязи мифа и символа, получивших широкое отражение в устной народной поэзии чехов. Делая их достоянием читателя, мы не ставим перед собой задачи проанализировать затрагиваемую в них проблематику (это потребовало бы длительного времени и значительного труда, усилий ряда специалистов), но думаем, что они будут кстати именно теперь, когда советская философская и эстетическая мысль подходит к этим вопросам,⁴ и главным образом для того, чтобы привлечь внимание специалистов к богатейшим, еще не использованным источникам из наследия выдающегося русского филолога, без чего невозможна дальнейшая разработка вопросов исторической поэтики; теперь, когда это наследие находит беспристрастную, объективную оценку,⁵ кажется, наступила пора для глубокого освоения его.

Вызванные чтением чешских песен мысли и суждения русского ученого имеют существенное значение для разработки некоторых сторон народного поэтического сознания и его форм в историческом движении и для постижения закономерностей художественного мышления вообще. В песнях чешского народа ученого интересовали в особенности такие формы поэтического мышления, как аллегория, миф и символ в их взаимных отношениях и взаимодействии. Вопросами символики в народном поэтическом творчестве занимался А. Н. Веселовский, еще будучи студентом, и результатом этих занятий явилось названное выше кандидатское сочинение. К этим вопросам исследователь в дальнейшем обращается во многих своих работах, одно перечисление которых заняло бы много места.

¹ Erben Karel Jaromír. Prostonárodní české písně a říkadla. 6 seš. V. Praze, 1862—1863.

² Рукописный отдел Института русской литературы Академии наук СССР (далее: ИРЛИ), ф. 45, оп. 1, № 2.

³ Там же, оп. 2, № 47, 23 л.

⁴ См.: Лосев Ф. А. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. 366 с.

⁵ См.: Горский И. К. Александр Веселовский и современность. М., 1975. 239 с.

Уже в своем раннем сочинении, оставшемся в рукописи и посвященном символам волка и собаки в поэтическом сознании античности, молодой ученый на большом материале рассматривает вопрос о значении символа в человеческом мышлении и дает свое определение этого понятия. Символом он называет «тот из атрибутов мифической личности, в котором при форме, заимствованной из мира вещественного (животной или растительной), наиболее сосредоточилась и всего определеннее высказалась ее сущность, весь смысл ее деятельности» (л. 6).

Живя в Италии (1864—1867), где он работал над одним из крупнейших своих исследований об итальянском Возрождении,⁶ русский ученый занимался также изучением творчества Данте Алигьери (1265—1321), о котором Фр. Энгельс сказал, что это «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени».⁷ О Данте Веселовский написал несколько статей, опубликованных в русской периодике. Одна из них посвящена той проблеме, которая является предметом нашей публикации. Это «Данте и символическая поэзия католичества».⁸

В этой статье А. Н. Веселовский выступает уже как сложившийся ученый европейского масштаба и во всем блеске применяет к исследованию литературных явлений историко-сравнительный метод. Здесь прежде всего обращает на себя внимание рассмотрение символического мышления в поэзии в его развитии: ученый стремится познать закономерности возникновения и трансформации символики как формы художественного сознания. Придерживаясь исторического подхода к общественным явлениям, ученый утверждает: нельзя навязывать прошлым векам собственных мыслей, собственных воззрений, надо уметь понять их изнутри.

Идея «преемственности мифологического развития» была им высказана еще в кандидатском сочинении, но здесь она получила дальнейшее развитие и обоснование. Понятие символа здесь уточняется и получает более широкое толкование. Прежде чем раскрыть сущность символики христианской эпохи, ученый дает определение символики в человеческом мышлении вообще, чтобы затем определить специфику символики средних веков, христианской символики. «Все мы более или менее, — пишет он, — понимаем жизнь символически вследствие нашего субъективного отношения к предметам внешнего мира. Полное, всестороннее понимание может быть разве идеалом науки: в ежедневном обиходе мы обыкновенно довольствуемся общими очертаниями предмета, по большей части какую-нибудь чертою, почему бы то ни было поразившею нас, — и эта одна выдающаяся черта определяет характер нашего внутреннего восприятия. Такое одностороннее впечатление становится для нас символом всего предмета и в свою очередь устанавливает дальнейшие отношения к нему; последующие впечатления уже находят в душе не *tabula rasa*, а крепко сложившийся символический образ, в который они спешат уложиться, распространяя и обогащая подробностями. Каждый последующий символ определяется предыдущим, прежде составленным, который с своей стороны связан с целым рядом символических представлений, отвечающих образам внешнего мира на разных степенях человеческого развития».⁹

Обращает на себя внимание то, что в кандидатском сочинении подчеркивается объективная значимость символа, его реальный смысл. Символ отражает тот из атрибутов, ту из сторон мифической личности, в которой «наиболее сосредоточилась и всего определеннее высказалась ее сущность, весь смысл ее деятельности». Здесь, в статье, упор делается на субъективное восприятие познаваемого предмета, на субъективную сторону познания, хотя вместе с тем резко подчеркивается развитие этого познания, относительность его в каждый данный момент.

Отступление это от материализма в сторону позитивизма или углубление материалистической в своей основе мысли? На этот вопрос можно ответить, лишь исследовав, проследив, как она развивается дальше в трудах ученого.

⁶ Веселовский А. Н. Вилла Альберти. — Собр. соч., т. 3. СПб., 1908.

⁷ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 382.

⁸ Веселовский А. Н. Собр. соч., т. 3. СПб., 1908, с. 42—112. — Первоначально статья была опубликована в «Вестнике Европы» (1866, т. IV, с. 152—209).

⁹ Веселовский А. Н. Собр. соч., т. 8. Пг., 1921, с. 89—90.

Далее, в статье о Данте А. Н. Веселовский характеризует символику средних веков, определяет специфику христианской символики. Суть этой характеристики хорошо схвачена И. К. Горским в его исследовании о Данте. «Символика, вырастающая из мифологических основ мировоззрения, — пишет И. К. Горский, — вырабатывается в процессе длительного исторического развития. Вследствие нашего субъективного отношения к внешнему миру мы всегда представляем окружающие нас предметы неполно, односторонне. Эта односторонность представлений о предметах внешнего мира наследуется нами от предыдущих этапов истории познания, всегда только частичного, и когда эта односторонность прочно срастается с нашими представлениями о вещах, мышление приобретает черты символики. Однако христианское сознание средних веков отличалось таким глубоким символизмом, что отнести его к обычному, общему процессу выработки символов — значит упустить из виду его самую характерную историческую особенность».

В чем она состоит? «Дело в том, — поясняет Веселовский, — что все наши понятия, идеи, мысли порождаются жизнью. Но, возникнув из жизни, они в свою очередь сами начинают активно воздействовать на нее, определять ход истории, иногда даже вразрез с ее естественной тенденцией. Символы, как понятия вообще, по мнению Веселовского, тоже вырабатывались реальной жизнью. Но с воцарением христианства естественное развитие мысли, а вместе с тем и эта выработка символов приостановилась. Застой в историческом развитии приводит к тому, что унаследованная от прошлой эпохи мысль, проникая в новую, чуждую ему среду, начинает внешне прилаживаться к предметам окружающего мира, еще более усугубляя прежнюю односторонность унаследованных определений, доходящую до сплошных символов. Слово, эпитет, название принимаются конкретно за то, что они ближе всего обозначают. В результате „такого векового недоразумения“ все библейские звери, птицы и растения, все евангельские персонажи поочередно переходили в символы, а символы развивались в легенды наподобие популярного в народе рассказа об Иосифе прекрасном».¹⁰

В процессе этой символизации могли участвовать и древние мифы, как доказывают представители мифологической школы, но главное, по мнению ученого, заключалось в том, что христианская символика развивалась на основе языческих народных образов. По мнению Веселовского, средние века составили вторую великую мифотворческую эпоху переработки христианской фантазией народной образности, народной поэтической символики. Возникает так называемая двоеверная мифология, проявления которой русский ученый находит в чешских народных песнях, записанных и изданных К. Я. Эрбеном.

Имея в виду, что «всякий миф есть символ», но «не всякий символ есть миф»,¹¹ А. Н. Веселовский много внимания уделяет взаимосвязанности таких понятий, как миф и символ, что мы и поставили в заголовок нашей публикации, выбрав для этого соответствующие отрывки из его неопубликованных сочинений и записей. Многие наблюдения А. Н. Веселовского, как нам кажется, не утратили своего значения и в наши дни и во всяком случае должны быть учтены современной наукой при разработке вопросов поэтики. Чем древнее символ мифической личности, пишет ученый, «тем чаще является вместо личности бога отражающий эту личность атрибут». И более: этот атрибут «является даже действующим лицом вместо нее, если только допускает облакающую его материальная оболочка» (л. 7). Это очень близко к тому, что отмечает современный советский исследователь: «... в мифе мы находим *субстанциальное* (или, попросту говоря, буквальное) *тождество* образа вещи и самой вещи, в то время как другие структурно-семантические категории говорят только о том или другом отражении вещей в их образах».¹²

¹⁰ Горский И. К. Данте и некоторые вопросы исторического развития Италии в трудах и высказываниях А. Н. Веселовского. — В кн.: Дантовские чтения, 1973. М., 1973, с. 116—117.

¹¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство, с. 174.

¹² Там же, с. 168.

В публикуемых отрывках на материале устного народного творчества чехов ставятся такие существенные вопросы, как взаимоотношение и взаимодействие языческой и христианской мифологии, нашедшие воплощение в двоеверной мифологии, составившей целый этап в развитии устного народного творчества христианских народов, затрагивается вопрос о связи языка и мифа, языка и поэзии, происхождения человеческой речи и эпического творчества, связи языкотворчества и живописи и т. п. Достоянна внимания и мысль о том, что «первоначальный миф не религиозен», а «предшествует и сопутствует поэзии слова», и то, что «мы привыкли называть мифологией в смысле комплекса известного рода поверий, совпадает своим развитием с развитием поэзии в нашем смысле этого слова» (л. 9). Хотя А. Н. Веселовский и далек от того, чтобы увидеть в происхождении языка общественно-практический процесс, но привлекательна в его суждениях мысль о том, что процесс создания языка «вовсе не был религиозным процессом» (л. 10). Это материалистическая мысль.

Не все в публикуемых отрывках бесспорно, но бесспорна важность суждения ученого и его настоятельных попыток искать решения научных вопросов, связанных с развитием народного художественного мышления, вне религиозных постулатов. Этим он соприкасается с материалистической мыслью. В его поисках отчетливо проявляется историзм, пусть непоследовательный, но несомненный.

I

Если ограничиться на первый случай одним внешним определением, то символом мы назовем тот из атрибутов мифической личности, в котором при форме, заимствованной из мира вещественного (животной или растительной), наиболее сосредоточилась и всего определеннее высказалась ее сущность, весь смысл ее деятельности. Чем древнее символ, тем интенсивнее это сосредоточение, тем чаще является вместо личности бога отражающий эту личность атрибут, является даже действующим лицом вместо нее, если только допускает это облакающая его материальная оболочка. Всюду в выборе символов замечается строгое соответствие с характером божества, которое они сопровождают.

Откуда это соответствие? Объяснить ли его сознательным изобретением символической формы, притом изобретением позднейшим, последовавшим за созданием антропоморфического цикла богов? — Но это значило бы признать в мифологии сознательную рационалистическую деятельность за принцип создания.

Символ не есть позднейший привесок мифологического образа, он вместе с этим образом произошел в духе; скажу больше — он произошел от создания образа. Положение, может быть, слишком резко высказанное, но оно находит себе объяснение в преемственности форм мифологического развития: символизм предшествовал антропоморфизму, там и здесь одна и та же идея, только под разную внешностью и с преобладанием отвлеченности в человеческой форме. Мне кажется, что символы божеств антропоморфической эпохи, по крайней мере те из них, которые заимствованы из мира животных, не что иное, как полузаглохшие отголоски предшествовавшей эпохи символизма.

Само собою разумеется, что здесь разумею я символы засвидетельствованной древности, тесно и необходимо связанные с культом, с преданиями его и не внесенные извне вместе с наплывом чуждых представлений (например, аполлонических в культе Диониса,¹ вследствие чего последний стал изображаться с лирой и лавром). Такие символы в ту дальнюю пору религиозного развития были не символами: они изображали самое божество. Узкий взгляд людей того времени довольствовался животными, «может быть», растительными формами для изображения высшего существа, правящего миром. Но история шла вперед; вместе с ней ширился

круг зрения, облагораживались понятия о божестве и само оно входило дальше и глубже во внутреннюю жизнь человека. Внутренний прогресс в религиозных представлениях отразился во внешности прогрессивным очищением пластических форм: вместо безыскусственно-грубого животного образа (волк, собака, бык и т. д.) являются создания мифической деятельности, свидетельствующие о более долгой и выдержанной работе ума, о присутствии анализа. Таковы загадочные Горгоны,² Греи,³ Химеры,⁴ Кербер,⁵ славянский Змей-Горыныч и волк крылатый, которому Любим-царевич отсекает правое крыло. Недурно сличить здесь пластику вовкалака, которого народное предание представляет мохнатым, однооким, иногда слепым, рогатым, безголовым.⁶ Таковы все эти причудливые изображения ассирийских и вавилонских монументов. Но вот местами начинает показываться человеческий тип, как будто пробуждалось чаяние, что ему одному суждено сообщить пластической эпифании божества достойную божества личность. Являются демонические кентавры⁷ (славянские Полканы), автохтоны⁸ с телом получеловечьим и полузмеиным, Сатиры,⁹ Пан,¹⁰ Паппосилены;¹¹ под конец и чисто человеческие образы, но все еще привязанные к предшествующим степеням мифического творчества если не внешним сложением, то именем и характером — ибо не без характера и оригинальной деятельности те древние, с виду безличные порождения символических мифологий — это Автолики,¹² Ликаоны,¹³ Ликотерзы¹⁴ и т. д. Светлый Гелленский Олимп, полный антропоморфических образов, венчает собою весь прошлый долгий ход развития: тут божественная сущность выступает победно в человеческом существе; но бывшие пластические изображения не поникли, не исчезли; там и сям они виднеются в местных сказаниях, часто в свите того божества, которому они служили первообразом (Дионис и его свита), иногда символом его.* Символ и антропоморфический образ божества, которому придан этот символ, не что иное, как различные божества аватары,¹⁵ одной и той же сущности. Отсюда тесная взаимосвязь между ними, возможность одного замениться другим, значение одного прозреть в деятельности другого.**

II

Песни и стихи свадебные. Октябрь. 28 октября. Девушки гадают на суженого, тряся деревом на распутье, покуда не услышат лая с какой-нибудь стороны — на ту сторону и достанутся. У нас говорят, что осина трясется потому, что на ней повесился Июда. Это уж христианская мифология, выступающая на место языческой и развивающаяся самостоятельно из своих собственных начал. Так как христианские праздники приурочивались большей частью к языческим и святые нового Олимпа только заменили собою старых богов, то в общем характер новой мифологии не мог представлять больших отличий от старой, языческой, но в частности религиозному творчеству открыто было широкое поле, новые святые приносили с собой свои легенды, свою установленную канонами символику, и народная

* Заметим, что значением такого символа в культе антропоморфически развивающегося божества почти всегда облекается его животный первообраз, его первая фаза, от которой пошли все последующие, отчего не одна из этих последующих облекается символическим значением — причина может быть та, что все они, не включая всезавершающей антропоморфической, создались из начальной под влиянием стремления: оживить человеческою личностью недействительную, не оживленную смыслом форму. Все они поэтому представляют только одновременные результаты одного и того же стремления, один перед другим богаче развитием личного элемента, но в той же мере бедные животной пластичностью первоначального типа. Здесь причины, почему волк в культе Микейского Аполлона больше говорит уму, чем когда б на его месте стояла совершенно человеческая личность какого-нибудь Ликурга (примеч. А. Веселовского).

** ИРЛИ, ф. 45, оп. 1, № 2, л. 6—7.

фантазия пустилась их приурочивать, приобщать их к тому ходу развития религиозной мысли, на которой совершилось создание и римских мифов и которые до сих пор продолжают чувствоваться в новой религии.

Таким образом, лишённая всякого символического значения легенда святого получила символический смысл, как только этот святой занял место какого-нибудь природного бога. Если св. Георгий явился весенним богом, отворяющим райские двери, от которых ключи переданы ему Мореной,¹⁶ то вся эта мифическая обстановка, очевидно, языческого свойства, только привешенная к христианской легенде, в которой нет никаких данных, из которых бы она могла развиться. Тут еще доживает старая мифология, маскируясь христианскими именами. Точно так же дева Мария, отворяющая себе выход листком после зимнего заключения в колоде или источнике, только заменила собой какое-то другое лицо, которое в другой редакции припева зовется Sm(г)tonoško, Velkonško (? — А. В.). Не желая комментировать, в каком именно смысле надо понимать здесь то и другое название, мы обратили внимание на Mater Verborum¹⁷ и старочешские календари, где Марс назван Смертоношей. Здесь, разумеется, дело идет не о Марсе.¹⁸

Все это относится к так называемой двоеверной мифологии, т. е. собственно мифологии еще языческой, продолжающей жить под покровом христианской легенды, которую она изменила до неузнаваемости и в ней проводит свои собственные поверья, свою символику.

Но рядом с этой двоеверной мифологией развивается христианская. Цикл библейских и евангельских преданий, расширенный житиями и мартирологами, не мог быть сполна приурочен к языческой символике, тесно обнимавшей человеческую жизнь и жизнь природы, всякое явление осмыслявшей символ<ом>, всякую борьбу сил обозначавшей мифом. В особенности историческая часть новой религии не всегда поддавалась символическому толкованию, а высокий символизм ее основных учений остался непонятен для неприспособленных в благовествовании умов. Все это по необходимости должно было стать вне старого движения религиозной мысли и если развивалось далее, то из собственных основ.

Таким образом, религиозная жизнь двоится: языческая мифология принимает в себя, насколько может, христианство или продолжает жить вне его, в играх, загадках, поверьях, сказках, песнях; рядом с ней развивается христианская легенда, создает свою собственную символику, далекую от прежней, мифической, свободным движением фантазии, не отвыкшей от символической речи. Рождественские коляды не имеют в себе ничего мифологического, хотя легенда в них развилась далее евангельского рассказа: в одной коляде божья мать ходит по берегу реки, моется в ней, и тут же на камне рождается спаситель: «Ach ty, milá mati, chceš li rybu jisti? Ach, ty, milé dítě! kde bys je lovilo? male čtvrt hodinky, co se's narodilo?».

Очевидно, коляда родилась где-нибудь на берегу реки, и спаситель стал рыбаком — вероятно, без всякого отношения к евангельским мрежам или какому-нибудь мифологическому событию.

Праздники святых, прочною сетью охватившие течение христианского года, вероятно не всегда совпадают с годовыми событиями языческого мифа, точно так же как всей мифологии не хватило бы, чтоб осмыслить сводный христианский легендарий. В некоторых случаях это несомненно было, — может быть, Didi (дед) Јап занял место какого-нибудь старого бога; но если народное присловье толкует о Mlad'atkach (младенцы, избитые Иродом, — А. В.), что в день их празднования den se omlazuje,*

* День омолаживается (чеш.).

или что 11-го ноября (день св. Мартина) св. Мартин приезжает на белом коне (т. е. падает снег, — *А. В.*), — то здесь христианская мифология обошлась собственными средствами, в первом случае филологическим мифом, во втором определением символа в применении к природному событию. Св. Мартин, как сотник, представляется обыкновенно на коне; народная фантазия делает его белым — символом нового снега. Таким путем многие святые окружились природной символикой без всякого участия старой мифологии. Мифологический процесс пошел обратным путем: не из мифа создавался символ, а символ развивал миф. Образы были даны, их случайное положение в течение года окружило их легендами, приметам: «*Sv. Agata bývá na snáh bohata; Na svatého Matěje skřivan ríje z koleje; Sv. Matěj mosty boří anebo stavi, sv. Matěj hazi pluhi z púněbi (скифский плуг, брошенный с неба?) и т. п.; Bude li na obraceni to Pavla vitr váť, budou teho roku na vojnu brát (?)*».*

III

(*Holubička ***), р. 224. *Marianka a křen **** — *Byl to křen — však my svoje ne budem cf* и роль *jetel'я ***** в песнях; также, с другой стороны, роль розмарина, яблони, зеленого венца и перехода к растениям, которые народная поэзия одарила чарующей силой. Средневековый лечебник нельзя отделить от поэтических симпатий народной песни: вера в лечебную силу известных растений основывается на той же симпатии. Природная жизнь относится к человеку враждебно или дружественно, так, по крайней мере, ему кажется, т. е., собственно говоря, симпатически или антипатически относится к ней сам человек, перенося свое чувство в окружающие его явления и таким образом приближая их к человеческому уровню. На этой степени олицетворения природа начинает отзываться человеческому чувству и сама его вызывает: зеленый венчик напоминает нам о нашей свежести, заросшая дорога — забытое пепелище с забытыми привязанностями. Подобных напоминаний мы найдем много на каждой весенней прогулке, только что они более редки и более общего свойства, чем напоминания народной песни. Разница в глубине симпатии. Она тем глубже и тем раздельнее обнимает все стороны предмета, чем ближе мы стоим к нему, чем теснее мы с ним связаны. Крестьянин стоит к природе гораздо ближе, чем мы, оттого природа так симпатизирует ему в его песнях и вдохновляет такими общими местами наши романы.

Бывают такие исключительные состояния духа, когда переполненный самим собою человек вольнее отдается внешним впечатлениям, когда мы задумываемся над каждым упавшим листом, над каплями крови, над которыми остановился Персеваль.¹⁹ Мы тогда начинаем комментировать этот листок и эти капли крови с точки зрения овладевшего нами чувства; природа является нам то грустною, то радостною, смотря по тому, как мы бываем сами — радостны или грустны. Мы тоже олицетворяем природу и между ней и собою проводим симпатическую связь. Но подобного рода исключительные состояния духа бывают с нами редко; к тому же мы слишком субъективны, наши объективные сведения (мы не говорим здесь о приобретенных наукою, — *А. В.*) бедны и безразличны вследствие равнодушного отношения к природе, и мы безразлично накладываем на нее

* Св. Агата на снег богата; на святого Матвея жаворонок пьет из лужи; св. Матвей мосты либо рушит, либо ставит; св. Матвей кидает плуги с неба... Если на Павла ветер дует, в тот год в солдаты будут брать (чеш.).

** Голубка (чеш.).

*** Марьянка и хрен. — Был то хрен, однако мы своими не будем (чеш.).

**** Клевер (чеш.).

свою субъективную печать. Одно и то же явление мы способны перетолковать в грустную или веселую сторону; мы уже смотрим на природу иронически. Эпическое единство воззрения уничтожено, единство симпатии порвано. Мы теперь трудно понимаем, каким образом одни и те же поэтические картины, взятые из природной жизни, постоянно сопутствуют в народной поэзии одному и тому же обороту мысли; всего чаще мы не находим между ними никакой связи и начинаем искать ее.

В пору создания языка было иначе. То единство симпатии, о котором мы говорили выше, находило тогда полнейшее осуществление. Иначе и не могло быть. В том стадиуме развития, в котором находился первобытный человек, не могло быть таких различий в понимании, каким отличается наша, преимущественно субъективная, среда. Равность развития предполагает равенство впечатлений — одно из необходимых условий создания языка. Мы теперь не можем создать ни одного слова, потому что нам приходилось бы сговариваться, сочинять. Теория происхождения языка как чего-то преднамеренного, изобретенного, выросшего из номинатов и условий — очень носит на себе печать своего времени.

Мы постараемся объяснить эту *равность впечатлений*. Язык есть создание совершенно субъективное, слово — не научное определение и не предлагает объективной истины, оно только формулирует то впечатление, которое предмет произвел на нашу психическую сторону, и формулирует часто односторонне, потому что впечатление было односторонним. Во всяком случае оно было равно односторонне для всех, когда могло формулироваться в понятное для всех слово. Откуда эта равенность? От равного у всех отношения к объективному миру, от единства симпатии. Поставленный в одних и тех же условиях, открытый всем влияниям внешнего мира человек одинаково передавал его внутри себя, антропоморфизуя его в языке и мифе. Надо полагать, что тесное общение с природой развивало его восприимчивость до степени, непонятной нам в нашем замкнутом развитии. Он многое видел яснее и больше нашего сочувствовал. На мифологическом языке выходило наоборот: на него также смотрела и ему сочувствовала природа; звери с ним говорили, звуки имели для него живописный смысл, он воспроизводил ими живую действительность и всю природу перевел в язык.

Язык — это живописное воспроизведение природы в живописных звуках; о нем исключительно можно сказать, что он *sicut pictura poesis*. Поэзия в нашем смысле этого слова, как известный род искусства, воспроизводящий изящное в слове, уже представляет собою формацию второго разряда! Тогда как другие искусства употребляют для своих целей сырой материал, поэзия пользуется материалом, уже прошедшим сквозь творческую область духа. Различие между поэзией и музыкой такое же, какое между звуком и словом. Слово — это поэзия природы, объективная жизнь природы, ставшая субъективной мыслью; то, что мы называем поэзией, — это поэзия мысли, процесс субъективирования происходит в ней над субъективным представлением, над самим субъектом; это мысль, входящая в сознание самой себя. Мир слова — жизнь природы, мир поэзии — анализ человеческого духа.

Приученные к этому анализу, мы уже не в состоянии вполне перенестись в эпоху синтетического творчества языка. Потому что мы люди исторического века, а тот век был неисторический; потому также, почему мы неспособны теперь к созданию языка. Чтоб убедиться в этом, стоит обратить внимание на состав наших неологизмов: в них очевидно присутствие аналитического вывода, даже исторической генеалогии. Видно, что человек научно исследовал предмет, разлагал его на основные свойства и назвал по оставшемуся в тигеле осадку. Таким путем произошла

большая часть новейших химических названий. Иногда они связаны с именами первых изобретателей. В первоначальном сложении языка не может быть и речи об изобретении; он не результат аналитической работы мысли, где может быть речь о личном авторстве, а плод общего синтетического впечатления, всем одинаково общего. Синтез общего, целостного впечатления — вот главное отличие и в известном смысле преимущество первобытной мысли. Человек разом схватывал характеристические черты предмета, изящную гармонию его частей, его общий тон, то по крайней мере, что ему казалось общим тоном. Мы, разумеется, нашли бы его в чем-нибудь другом, в каком-нибудь химическом и физиологическом отличии, до которого дошли путем разложения, о котором не напоминает ни одна крупная, осязательная черта во внешнем образе предмета.

Но в том-то и дело, что первобытный человек обратился исключительно к внешнему образу предмета, принимая его за живое целое, с общей физиономией и личным характером, написанным на внешности. Он был физиогномик, только что по непонятной нам галлюцинации во всем хотел видеть физиогномию. Как мы по некоторым возникающим чертам лица беремся судить о характере человека, так и ему известные преобладающие черты характеризовали целый предмет, выражали его душу, были его символом! Золото и серебро поражали его своим блеском, ласточка связывалась с приходом желанной весны, была также желанной его вестницей, гусь и лебедь были лапчатые, собака преимущественно лающая, сторожевая (Pictet. Origine indo-européennes²⁰).

Лишенные той тонкости чувственного восприятия, мы решительно не понимаем, почему иногда известный предмет поражал первобытного человека такую именно чертою, которая нас теперь вовсе не поражает, которую мы оба всего менее возвели в его родовое отличие. Почему яблоко явилось ему плодом по преимуществу (Pictet I; cf. Miklošich. Lex. paleos,²¹ где предложена другая этимология). Мы догадываемся из его символического значения, развитого в многочисленных мифах. «Die runde, kugelhähnliche Form des Apfels machte ihn zum Sinnbild der Vollkommenheit und zum Abzeichen der Welt... Wegen der vielen Kerne, die er in seinem Innern, in einem besonderen Gehäuse verschließt, gilt er als das Abbild weiblicher Fruchtharkeit, und in Folge dessen auch als Wahrzeichen der Liebe».*²²

То, до чего мы доходим путем наведений и разнообразных сближений, то представлялось свежему пониманию первого человека сразу, во всех чертах и с ярким освещением преобладающей черты, отразившимся в создании соответствующего слова. Разумеется, и у него предшествовала этому созданию работа мысли, слово есть результат известного процесса, совершенно отличного от нашего, в которого тайны мы можем только отчасти проникнуть. Он должен был отличаться мифическим характером, т. е. относиться к предметам, как к живым личностям с известными свойствами и образом действия. Лист был по преимуществу говорящий (лат. *laras*, + *√lar*), роза красная и т. п. Созерцание обращается на предмет внешнего мифа, и еще не найдя своего сосредоточия в слове, было покуда мифом. Но действие находит себе исход в известном состоянии, сказывается в известном результате: роза краснеет — оттого она постоянно красна, лист говорит — оттого он всегда говорящий. Красный цвет и роза делаются, таким образом, отличительной чертой листа и розы, как сумма при-
сущих им отправлений, делаются их символом, их последним словом.

* Круглая, шаровидная форма яблока делает его олицетворением и эмблемой земного шара... Вследствие большого количества зерен, которые оно содержит внутри себя в особой оболочке, яблоко считается олицетворением женского плодородия и в силу этого равным образом символом любви.

Миф, таким образом, предшествует символу, точно так же как мифологическое движение мысли предшествует своему закреплению в слове.

То, что мы привыкли называть мифом, выросшие на исключительном знакомстве с классическими мифологиями, то, собственно, принадлежит уже к позднейшему времени, историческим побегам религиозной мысли. Миф перешел на историческую почву, оделся известными именами; он представляет такую же второстепенную формацию, какую и поэзия. Приготовив создание символа и слова, он продолжает жить на их счет, но уже своею собственною, отдельною жизнью, на служение отвлеченной религиозной идее. Первоначальный миф не религиозен, он предшествует и сопутствует поэзии слова; то, что мы привыкли называть мифологией в смысле комплекса известного рода религиозных поверий, совпадает своим развитием с развитием поэзии в нашем смысле этого слова. Гомер создал греческих богов, но создание греческого языка <нрзб.> далеко за ним в незапамятные дали.

Если бы мы хотели в образованных мифологиях Греции и Рима проследить черты того символического понимания света, которое составляет характеристическое отличие первоначальной мысли, нам бы следовало поступать очень осторожно. Символы стерлись либо изменились, домовитый гусь Геры²³ обратился в павлина, самые боги отошли в своем свободном развитии от архаической простоты своего бывшего *грамматического* значения. В имени Зевса не лежит понятие громовержца, от простого значения светлого бога до создания олимпийского типа — целый ряд переходов, на которые мифические образы переходили, очищаясь от символических привесок и доходя до ясного отвлеченного понятия. При дворе олимпийского Зевса все они оделись на придворную ногу, переделали свой старый костюм по новой моде, подновили, что осталось у них от старого символического хлама. Религия последних времен Греции отличается уже совершенно космополитическим характером, местные поверья скрылись в центральный канон верований, сами боги просветились философскою мыслью и общими этическими местами, они свободно переселяются с одного места на другое и легко прививаются; так обще и прозрачно их значение, так далеко ушло от своей первоначальной природной основы, что их легко принять за ученые аллегории. Через неоплатоников они уже подают руку христианству.

Свежее царство символов мы находим только в непосредственной близости начала языка — в народной поэзии. Она стоит на границе между мифической поэзией языка и той образованной поэзией, которую мы привыкли называть лирической и драматической. Ее называют обыкновенно эпической, следуя примеру старинных реторик, и она должна, по их мнению, объективно представлять события внешнего мира. Еще недавно Bergman в своей брошюре *Dante et sa comédie*²⁴ нашелся вынужденным еще раз выставить подобное определение и постараться провести строгие границы между событием и действием, между *événement* и *action*, полагая в первом отличительную принадлежность эпического рода.

Нам кажется, подобное определение и слишком обще, и слишком узко. Слишком обще потому, что, полагая значение эпической поэзии в изображении происшествий внешнего мира, оно дает ей неопределенные границы, далеко забегающие вперед в наше совершенно лирическое развитие. Начав с песен Веды,²⁵ через Гомера мы легко можем дойти до Генриады²⁶ и Потерянного рая,²⁷ вовсе не выходя из определения. Требование какой-то объективности от эпического рассказа, которое должно оградить его от смешения с смежными поэтическими родами (лирико-эпическим, романтическим эпосом и т. п.), так показательно, что не выдерживает никакой критики. Пора, кажется, оставить поэтические галлюцинации об эпиче-

ской поэзии, вызванные в начале нашего столетия открытием строгих красот народной песни; над ними с недоумением останавливается эстетическое чутье, воспитанное разнообразнейшими проявлениями нашего лирического творчества. Поверхностному взгляду отличие, казалось, лежало в отличиях объективной и субъективной мысли; если разнообразие лирических мотивов возводилось к многочисленности субъективных представлений, то однообразное течение эпической песни заставляет думать о целом народе-творце, в котором распри личного чувства сливались в единстве объективного впечатления.

Как неоснователен этот миф о народе-творце — это, кажется, и доказывать нечего. Как ни погружайся в его поэтические красоты, в конце концов все-таки встретишься с назойливым вопросом: ведь был же какой-нибудь первый слагатель эпической песни? Что произошла она как-то сама собой, выросши из глубин народного духа, — подобным объяснением никто не удовлетворится, и мы всегда возвращаемся к идее личного творчества, как к *ultima ratio*.^{*} Противоположение эпической и лирической поэзии как объективной и субъективной падает само собою.²⁸

Мы сказали также, что ходячее определение поэзии слишком узко, ограничивая ее изображением событий. В самом деле, мы не найдем ни одного чисто эпического произведения, в котором не было бы, по крайней мере, настолько же чисто лирических порывов, насколько изображается подвигов (Веды, Гомер, народные песни). Только что эти лирические порывы совершенно отличны от стиля позднейшей, в собственном смысле лирической эпохи. Между ними разнища в *символизме*; эпическую поэзию мы бы предложили назвать *символической* или архаической, заимствуя последнее название от пластических художеств.

Интересно здесь проследить, каким образом историческое развитие образовательных (изобразительных, — *К. Р.*) искусств постоянно сопровождает развитие поэзии, и (они, — *К. Р.*) друг друга взаимно поясняют. В архаическом стиле вааяния или живописи каждая подробность, каждая складка, каждое движение тела имеет определенный, раз навсегда законченный смысл, так что его почти никогда не приходилось изменять, и все фигуры, кажется, вышли из одного и того же типа. Изображалась ли рука, то непременно так, а не иначе, с известным сгибом, в известном отдалении от тела; как бы ни разнообразны возможные положения руки, она изображалась всегда в одном и том же виде, как будто иначе и представить нельзя было. Боги являлись всегда с сложными ногами, хотя боги могли и ходить. В воображении человека господствовали определенные *типические образы*, в которые он старался перевести все разнообразие явлений внешнего мира. Выше и по отношению к языку мы назвали их символами. В начальной поэзии слова тоже отразились типические образы предметов, односторонние для нас в своем символизме, как разная архаическая складка. Золото явилось преимущественно блестящее — и так названо, хотя оно вместе с тем и веско и тягуче, точно так, как рука архаического стиля была постоянно прижата к бокам, хотя могла бы и быть поднятой кверху или протянутой вперед.

К этим типическим образам, выразившимся в слове и камне, как результатам синтетического восприятия природы человек подходит с требованием анализа, с желанием расширить во все стороны свои понятия о предмете, сложившиеся слишком односторонне по первому впечатлению. Золото не казалось только красивым, в нем объявлялось столько разнообразных качеств, что понять их под одним и тем же словом сделалось совершенно невозможным.

* Решительный аргумент (лат.).

Слово перестало совпадать с расширившимся понятием, архаистическая форма не удовлетворяла более требованиям развитого воображения. На этой степени духовного развития является в языке преобладание *предикативного элемента, эпитета*; так называемой *эпической поэзии*, которой в истории архитектуры соответствует, быть может, употребление красок на статуях архаистического стиля (?). Эпитет был, вероятно, вначале не столько распространением узкого взгляда на предмет, лежавшего в слове, сколько вторичным проведением того же взгляда, уже ослабевшего в слове, форсированием приходившего в упадок живописного элемента. Эпическая поэзия, эта поэзия эпитета, совпадает с первыми начатками живописи, как поэзия слова с временем начала скульптуры. Проводя далее то же сравнение, мы нашли бы музыку — это исключительно лирическое искусство, сопровождающее развитие лирического и драматического родов поэзии, но за проведение этого взгляда мы не стоим. Во всяком случае уже из поверхностного сравнения видно, как несостоятельны должны быть попытки живописать музыкой, обнаруженные Felicien David²⁹ et consorts. *Sicut pictura musica* * — за защиту этого положения не восстанет, я думаю, ни один эстетик.

Мы сказали, что появление эпической поэзии одновременно с выделением предикативного элемента из слова и обособлением его в виде эпитета. Вместо предикативного мы могли бы сказать символический. Каждое слово представляет собой символ предмета, его почему бы то ни было выдающуюся сторону, которой конкретный смысл начинал теряться по мере того, как слово приобретало более и более общее значение: эпитет явился, чтоб задержать на время это разложение; лучше сказать, он есть первый продукт этого разложения: в нем сосредоточен символический элемент слова, вытравившийся из слова.

На эпическом языке красное золото, ясное серебро, красна девица значит то же самое, что в период формации языка в поэзии слова означало золото, серебро, девица сами по себе — значение света, блеска уже дано в этих словах, оно только обособилось в эпитетах, которые сделались необходимы с обеднением этого смысла в самих словах. На эпическом языке и масляное масло не показалось бы излишним плеоназмом; это потому, что синтетический взгляд на природу был тогда еще в силе и искал себе выражения: если не в слове, то в связи слова с эпитетом повсюду чувствовалось это живописное понимание природных типов. Мы от этого живописного понимания уже отошли, слово представляет нам известную истину, не живописный тип; если эта живопись стерлась, мы не ищем ее подновить, да и не можем, если б искали.

Интересно бы изучить в остатках первобытного эпоса, в какой мере предполагаемая нами связь эпитета с символическим содержанием подтверждается опытом. Примеров, кроме приведенных выше, нашлось бы, я думаю, много. Но и потом, когда эпитет начал разнообразиться, развивая в разные стороны одностороннее значение слова, было бы интересно проследить, каким образом шло это развитие и не повторялся ли в этом случае древний мифический процесс, который участвовал в создании слова. В стереотипных оборотах эпической песни, в однообразной обстановке, в которой является постоянно одно и то же слово, мы подозреваем присутствие такого процесса; то же усилие, которое создало эпитет и самое слово, окружило мифическими атрибутами его рождение. Лист говорит, орел орет землю в одной южнорусской песне, золотое яблочко кружится — все эти общие места эпической поэзии следовало бы исследовать в указанной

* *Sicut pictura musica* (лат.) — живописать музыкой. Так и понимает эти слова А. Веселовский.

нами связи. Нам кажется, что при этом изучении надобно будет как можно менее обращаться к гипотезам из религиозного мифа, которого остатки могли сохраниться в строфах народной песни. Мифический процесс, приведший к созданию языка и отзывающийся в эпическом символизме, вовсе не был религиозным процессом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Дионис* — в греч. мифологии сын Зевса и смертной женщины Семелы, бог животворных сил природы, в частности виноградной лозы и вина. Был растерзан титанами и вновь возвращен к жизни Зевсом. Это божество, олицетворяющее умирание и пробуждение природы. Празднества в честь Диониса носили буйный, экстатический характер и охватывали целые города и области.

² *Горгона* — в греч. мифологии женоподобное чудовище со змеями вместо волос на голове; от одного ее взгляда, согласно мифу, все живые существа превращались в камень.

³ *Греи* или *Граи* — в греч. мифологии три сестры Горгоны, олицетворяющие старость: *Стена* (сильная), *Эвриала* (многоговорящая) и *Медуза* (владеющая); имеют один глаз и один зуб на троих.

⁴ *Химера* — в греч. мифологии огнедышащее чудовище божественного происхождения, имевшее спереди облик льва, сзади — дракона и туловище козы.

⁵ *Кербер* — в греч. мифологии трехголовый пес, охраняющий вход в подземное царство.

⁶ *Вовкалак* или *волкодлак* — в слав. мифологии вовкалаками или волкодлаками называются тучи, закрывающие солнце и луну. Слово *волкодлак* состоит из двух слов — *волк* и *длака* (шерсть, руно, клок волос) — и означает волчью шкуру. Остальные мифологические понятия доступны читателю, и мы не расшифровываем их. Желающие могут обратиться к кн.: Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. 3 т. М., 1868—1869. — Указатель имен и предметов помещен в конце третьего тома.

⁷ *Кентавры* — в греч. мифологии фантастические существа в образе полулошадиполучеловека.

⁸ *Автохтоны* — в представлении древних греков фантастические существа, сочетавшие в себе человека и змею.

⁹ *Сатиры* — в греч. мифологии низшие божества, олицетворяющие природу, спутники Диониса; изображались в виде людей с козлиными ногами, рогами и конским хвостом.

¹⁰ *Пан* — в греч. мифологии сын бога Гермеса; первоначально почитался (особенно в Аркадии) как бог стад, покровитель пастухов, впоследствии — как всеобъемлющее божество, олицетворяющее всю природу. Изображается в виде человека с козлиными ногами.

¹¹ *Паппосилен* — в греч. мифологии скотоподобный отец Силена, постоянного спутника, учителя и наставника Вакха (другое название Диониса), бога веселья и вина.

¹² *Автолик* — в греч. мифологии сын Гермеса, посланца богов, отец Антиклен, матери Одиссея; от своего отца получил дар обманывать и плутовать, был отчаянным вором, за что пользовался худой славой у древних.

¹³ *Ликаон* — в греч. мифологии сын Пелаага, внук Океана и царь Аркадии. Он и его дети считались самыми несчастными людьми в мире. Когда Зевс, чтобы испытать их, явился к ним в виде странника, они зарезали мальчика-туземца и предложили богу его внутренности; разгневанный Зевс убил Ликаона и сыновей его молнией; лишь младший, Никитим, был пощажён по просьбе Земли. Миф о Ликаоне указывает на древнеаркадский обычай приносить Зевсу Ликейскому человеческие жертвы.

¹⁴ *Ликотерзы* — в представлении греков фантастические существа волчьеподобной внешности.

¹⁵ *Аватары* — в инд. мифологии олицетворения различных божеств, воспеваемых в эпических религиозных поэмах.

¹⁶ *Морена* — в слав. мифологии богиня смерти, зимы и ночи.

¹⁷ *Mater Verborum* (лат.) — название обширного средневекового энциклопедического словаря, в котором объясняются в алфавитном порядке латинские слова (иногда греческие и еврейские) вместе с кратким изложением предмета, обозначенного словом, во всех областях тогдашней науки. Составлен как пособие для чтения латинских сочинений. В экземпляре, хранящемся в одной из библиотек в Чехии, оказались глоссы на чешском языке, которые, по-видимому, и привлекли внимание А. Н. Веселовского.

¹⁸ *Марс* — название бога войны у древних римлян.

¹⁹ *Персеваль* — герой куртуазного эпоса, образующего одну из ветвей сказания о короле Артуре и его рыцарях и входящего в цикл романов Круглого стола.

²⁰ Pictet Adolphe. Les origines indo-européennes ou les Aryas primitifs. Paris, 1859, v. 1—2, 2^e ed. 1877, v. 1—3.

²¹ Miklosich Franz. Lexicon paleoslovenico-graeco-latinum. Emendatum auctum ed. Fr. Miklosich. Vindobonae, 1862—1865, XXII, 1171 p.

²² Perger A. Ritter. Deutsche Pflanzensagen. Stuttgart und Oehrringen, 1864.

²³ Гера — в греч. мифологии дочь Кроноса, младшего из древнейших богов — Титанов, и Реи, супруги Зевса.

²⁴ Bergman Frédéric-Guillaume. Dante et sa comédie. Strasbourg, 1863.

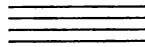
²⁵ Веды — совокупность древнейших памятников религиозной литературы в Индии, которым туземная традиция приписывает характер божественного откровения.

²⁶ «Генриада» — французская классическая эпопея, принадлежащая перу М.-Ф. Вольтера (1694—1778) и прославляющая короля Генриха IV.

²⁷ «Потерянный рай» — английская религиозно-героическая поэма Джона Мильтона (1608—1676).

²⁸ Эта мысль разрабатывается и усложняется в статьях А. Н. Веселовского «Из введения в историческую поэтику» (1894) и «Три главы из исторической поэтики» (1899). См.: Веселовский А. Н. Собр. соч., т. 1. СПб., 1913, с. 35—38, 425—429.

²⁹ Фелисьен Давид (1810—1876) — французский композитор.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

О двух книгах В. Я. Проппа: *Фольклор и действительность*. М., 1976; *Проблемы комизма и смеха*. М., 1976.

С именем Владимира Яковлевича Проппа связана целая эпоха в развитии советской фольклористики. Большим событием в нашей науке явились и его книги «Фольклор и действительность» и «Проблемы комизма и смеха». «Фольклор и действительность» представляет собой собрание статей В. Я. Проппа разных лет, как опубликованных ранее, так и впервые увидевших свет, объединенных общей теоретической направленностью, удачно расположенных редактором — не в хронологии их написания, а в определенной смысловой последовательности. Метод анализа фольклорных произведений вырисовывается из этой книги со всей очевидностью. В. Я. Пропп придавал решающее значение методике исследовательской работы. Не случайно почти любая его книга или статья начинается с вопроса о методе. Успех вывода зависит не только от правильности поставленной задачи, но и от метода ее разрешения. Научные задачи у В. Я. Проппа были самые разные, методологическая основа исторического изучения фольклора — одна. Вопросы методологии анализа, как они ставятся и решаются В. Я. Проппом, касаются не какой-то определенной работы, но любого исследования, где система мысли и отдельные положения возникают не на путях умозрительных гипотез, как бы ни казались они привлекательны и остроумны, а на основе «скрупулезного сопоставительного изучения и анализа фактов», которые в таком случае перестают иметь иллюстративный смысл и действительно становятся материалом для обдумывания и прочной опорой для выводов и решений. Метод гипотез и иллюстрирующих их примеров, по мнению В. Я. Проппа, возможен и оправдан лишь в тех случаях, когда фактов недостаточно, когда их невозможно наблюдать и когда иным путем они не объяснимы. Но там, где это позволяют факты, следует идти иным, индуктивным методом: только такой метод дает надежное установление истин.

Впервые напечатанная на русском языке в книге «Фольклор и действительность» статья В. Я. Проппа «Структурное и историческое изучение волшебной сказки» была для него работой вынужденной. Возродившийся в 60-е годы интерес к «Морфологии сказки» сам Владимир Яковлевич объяснял стремлением к применению точных методов исследования в гуманитарных науках, прежде всего в лингвистике и теоретической поэтике. «Морфология сказки» через сорок лет после своего выхода получила фантастическую популярность, вызвала новые споры и новое непонимание. Разъясняя Леви-Строссу, одному из самых активных противников этой книги, методику своей работы, В. Я. Пропп писал: «Я ... эмпирик, притом эмпирик неподкупный, который прежде всего всматривается в факты и изучает их скрупулезно и методически, проверяя свои предположения и оглядываясь на каждый шаг рассуждений».¹ В. Я. Проппа мало интересовал отдельно взятый факт, он изучал ряды взаимосвязанных фактов, стремился к раскрытию явления, к раскрытию закономерностей, что и является конечной целью всякой науки. Так, установив единство композиции волшебной сказки, В. Я. Пропп неизбежно задумался о причинах подобного единства, видя их не в законах формы как таковой, а в области ранней истории.

¹ Пропп В. Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки. — В кн.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 133. (В дальнейшем при ссылках на это издание указывается название статьи и страница).

Самым непосредственным образом с первой книгой В. Я. Проппа связана и его статья 1928 г. «Трансформации волшебной сказки». Всемирное сходство сказочных сюжетов представляло в это время еще серьезную проблему. В настоящей статье В. Я. Пропп рассматривает две возможные точки зрения, объясняющие эту закономерность: «...или внутреннее сходство двух внешне не связанных и не связуемых явлений не возводится к общему генетическому корню — теория самостоятельного зарождения видов, или это морфологическое сходство есть результат известной генетической связи — теория происхождения путем метаморфоз и трансформаций, возводимых к тем или иным причинам».² Характер сходства сказочных сюжетов диктует и метод их изучения: принцип сюжетного сходства (господствующий до Проппа) приемлем в том случае, если стоять на точке зрения самостоятельного зарождения видов. В. Я. Пропп выдвинул другой метод изучения сказок, когда структура (композиция) сказки, а не ее сюжет, становится единицей сравнения. При этом причины сказочных трансформаций он видит не столько внутри сказки, сколько в явлениях внесказочного порядка: мифологии, различных верованиях, быте и т. п. Здесь В. Я. Пропп опирался на идеи А. Н. Веселовского. Сложность исторического изучения мифа и сказки заключается, по мнению Веселовского, в том, что мифы редко доходят до нас в своем «чистом» виде. Громадную роль в развитии мифологии играет процесс осложнения мифов вследствие их совместного развития. Мифы, — как, впрочем, и сказки, — неизбежно осложняются в своем развитии эпизодами и символизмом, заимствованными из иных кругов представлений. А. Н. Веселовский подчеркивал, что даже в тех случаях, когда это «осложнение не может быть доказано фактически, необходимо иметь в виду эту возможность, чтобы не увлечься в истолковании целого мифа из одной будто бы присущей ему идеи».³ То же в равной мере справедливо и для сказки, когда, не разобрав сложного генезиса той или иной сказки, пытаются объяснить ее «сплошь как цельное выражение одного какого-нибудь сюжета, мифического или нет, — результаты могут получиться и получались самые плачевные».⁴ А. Н. Веселовский, на много десятилетий опережая науку, поставил в связи с этим вопрос об основных и второстепенных сказочных формах (типах, по Веселовскому). Основные формы (общие неизменяемые черты) А. Н. Веселовский сближал с мифами, и более того — он не отрицал возможности объяснить из них происхождение всей сказочной литературы. Второстепенные же формы не могут быть объяснены из мифа, они принадлежат собственной истории сказки, ее стилистике. Этому разделению форм А. Н. Веселовский придавал громадное значение, он утверждал, что только «когда это разделение будет сделано, мифологическая экзегеза ощутит впервые твердую почву под ногами».⁵ Вслед за А. Н. Веселовским В. Я. Пропп тоже связывал проблему трансформаций волшебной сказки с умением отличать и выделять основные формы, связанные с зарождением сказки, от производных, вторичных. В статье «Трансформации волшебной сказки» В. Я. Пропп дает и конкретную методику изучения каждой из этих форм — тем самым он идет уже дальше А. Н. Веселовского.

Ошибочность метода В. Я. Проппа Леви-Стросс видит, в частности, и в том, что вывод Проппа очень широк, он далеко выходит за пределы собственно волшебной сказки. В. Я. Пропп понимал, что метод изучения сказки, им открытый, не может претендовать на всеобщность — для эпоса, лирики он, возможно, и не годится; но в то же время В. Я. Пропп предвидел продуктивность этого метода не только в применении к другим жанровым разновидностям сказки, но и значительно шире — для изучения мировой литературы повествовательного характера. Столь широкая продуктивность метода может говорить лишь о правильности открытых закономерностей, но уж никак не о их недостатках. Предвидя большие возможности в применении открытого им метода, и более широко — точных методов анализа художественных произведений,

² Пропп В. Я. Трансформации волшебной сказки, с. 153.

³ Веселовский А. Н. Сравнительная мифология и ее метод. — Собр. соч., т. 16. М.—Л., 1938, с. 109.

⁴ Там же, с. 116.

⁵ Там же, с. 118.

В. Я. Пропп, однако, четко представлял себе и границы их применения. Точные методы изучения художественной литературы «возможны и плодотворны там, где имеется повторяемость в больших масштабах. Это мы имеем в языке, это мы имеем в фольклоре».⁶ В индивидуальном искусстве применение точных методов не приводит к желаемым результатам.

В статьях «Специфика фольклора», «Об историзме фольклора и методах его изучения» и некоторых других В. Я. Пропп определил фольклористику как историческую дисциплину, а метод ее изучения как сравнительный в самом широком смысле этого слова. Задача сравнительно-исторического изучения народного творчества стояла и будет стоять как одна из основных задач нашей науки. «... Историческая наука требует не только установления самого факта развития, но и его объяснения... Объяснить — означает возвести явление к создавшим его причинам, а причины эти лежат в области хозяйственной и социальной жизни народов».⁷ Подлинно научным В. Я. Пропп считает стадийное изучение жанровой и поэтической природы фольклора. Располагая материал по стадиям развития народов (малые народы, сравнительно недавно получившие письменность, дают для подобного исторического изучения фольклора прекраснейший материал), фольклористы смогут создать историческую поэтику, основы которой были заложены А. Н. Веселовским. Другой путь — путь реконструкции «мифологических» основ путем анализа поздних материалов, утративших прямую связь со своим историческим прошлым, — значительно более труден, опасен, часто гипотетичен. К подобным реконструкциям следует прибегать только в тех случаях, когда ученый не располагает непосредственными материалами, отражающими ранние стадии развития человеческого общества. Блестящие примеры подобных исторических исследований даны самим В. Я. Проппом. В статье «Ритуальный смех в фольклоре» В. Я. Пропп рассматривает один мотив несмеющейся царевны, разложив его по стадиям общественно-экономического развития, показав изменения этого мотива в связи с этой стадийностью. На анализе исторических корней мотива о Несмеяне, мотива, который «не содержит никаких следов реального прошлого»,⁸ В. Я. Пропп показал путь подлинно исторического исследования. Специально исследовался Проппом и мотив чудесного рождения — один из очень широко распространенных мотивов мирового фольклора, фольклорное воплощение которого между тем вторично по отношению к религиозным (примитивным и поздним) представлениям о чудесном рождении героя. В. Я. Пропп рассматривает этот мотив в сказке, сопоставляя фольклорные материалы с фактами исторической действительности, ставя тем самым перед собой задачу найти историческую основу этого древнего мотива. В. Я. Пропп проводит поэтапный анализ данного мотива, со всей наглядностью показывая, что мотив чудесного рождения многопланов, а потому бесплодны были бы все стремления отыскать какой-либо один исторический источник, его объясняющий. Сказка дает возможность проследить различные виды чудесного рождения героя. В каждую сказочную разновидность (непорочное рождение, зачатие от плода, рождение от наговоров и т. п.) В. Я. Пропп вносит внесказочные материалы, связанные с мифологическими представлениями, верованиями разных народов и пр., показывая тем самым не только многообразие самого мотива, но и его истоков, отразивших разные этапы развития человеческого общества, человеческого сознания. В своей блестящей статье «Эдип в свете фольклора» В. Я. Пропп последовательно мотив за мотивом рассматривает сюжет, видя в этом сюжете не прямое отражение общественного уклада, а только отраженные в нем столкновения исторических противоречий. «Проследить эти противоречия, проследить, что с чем столкнулось в исторической действительности и как это столкновение рождает сюжет»,⁹ — в этом В. Я. Пропп и видел свою основную задачу, работая над данной статьей. Сопоставление «Царя Эдипа» с фольклорными материалами дало возможность В. Я. Проппу установить внутреннюю закономерность в той последовательности собы-

⁶ Пропп В. Я. Трансформации волшебной сказки, с. 151.

⁷ Пропп В. Я. Специфика фольклора, с. 25.

⁸ Пропп В. Я. Ритуальный смех... с. 177.

⁹ Пропп В. Я. Эдип в свете фольклора, с. 262.

тий, которая у Софокла была уже потеряна. Сравнительный анализ «Эдипа в Колоне» с современной сказкой привел исследователя к выводу, что «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне» есть единое целое, один и тот же сюжет, что «Андрей Критский, Григорий, Павел Кесарийский и т. д. не только по существу, но и в одинаковых с „Эдипом в Колоне“ формах проходят новый, вторичный апофеоз».¹⁰ Пропп со всей убедительностью показывает, что «Эдип в Колоне» не является по существу самостоятельным сюжетом, он представляет собой не что иное, как второй ход сказки по отношению к «Эдипу-царю».

Сравнительно-исторический принцип изучения фольклора, особый методологический подход к классификации и анализу материала помогли ученому не только раскрыть ряд общих для народного творчества закономерностей, но и поставить вопрос о генетических истоках как отдельных фольклорных мотивов и жанров, так и народного искусства вообще. В. Я. Пропп утверждает, что генетически фольклор сближается не с литературой, а с языком — отсюда и своеобразный способ возникновения фольклорного произведения. Фольклор «возникает и изменяется совершенно закономерно, независимо от воли людей, везде там, где для этого в историческом развитии народов создались соответствующие условия».¹¹ Отсюда В. Я. Пропп делает вывод, что явление всемирного сходства не должно представлять для фольклориста проблемы, поскольку именно сходство и указывает на закономерность. Сходство фольклорных произведений в мировом масштабе рассматривается исследователем лишь как частный случай исторической закономерности, которая исходит из одинаковых форм производства материальной культуры и приводит к аналогии форм и категорий мышления, обрядовой жизни, фольклора и т. п. Все это в корне отличает фольклор от литературы.

Специфику народного эпоса, существенно отличающегося от эпоса литературного, В. Я. Пропп вскрывает в статье «„Калевала“ в свете фольклора», впервые напечатанной в книге «Фольклор и действительность». В данной статье В. Я. Пропп показывает, что «Калевала» — это искусственный свод, внутренне противоречащий народной традиции. Народ никогда не создает эпопей — «не потому, чтобы он этого не мог, а потому, что народная эстетика этого не требует: она не стремится к внешнему единству».¹² Народный эпос создается для пения, а не для чтения, он должен быть свободен и подвижен в рамках определенного сюжета, а потому и обладает внутренней целостностью при отсутствии строгого внешнего единства, мотивированности событий, их внешней и внутренней взаимосвязанности, т. е. тех самых элементов, без которых невозможна литературная эпопея. В. Я. Пропп показал, что «Калевала», при всем искусстве, чутье и понимании народного сознания Лённротом, оказалась внешне единой, но внутренне мозаичной, противоречивой и неслаженной. Лённрот пытался сгладить противоречивость народных рун, которые он с таким трудом объединил в эпопею. Он придал народным песням стройность, упорядоченность, законченность, расположил их в определенной логической последовательности и создал тем самым совершенно особое, уникальное для всей мировой культуры литературное произведение с народной основой. Определенная В. Я. Проппом грань между «Калевалой» и народным эпосом приближает исследователей к решению труднейшего вопроса о происхождении «Калевалы». В. Я. Пропп не дает ответа на этот вопрос, он намечает лишь отдельные направления в его решении. В частности, В. Я. Пропп показывает, что «Калевала» отразила в своем идейном содержании не одну какую-то определенную стадию развития общества, а несколько таких стадий разной степени древности. Очень важным является утверждение В. Я. Проппа, что вопрос о происхождении «Калевалы» должен решаться самостоятельно, безотносительно к вопросу о происхождении карело-финского эпоса и пр.

Итак, в целом ряде своих работ В. Я. Пропп подчеркивает, что к изучению фольклора нужно подходить иначе, чем к изучению литературы. Фольклорист должен стре-

¹⁰ Там же, с. 295.

¹¹ Пропп В. Я. Специфика фольклора, с. 22.

¹² Пропп В. Я. «Калевала» в свете фольклора, с. 311.

миться раскрыть не только особенности народного мышления, истоки которого лежат в глубокой древности; но и специфическую поэтику фольклорных произведений, отражающую определенные этапы и формы этого сознания.

В 60-е годы В. Я. Пропп пишет ряд статей — «Фольклор и действительность», «Жанровый состав русского фольклора», «Принципы классификации фольклорных жанров», — статей, получивших уже широкий резонанс в нашей науке. Все три статьи были задуманы В. Я. Проппом как разделы одной книги «Поэтика фольклора», не завершенной, к сожалению, ее автором, — книги, призванной раскрыть особенности фольклорного мышления и специфику поэтической организации произведений народного творчества.

Последняя книга В. Я. Проппа «Проблемы смеха и комизма», так же как и избранные статьи, вошедшие в сборник «Фольклор и действительность», посвящена вопросам теории. В ней нашел свое отражение тот же методологический подход к анализу материала, о котором уже подробно говорилось. В книге рассматривается одна из кардинальных тем эстетики и теории литературы — проблема комического. Несмотря на то что этой проблеме начиная с античности и до настоящего дня уделялось немало внимания в общих и специальных работах, она не только не разрешена, но, строго говоря, не была даже удовлетворительным образом поставлена.

Проблема смеха, смеховой культуры не случайна для научных интересов В. Я. Проппа. Книга о комическом исподволь обдумывалась и подготавливалась в течение многих лет. Ритуальному смеху была посвящена в свое время специальная статья, рассматривающая исторические корни одного мотива, но построенная так широко, что она давала возможность раскрыть основы одного из видов смеха, связанного с ритуалом, религией. Поскольку содержание мотива о Несмеяне составляет явление смеха, В. Я. Пропп ставил своей задачей выяснить «характер смеха вообще, но смеха не в плоскости абстрактных философских построений, как это в своей книге о смехе делает Бергсон, а в плане исторического рассмотрения».¹³

Книга о комическом, вышедшая из печати в издательстве «Искусство», куда В. Я. Пропп еще при жизни сам отправил рукопись своей книги, состоит из двух основных разделов — в рукописи их было три. Опущенная издательством первая глава книги, в которой автор обращался к философии комического, была для В. Я. Проппа принципиально важной, так как она подводила некоторые итоги предложенным до него решениям вопроса и вводила читателя в суть проблемы. Обзор различных теорий комического, как пишет В. Я. Пропп, «дает не очень утешительные результаты. Поневоле напрашивается вопрос: нужна ли нам вообще теория? Их было очень много. Стоит ли к многочисленным существующим теориям прибавлять еще одну? Может быть, такая теория не более как игра ума, мертвая схоластика, бесполезная в жизни философема?» Но, пишет далее исследователь, ни одна область человеческого знания не обходится без теории, а знание этой теории — «один из элементов научного мировоззрения вообще».¹⁴

В качестве анализируемого материала автор берет комизм в жизни, с одной стороны, и фольклоре и литературе (западноевропейской и русской) — с другой. Такой подбор материала оправдан тем, что комизм в жизни и комизм в произведениях искусства не имеет принципиальных отличий. Здесь мы наблюдаем тот факт, который далеко не всегда учитывается в современных работах, склонных противопоставлять явлениям жизни особые знаковые системы произведений искусства, всегда и во всем отличающиеся от жизненных явлений, — работах, которые во имя «чистоты» анализа не выходят за пределы художественного текста в сферу аналогичных реальных ситуаций.

Первый вопрос, который здесь возникает, — вопрос классификации, т. е. строгого упорядочивания существующего разнородного материала. Об этом и идет в дальнейшем речь. Поскольку смех и комическое связаны с человеком, автор считает невозмож-

¹³ Пропп В. Я. Ритуальный смех..., с. 177.

¹⁴ Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976, с. 5.

ным решение проблемы вне психологии смеха и восприятия комического. Исходя из этого он устанавливает различные виды смеха, особо выделяя те из них, которые имеют эстетическое значение. Такой подход к вопросу представляется и строго научным и чрезвычайно плодотворным. Правильная постановка проблемы определяет ход всего рассуждения, ибо в дальнейшем от ученого требуется лишь дисциплина и логическая четкость мысли. Самым распространенным видом смеха, лежащим в основе многих приемов и способов выражения комического, оказался, по наблюдениям В. Я. Проппа, смех насмешливый. Поэтому именно о нем преимущественно и говорится. Но эта категория смеха слишком обширна для понимания специфики комических эпизодов и ситуаций, для понимания конкретных способов создания комического эффекта. Анализ причин, вызывающих смех, — тот принцип, который положен в основу более дробной классификации. Каждый случай выделен в особую главу (например, «Комизм сходства», «Комизм отличий», «Человек в облики животного», «Человек — вещь» и т. д.). Частные определения и формулировки (например, ирония, алогизм) в свете общей теории комического получают ясное и четкое обозначение

Рассмотрены В. Я. Проппом и такие виды смеха (смех «злой», «циничный», смех «жизнерадостный»), которые вообще не имеют или имеют косвенное отношение к комическому. Этим видам смеха уделено немного страниц, тем не менее они существенно дополняют картину. Задача автора в данном случае, как и в других, заключается не столько в том, чтобы оценить явление, но прежде всего в том, чтобы объяснить и осмыслить его.

Особенностью всей книги является исторический подход к анализируемым фактам. Смех и комическое рассматриваются во временной перспективе, в результате чего не только вскрываются причины, по которым люди смеялись или смеются, но и причины, по которым то, что ранее вызывало смех, теперь этой реакции не вызывает или вызывает ее на принципиально другой основе. В заключение книги В. Я. Пропп подводит итоги проделанной работе и кратко формулирует выводы, согласно которым комическое — не в противоречии содержания и формы или в противоречии внутри объекта смеха и субъекта, как это обычно решалось теориями, но во взаимосвязи объекта и субъекта. «Смех вызван наблюдением некоторых недостатков в мире человеческого обихода», противоречащих свойственному человеку «инстинкту должного», — требованиям морали или тому, что, с точки зрения здоровой человеческой природы, мыслится как целесообразное и правильное. Недостатки, над которыми смеются, всегда недостатки духовного или морального порядка. «Смех вызван некоторым подсознательным умозаключением от видимого к тому, что за этой видимостью кроется. Это умозаключение может состоять также в том, что за видимой оболочкой не содержится ничего, что она скрывает пустоту. Смех наступает тогда, когда это открытие делается внезапно и неожиданно, когда оно носит характер первичного открытия, а не повседневного наблюдения, когда оно имеет характер более или менее внезапного обличения. Общую форму теории комического можно выразить так: мы смеемся, когда в нашем сознании положительные начала человека заслоняются внезапным открытием скрытых недостатков, вдруг открывающихся сквозь оболочку внешних физических данных».¹⁵ Вывод краток, прост и практически неопровержим, так как за ним стоит громадный материал, тщательно проработанный и всесторонне проанализированный. Строгость научной мысли, ясность формулировок, простота и четкость каждого высказанного положения и всей системы рассуждения в целом, богатый материал фактов и методологических наблюдений, далеко выходящих за границы конкретной проблемы и важных для других областей эстетики и теории литературы, делают книгу «Проблемы комизма и смеха» работой глубокой и оригинальной.

Тематика работ Владимира Яковлевича Проппа, метод и принципы его исследования фольклора находят не только отражение, но и развитие во многих статьях и книгах советских и зарубежных фольклористов — и, в частности, в работе «Типоло-

¹⁵ Там же, с. 146.

гические исследования по фольклору»,¹⁶ посвященной его памяти. Настоящий сборник продемонстрировал не только высокий уровень современной науки, но и показал теснейшую, непосредственную связь новейших исследований с идеями В. Я. Проппа. Это очень важно, так как далеко не все в наследии Проппа изучено и понято до конца. Метод исследовательской работы, идеи В. Я. Проппа, опередившие свое время, долго еще будут служить отправной точкой в работах многих поколений фольклористов, «ибо ученые типа В. Я. Проппа принадлежат столько же настоящему, сколько и будущему науки».¹⁷

В. И. Еремина

Проблемы изучения русского устного народного творчества. (Постоянно действующий межвузовский республиканский тематический научный сборник), вып. 1. М., 1975; вып. 2. М., 1976; Проблемы преподавания и изучения русского народного поэтического творчества, вып. 3. М., 1976.

С выходом нового неперIODического фольклорного сборника преподаватели-фольклористы педагогических институтов получили наконец возможность широкого обсуждения задач, методов и специфики вузовского преподавания и изучения народного поэтического творчества. Необходимость подобного издания назрела давно. Несмотря на большую работу по изучению фольклора, проводимую педвузами страны, редко удавалось обсудить в печати как ход, так и результаты этой работы, координировать усилия энтузиастов, указать на слабости и упущения в столь важном деле. Положение заметно изменилось после того, как по решению Ученой комиссии по литературе Учебно-методического отдела ГУВУЗа Министерства просвещения РСФСР при Московском областном педагогическом институте им. Н. К. Крупской был организован Научно-методический центр по устному народному творчеству. За несколько лет существования центра (с 1972 г.) было проведено 2 межвузовских семинара по устному народному творчеству, продолжена работа по координации научно-педагогической работы педвузов в области фольклористики, издано три выпуска фольклорных сборников. Сборники имеют достаточно обширный количественный (35 статей), а также разносторонний и интересный качественный состав. Все публикации могут быть объединены по следующим тематическим рубрикам: 1) исследовательские работы, посвященные отдельным фольклорным жанрам, 2) работы на тему «фольклор и литература», 3) исследования по истории фольклористики, 4) статьи на методические темы, обобщающие опыт педвузовской работы в области фольклора, 5) заметки собирателей, 6) рецензии и информация. В кратком отзыве нет возможности остановиться на разборе всех работ. Ограничимся лишь отдельными примерами по каждому из выделенных нами разделов. Хочется особо отметить статьи о вузовском изучении курса фольклора. Именно на эту тему писалось всего реже. Вместе с тем, как показывает практика, здесь открываются большие резервы вузовского гуманитарного образования и воспитания. Л. С. Торопова (Абакан) посвятила свою статью методике преподавания русского фольклора на Хакасском отделении Абаканского пединститута. Автор предлагает при изучении русского героического эпоса опираться на типологическую общность русских былин и хакасских алыптыг нымахи. В связи с этим рассматриваются примеры сюжетных и образных типологических параллелей в эпосе двух народов. Автор исходит главным образом из общетеоретических положений и выводов, сформулированных В. Я. Проппом и поддержанных рядом советских фольклористов. Статья показывает, насколько плодотворно и в методическом и в теоретическом отношении может быть сравнительное изучение эпоса двух народов.

¹⁶ См. рец.: Еремина В. И. Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). — Сов. этнография, 1977, № 4, с. 169—171.

¹⁷ Путилов Б. Н. Проблемы фольклора в трудах В. Я. Проппа, с. 15.

В статье М. А. Вавиловой (Вологда) «Фольклорно-краеведческая работа на I—IV курсах филологического факультета Вологодского пединститута» на основе многолетнего опыта преподавательской работы намечена целая программа «учебной работы по фольклору как системы с первого курса по четвертый».

По существу, о том же идет речь и в статье Е. И. Шастиной (Иркутск) «Студенческий фольклорный кружок», обобщающей опыт кружковой собирательской и исследовательской работы в Иркутском педагогическом институте. Обе статьи интересны тем, что любые их рекомендации и предложения рождены практической работой со студенческим коллективом. Вопросы, затронутые в них, требуют дальнейшего обсуждения, которое может привести в будущем к изменениям в самой организации преподавания фольклора в педагогическом вузе. Но в любом случае авторы правы, утверждая своеобразную и высокую воспитательную, эстетически и художественно формирующую роль народной поэзии, о чем в свое время писала «Правда». ¹ Все это ставит фольклор в несколько особое положение по отношению к другим историко-литературным курсам и заставляет подумать о планировании разнообразных форм его изучения в перспективе четырех лет вузовского обучения.

Опытом плодотворного сотрудничества фольклористов-филологов и музыковедов делются И. А. Мохирев (Киров) в статье «Из опыта совместного изучения вятских песен фольклористами-музыкантами и фольклористами-филологами (1959—1974)» и С. Л. Браз (Москва) в статье «Некоторые вопросы собирания вятского фольклора музыкантами и фольклористами-филологами». К вышеназванным примыкает по своей теме статья Т. Г. Леоновой (Омск) «Из опыта работы со студентами по подготовке к изданию фольклорного сборника», в которой рассказывается о таком опыте в Омском пединституте. Многообразная собирательская деятельность педвузовских фольклористов, как видно из статей, не может опираться на голый энтузиазм, но должна быть подкреплена какими-то обязательными мероприятиями, включенными в учебный план. К такому выводу пришел не только Научно-методический центр по фольклору, но и Министерство просвещения, включившее в учебный план на филологических факультетах педвузов фольклорные экспедиции.

Назовем несколько работ, посвященных проблеме взаимоотношений фольклора и литературы. В статье А. М. Новиковой (Москва) подробно прослеживаются источники и судьбы народной песни литературного происхождения «Когда-то и где-то жил царь молодой». Работа показывает, как важно не доверять поверхностным сопоставлениям при исследовании фольклора в его отношениях к литературе. В статье скрупулезно восстанавливается история популярной песни. Выводы, к которым приходит автор, имеют значение, выходящее за пределы конкретного исследования (оправдан подзаголовок: «К вопросу о типологии русских народных песен»). Убедительно показано, как национальная народно-поэтическая культура способствует усвоению народной средой той или иной песни литературного происхождения; как происходит как бы вторичная фольклоризация литературного, более того, инационального сюжета, возникшего на первичной фольклорной основе; как литературная по своему происхождению песня «вписывается» в массовый народный песенный репертуар.

По методике исследования к названной статье примыкает работа Т. В. Зуевой (Москва) «Повесть XVII века о царевиче Персике и народная сказка о Безручке». Указывая на литературный источник сказки, автор прослеживает причины, по каким литературный сюжет оказался близок русскому народному творчеству, вскрывает своеобразие народной трактовки сюжета. Глубоко оправданно обращение А. Н. Владимирского (Москва) к народной песне времен Великой Отечественной войны. В статье «Синий платочек на войне» автор стремится осмыслить истоки популярности этой песни, причины ее фольклоризации. Здесь вполне уместно внимательное отношение к мельчайшей детали, так как речь идет о массовом явлении, которое никогда не останется без последствий как для фольклора, так и для самой поэзии.

¹ Гилевич Н. Неписанные книги. Литературные заметки. — Правда, 1975, 13 нояб., с. 3.

Среди исследований, посвященных отдельным жанрам, назовем в качестве примера статью Н. Н. Алексеева (Саранск) «Былины и ранние догосударственные формы эпоса народов нашей страны. (История цикла былин о Добрыне)». Сопоставляя русские былины о Добрыне, а также сюжеты о Сокольнике и Илье Муромце, о Святогоре с эпосом кавказских народов, автор находит общие мотивы и, что важнее, сходную взаимосвязь и взаимоотношение их в эпосе разных народов. Это сопоставление показывает, что былинные сюжеты имели в догосударственный период общий источник, разбившийся позднее на отдельные потоки. Сюжет о Добрыне-змееборце в этом же плане сопоставляется с русской волшебной сказкой. Автор показывает, что рассматриваемый цикл былин базируется на какой-то общей сюжетной основе, некогда представлявшейся единой. Эти выводы интересны и новы. Но едва ли можно согласиться с тем, что реконструируемый прасюжет представлял собою «эпическое сказание». Логичнее предполагать здесь мифологический источник, давший начало и эпосу, и волшебной сказке. В противном случае трудно объяснить, как из эпоса родилась не сказочная былина, а именно волшебная сказка.

Привлекает внимание работа В. П. Федоровой (Курган) о народных небылицах. Нужно сказать, что этому фольклорному виду в науке определено не повезло. Он не вызвал к себе того интереса, на который имел все основания рассчитывать. Достаточно сказать, что именно с фольклорными небылицами связаны знаменитые литературные образы Шельмуфского, Мюнхаузена, Тартарена и т. п. Автор изучает лишь одну группу небылиц — скomorошины, вводит в научный оборот их рукописные песенные варианты. Работа интересна тем, что автор делает упор на смеховую природу фольклорного жанра и стремится изучать ее. Но в связи с темой едва ли можно вскользь говорить о сказках-небылицах и рассматривать скomorошины без учета того общего, что характерно как для песенных, так и для сказочно-прозаических небылиц.

Е. И. Шастина в статье «Реальное и характер его проявления в современной волшебной сказке» рассматривает вопросы поэтики сказки на современном этапе ее бытования. Статья посвящена главным образом сочетанию реального и фантастического у сибирских сказочников наших дней. Автор показывает, как разрушение традиционного волшебного «сказано — сделано» (о чем писал Д. Н. Медриш) приводит не только к распаду сказочной поэтики, но и порождает новое эстетическое качество современной сказки.

Интересна работа Т. В. Зуевой «Сюжет „Чудесные дети“ как типологическое фольклорное явление и самобытная сказка восточных славян». Автор сопоставляет сказочные мотивы с этнографическими и историческими фактами и наблюдениями, имея при этом в виду «главную идею» сюжета. Внимательный анализ позволяет приурочить сюжет к дошедшему до нас виде ко времени «перехода к моногамной семье, когда тяжкие для женщины последствия реальных патриархальных отношений еще не могли получить своей оценки в фольклоре».

Удачно сочетается фольклорный и исторический аспекты изучения преданий о Кудеяре в статьях А. А. Круппа (Ленинград) «Суздальские предания о Кудеяре» и «Предания о Кудеяре (судьба цикла)». Автор ставит целью установить исторический прототип фольклорного Кудеяра, разведать пути возникновения на реальной исторической основе фольклорных сюжетов и образа.

В работах по истории фольклористики ставятся вопросы как прошлого, так и настоящего нашей науки. Статьи Д. В. Абашевой (Чебоксары) «В. К. Магницкий — фольклорист и этнограф (библиографический очерк)» и «Архивные работы В. К. Магницкого по чувашскому фольклору» среди прочих затрагивают и очень важный вопрос о взаимосвязи русского фольклора с фольклором других народов нашей страны, о связях русской фольклористики с этнографией и фольклористикой этих народов. Этой теме посвящена также статья Г. Н. Курбатского (Кызыл, Тувинской АССР) «Русский фольклор в Тувинском вузе». К столетию со дня рождения замечательного советского фольклориста И. Н. Розанова написана обстоятельная статья А. М. Новиковой «И. Н. Розанов как фольклорист».

Библиографический отдел сборников включает содержательную рецензию Е. А. Александровой (Бийск) на новую хрестоматию по фольклору под редакцией А. М. Новиковой, изданную в 1971 г.

В целом фольклорные сборники являются изданием, имеющим собственное лицо. Они представляют современную фольклористику, связанную с собирательской и исследовательской работой, проводимой в педагогических вузах Российской Федерации.

Ю. И. Юдин

МЕЖВУЗОВСКОЕ ИЗДАНИЕ ПО ФОЛЬКЛОРУ РСФСР

Научный сборник «Фольклор народов РСФСР» издается ежегодно начиная с 1974 г. Министерством высшего и среднего специального образования РСФСР и Башкирским университетом.¹ Структура сборника постепенно определилась в основной его части соответственно жанровой принадлежности изучаемого материала. За основными разделами идут работы, посвященные взаимодействию фольклора и литературы, историографические статьи, материалы и сообщения. Каждый выпуск содержит не менее двух десятков статей и сообщений. В издании уже приняли участие авторы, представляющие более 20 городов. По общему количеству напечатанного преобладающее место принадлежит башкирскому и русскому материалу, но в целом «национальный диапазон» его очень широк; уже сейчас в ежегоднике рассмотрена либо затронута в той или иной мере устная поэзия более чем 30 народов Российской Федерации и других республик.

Существенно, что большинство статей если и не посвящены прямо межнациональным фольклорным взаимосвязям, то при исследовании устной поэзии одних народов привлекают хотя бы в небольшой степени сравнительный материал других. Эта сама по себе весьма ценная и, так сказать, «профилирующая» особенность ежегодника — залог научной перспективности его общего направления.²

В разделе эпоса первое место принадлежит характеристикам исторически сменявшихся друг друга форм эпической поэзии и особенностей сказительского профессионализма — на фоне сопоставлений с иными жанрами национального фольклора и с инонациональным материалом. Этому посвящена весьма интересная работа А. Н. Киреева «Об исторических типах народных сказителей Башкирии» (1), дополненная его же небольшими статьями «Баит как форма эпической поэзии башкирского народа» (2), «О своеобразии кубанского стиха» (3), «Новое в эпическом творчестве башкирского народа» (4). Опубликованы также статьи, касающиеся отражения народной философии и мировоззрения в башкирском эпосе, пословицах и поговорках (1—4), два этюда о русских балладах — в аспекте их своеобразия и их национальных взаимосвязей (2), небольшая, но насыщенная любопытными фактами работа И. В. Трескова «К вопросу о периодизации истории русско-северокавказских фольклорных отношений» (2), характеристики эпических песен кумыков (4), бурятских улигеров (3 и 4).

Для специалистов по русскому фольклору особый интерес представляет статья Т. М. Акимовой «Исследования о поэтике былин в последние десять лет» (4). Подвергая критическому разбору работы П. Г. Богатырева, С. Ю. Неклюдова, Ф. М. Селиванова, Ю. И. Смирнова, П. Д. Ухова и других, Т. М. Акимова сосредоточивает внимание преимущественно на таких вопросах, как сюжетосложение, общие места, изображение времени, пространства, психологических состояний. В статье немало глубоких замечаний, хотя и не все ее суждения кажутся бесспорными. «К сожалению, — заканчивает Т. М. Акимова, — большинство исследователей полностью игнорирует достижения прошлой фольклористики, не указывая на то, основываются на них и не

¹ Фольклор народов РСФСР. Межвузовский научный сборник. Уфа. Вып. 1, 1974; вып. 2, 1975; [вып. 3], 1976; [вып. 4], 1977. (При ссылаках в тексте указывается порядковый номер выпуска и в нужных случаях страница).

² Второй выпуск снабжен подзаголовком «Межнациональные связи и национальное своеобразие», который по существу соответствует профилю всех выпусков.

полемизируя с тем, что считают неубедительным» (4, 19). Публикацию казачьей былинной песни о выезде Добрыни читатель найдет в весьма содержательном обзоре Л. И. Брянцевой «Песни фольклорного фонда кафедры русской литературы Башгос-университета (1960—1976 гг.)» (4). Необходимо также отметить комментированную публикацию русских исторических песен, записанных в Башкирии в 1960-х годах (2); в 26 текстах отражены 19 сюжетов (из них 5—XVI в., 2—XVII в., 3—XVIII в.), причем есть варианты, представляющие существенный интерес по сравнению с известными ранее.

Много внимания ежегодник уделяет народной прозе, в особенности сказкам. В статье Л. Г. Барага «О межнациональном в сказках восточнославянских народов» показана первенствующая роль фольклорных взаимодействий; по словам автора, «типологическая близость сказок разных народов обычно неотделима от культурных межнациональных взаимосвязей» (1, 76). Конкретные случаи таких взаимосвязей рассматриваются в его же сообщении «Об отношении башкирского сюжетного репертуара сказок о животных к русскому» (3). Тема обстоятельной статьи И. М. Колесницкой — «Взаимодействие русской и местной сказочной традиции на северо-востоке России в конце XIX века по материалам экспедиции В. Г. Богораза» (3). Ряд работ посвящен национальным сказочным традициям. Так, например, Н. В. Бикбулатов исследовал отражение минората и майората в башкирских сказках, придя к интересным историческим выводам (1). Стилистический анализ башкирских сказок содержат статьи В. М. Зайнуллина (1 и 3). В. А. Бахтина публикует свои соображения относительно поэтики русской сказки (1, 3, 4). Характеристики двух талантливых сказочников Башкирии (русского и белорусского) и публикации некоторых записей от них дает В. В. Шмаков (3 и 4); Н. Ц. Биткеев посвятил статью творчеству калмыцкого сказочника-импровизатора (4). Современное состояние мордовской сказки охарактеризовано А. И. Маскаевым (1). Помещены заметки о сказках татар (2), удмуртов (4), вайнахов (1) и др.

В области «несказочной прозы» ценные данные для сравнительных исследований содержит статья А. М. Сулейманова «Башкирские предания о благородном разбойнике Бише» — герое, который владеет и «искусством сэсна, певца-импровизатора, кураиста», причем «песни Биша составляют органическую часть преданий о нем и в то же время бытуют самостоятельно» (3, 78). А. М. Сулейманову принадлежит также полезные сообщения о башкирских топонимических преданиях и легендах, связанных с крестьянской войной 1773—1775 гг. (1), и о преданиях и легендах плотогонов Бузьянского района (2). Русским преданиям и легендам на Урале посвящены работы В. П. Кругляшовой (1), М. Н. Ожеговой (2) и др. Н. М. Щербанов характеризует предания уральских казаков по публикациям И. И. Железнова (4). Обзор устных рассказов, записанных экспедицией «по следам 25-й Чапаевской дивизии» в 1974 г., дает Е. И. Коротин (4). Состояние прозаических жанров русского фольклора в республиках Поволжья (по материалам экспедиций Горьковского университета) охарактеризовал В. Н. Морохин (3). Своеобразные материалы несказочной прозы разных народов вводят в науку статьи 3-го выпуска — Б. Г. Ахметшина «Об этногенетических башкирских преданиях», И. А. Дахкильгова «Предания вайнахов, связанные с их архитектурным искусством», В. М. Санги «Тотемные мифы нивхов». В 4-м выпуске Л. Г. Барагом и Б. Г. Ахметшиным опубликованы предания, записанные в 1974—1975 гг. экспедициями Башкирского университета от марийских, татарских, башкирских и русских исполнителей (к сожалению, не всегда ясно, на каком языке предания были исполнены). Исследование Л. Г. Барага «Межнациональные отношения прозаических жанров фольклора народов СССР» (2) на сопоставлениях обширного материала демонстрирует преобладание генетических сходжений (преимущественно — в результате культурных взаимодействий) над типологическими.

Работ по необрядовой лирике пока немного. Здесь следует прежде всего назвать статью Т. М. Акимовой «Цикл песен служилых людей» (1), где анализируются весьма любопытные русские записи XVII и XVIII вв., отразившие репертуар, располагающийся на стыке авторского и коллективного начал в фольклоре. Близкая отчасти

тема разработана в статье А. М. Новиковой «Из истории народного бытования книжных песен XVIII века». Автором прослежено, как «на протяжении почти 300 лет в песенной традиции варьировалась тема „жизня бедного“, превратившись в цепь смеявшихся друг друга песен — версий» (1, 149). Лирическим песням и частушкам посвящено в основном сообщение В. Г. Шоминой «Фольклор на родине В. И. Симакова сегодня» (1). Напечатаны статьи о социальных мотивах в татарской лирике и о судьбах русской лирики в Мордовии (2).

Обильнее представлены материалы по обрядовой поэзии. Публикацию недавней записи традиционного русского свадебного обряда в Башкирии дает Л. И. Брянцева (3). Ей же принадлежит содержащая ряд оригинальных наблюдений небольшая статья «О взаимосвязях русского и украинского свадебного фольклора в современной Башкирии» (2). В работе И. М. Колесницкой «Песни о предпочтении суженого в русском и украинском фольклоре» (1) убедительно показана исконность этого сюжетного типа в свадебной поэзии восточных славян. Статья того же автора «Русские свадебные причитания в публикациях XIX века» — результат сравнительного изучения около 350 текстов, собранных П. В. Шейном в 23 губерниях, «когда свадебная причеть во многих местах еще находилась в состоянии расцвета» (2, 169). Полезные данные, в частности для межнациональных сопоставлений, содержат работы Р. М. Мухаметзянова, посвященные обрядовой поэзии татар Башкирии — свадебной (1), календарной (2) и рекрутской (3). Опубликованы наблюдения, касающиеся взаимодействия в Башкирии свадебного обряда — русского, башкирского и татарского (3), русского и мордовского (2), русского и чувашского (4), а также нынешнего состояния календарных обрядов в Поветлужье (2), в частности — бытования там подблюдных песен (4). Народный театр представлен пока одной статьей Н. И. Савушкиной, которая анализирует неизданные записи на русском Севере (3).

Специальное внимание уделяется таким областям, как взаимоотношение фольклора и литературы, история фольклористики. Можно отметить добротные статьи В. К. Архангельской «Фольклор в творчестве С. Каронина (Н. Е. Петропавловского)» (3) и «Демократические журналы 70-х годов о сказочной фантастике» (1). Полезна работа М. А. Мамбетова, раскрывающая роль русской журналистики первой половины XIX в. в собирании и изучении башкирского фольклора (1); тот же автор сообщает интересные данные о русском крепостном Т. Беляеве — переводчике и публикаторе башкирского фольклора в начале XIX в. (3). Содержательную историографическую заметку о П. И. Мельникове-Печерском опубликовала К. Е. Корепова (3). Напечатаны также очерки М. Г. Рахимкулова о Р. Г. Игнатьеве (1), А. И. Ромме (3) и В. Я. Канторовиче (4), Л. П. Атановой и М. Г. Рахимкулова о С. Г. Рыбакове (2), В. А. Кустова о В. Е. Попове (2) и др.

Как видим, содержание ежегодника разнообразно; большинство статей разрабатывает конкретные вопросы, по преимуществу локальные, но на достаточно широком фоне. Правда, около половины тем и авторов связаны с автономной республикой, в столице которой издание выходит. Вероятно, это обусловлено ограниченным объемом сборников (сначала 13, затем 10 п. л.). Тематический подбор статей продуман, почти все они насыщены серьезными наблюдениями. Однако встречаются работы, ценные по материалу, но оставляющие желать лучшего по исполнению (например, Л. Х. Цечоевой в 1-м выпуске, В. И. Костина, А. В. Бармина, В. А. Василенко во 2-м). Изредка попадаются и статьи, изящно или бойко написанные, но небогатые содержанием. Есть злоупотребления разговорной речью, стилистические недосмотры и досадные опечатки.³ В совокупности такие недочеты придают пока изданию некоторый оттенок «провинциализма», что диссонирует с очевидными достоинствами основного содержания и общего направления ежегодника.

³ Например: враг «делает налет на пространство героя» (1, 83); «Олдриджем Сироваткой» (2, 45 — надо «Олджихом»); «дубляж сокола и орла» (2, 119); в «различном звучании» персонажей (3, 31); «привозили на муллах» (3, 59 — надо «на мулах»); «звукозапись» (4, 21 — надо «звукопись»).

«Фольклор народов РСФСР» — несомненно полезное и перспективное пополнение в немногочисленной семье нашей фольклористической «периодики» (приходится употреблять этот термин ввиду отсутствия журнала).

С. Н. Азбелев

Folk-lore of Shakespear. By rev. T. F. Thiselton Dyer, M. A. Oxon. Dover publications. New York, 532 p.

«Фольклор у Шекспира» — так называется книга, переизданная нью-йоркским издательством «Доувер пабликейшнз», которое известно публикациями по лингвистике, этнографии, истории мировой литературы.

Вопреки тому что труд Тиселтона Дайэра был написан и увидел свет еще в начале 80-х годов прошлого столетия (автор — питомец старейшего в Англии Оксфордского университета, магистр гуманитарных наук и священник), он не утратил серьезного научного значения, и его современное переиздание — определенная дань необходимости. Дело не только в том, что величие Шекспира обязывает хранить каждую крупницу добытых человечеством знаний о его творчестве. Книга Тиселтона Дайэра — капитальное исследование, основополагающее в своем роде. В мировой филологической науке не только XIX в., кажется, не было подобной энциклопедической монографии о фольклоризме одного писателя. Благодаря усилиям Дайэра шекспировское искусство впервые получило концептуально оформленное и систематическое объяснение в фольклорно-этнографических аспектах. Для англоязычной же западной фольклористики, занимающейся проблемами фольклорных источников художественной литературы, труд Тиселтона Дайэра стал как бы отправной методологической точкой и образцом исследования вплоть до наших дней.¹ Несмотря на принципиальную важность этого сочинения, оно почему-то даже не упомянуто в переведенной у нас «Истории фольклористики в Европе» Дж. Коккьяры (М., 1960), которая отнюдь не обходит вопросы литературного фольклоризма. Между тем в «табели о рангах» европейской фольклористики последней четверти XIX в. Дайэру, несмотря на его принадлежность к буржуазно-позитивистской науке, вне всякого сомнения принадлежит подобающее место именно как незаурядному исследователю шекспировского и, стало быть, вообще литературно-художественного фольклоризма.

Тиселтон Дайэр ставил перед собой две взаимно обусловленные задачи: во-первых, показать, что пьесы Шекспира неотторжимы от общественной жизни Англии елизаветинского периода (подтверждение тому — богатейшая этнографичность его произведений); во-вторых, доказать, что великий драматург «был также хорошо знаком с фольклором прошлого». В этих целях, как писал автор, на страницах книги им были «собраны и систематизированы» фольклорные материалы, относящиеся к «внутренней жизни» Британии тех времен.

Нет ничего удивительного в том, что у Дайэра под понятием «фольклор» объединены столь разнородные явления, как народные приметы о погоде и легенды, традиционные представления о великанах и пословицы, сведения о погребальных обрядах и воинских ритуалах, поверья о колдовстве и описания брачных церемоний и т. д. Таков, как мы знаем, традиционный предмет западной фольклористики, постоянно склоняющийся к этнографии. Но отсюда проистекают чрезвычайная дробность и обилие материалов, громоздко размещенных в двадцати трех главах, общий объем которых превышает полтысячи страниц. И хотя скрупулезно составленный предметный указатель дополнительно упорядочивает и намного облегчает пользование этими материалами, их чрезмерная размельченность внушает читателю впечатление о том, что автора захлестывала стихия фактов. Многократно и солидарно цитируя «Первобытную культуру» своего современника Эдуарда Тэйлора, Тиселтон Дайэр явно находился под воздействием его мощного фактографического метода. Преобладание эмпирической описательности над идейно-теоретическим оснащением не могло не повредить научному достоинству труда. Тем не менее установленные и системно описанные

¹ Об этом нам уже приходилось писать ранее — см.: Русский фольклор, т. XIV. Л., 1974, с. 294 и сл.

Дайэром сотни контактов Шекспира-художника с фольклорным миром Англии и Европы говорят за себя самым убедительным образом. Пусть систематизация и объяснение фактов, относящихся к истории влияния народной культуры на шекспировский реализм, несовершенны, иной раз наивны и просто ошибочны, это не умаляет их значения и не ослабляет их силы. Материалы свидетельствуют не только о том, что Шекспир был «хорошо знаком с фольклором прошлого». Они ведут нас гораздо далее, чем этого хотел автор, и с выразительной неопровержимостью доказывают, что постоянное обращение к фольклору было творческой потребностью Шекспира-драматурга и что его пьесы не могли бы возникнуть и приобрести известный вид вне и помимо тех или других фольклорных воздействий. В свете собранных материалов отчетливей просматриваются глубинные связи, соединявшие Шекспира с «низовой», демократической идеологией и культурой англо-саксонского Запада. Впрочем, к таким выводам нас приводит не сам Дайэр, а корректирующе-научное прочтение колоссальных, но как бы «деидеологизированных» фактических материалов его книги.

Труд Тиселтона Дайэра можно считать классическим претворением метода идентификации фольклора в художественной литературе. Складывался этот метод, по крайней мере в лоне английской фольклористики, исподволь и задолго до того, как безвестный магистр-гуманитарий из Оксфорда взялся за проблему шекспировского фольклоризма. Например, только британское шекспироведение к 1880 г. накопило немало наблюдений, регистрировавших (без анализа) фольклорные элементы в пьесах великого драматурга. Уже Томас Перси в своем знаменитом сборнике «Реликвии древней английской поэзии» (первое издание — в 1765 г.) выделил баллады, соприкоснувшиеся с драмами Шекспира. Много указаний на фольклорные вкрапления в шекспировских пьесах оставил Джозеф Ритсон и другие английские фольклористы и филологи-шекспироведы. В этом же направлении разыскивались факты фольклорных отражений в «Кентерберийских рассказах» Чосера и т. д.

Тиселтон Дайэр изучил и учел опыт предшественников (см., например, вторую главу книги — «Ведьмы»); однако, значительно расширив границы исследования шекспировского фольклоризма, Дайэр пошел по экстенсивному пути и всецело сосредоточился на идентификациях. В круг разысканий источников драматургии Шекспира он ввел следующие фольклорно-этнографические темы и мотивные группы: феи (эльфическая мифология), ведьмы, духи, демонология, народная медицина, пословицы и поговорки, баллады, легенды, обычаи, связанные с календарными праздниками язычества и христианства, «лор» (англ. lore, т. е. знания, народные представления) о чертах, птицах, частях человеческого тела, явлениях природы, животных, растениях, насекомых, рыбах, пресмыкающихся, о рождении и крещении человека, свадьбе и браке, смерти и погребении, о драгоценных камнях и кольцах, спортивных и игровых занятиях, танцах, наказаниях, символике цветообозначения, шутах, амулетах-оберегах, сновидениях, дуэльных поединках, обеденных обычаях и т. д. и т. п. — всего не перечислишь. При этом Дайэр был в первую очередь озабочен тем, чтобы прочно удостоверить лишь самый факт присутствия фольклорных поверий (superstitions) в ткани шекспировских пьес, в какой бы форме оно ни осуществлялось (прямое или скрытое использование). Преимущественный интерес к поверьям и, как мы бы сейчас сказали, быличкам был навеян «теорией пережитков» Э. Тэйлора. Как правило, Тиселтон Дайэр рассматривал следы, оставленные фольклором суеверий и примет в пьесах Шекспира, не только вне всякого идейно-художественного контекста, но считал возможным вести обработку материалов по такому типовому принципу: «Важная роль, которую Шекспир придавал призрак в „Гамлете“, имеет особую ценность, поскольку иллюстрирует (illustrates) многие верования, бытовавшие в его время и указывающие на историю скрытых за ними обычаев» (р. 41—42). Или в другом случае: «Таким путем, в манере выдающегося мастерства, Шекспир иллюстрировал (has illustrated) и украсил свои пьесы ссылками (references) на демонологию того периода» (р. 58). Был у Дайэра еще один терминологический вариант для характеристики элементов шекспировского фольклоризма, и мы предлагаем распространенный в книге пример его осуществления: «Так, в „Ричарде III“, когда он (т. е. Шекспир, — В. В.) вкладывает

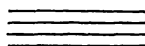
в уста герцога Глостера такие слова: „А говорят, что мудрое дитя не живет на свете долго никогда“, — он ссылается (alludes) на старое поверье, до сих пор глубоко коренящееся в сознании людей из низших слоев общества, — о том, что умный ребенок никогда подолгу не живет» (р. 312).

После знакомства с приведенными выписками вряд ли есть смысл отдельно останавливаться на узости и неточности того способа обработки материалов, который Тиселтон Дайэр применял для истолкования фольклоризма английского драматурга. Всецело находясь в плену метода идентификации, исследователь волей-неволей сводил смысл шекспировских текстов к иллюстрации значения традиционных фольклорно-этнографических элементов культуры в жизни общества.

Работы, последовательно выдержанные в духе метода, который так образцово, в «чистом виде», воплотил Тиселтон Дайэр в книге «Фольклор у Шекспира», — не редкость в «Журнале американского фольклора» (Journal of American Folklore, США) за последние десять-двадцать лет. Дополняемый и сдобриваемый фрейдизмом, юнгианством, всякого рода аполитичными и реакционными буржуазными концепциями, метод идентификации влечит удручающее эпигонское существование. Любые попытки каким-то образом гальванизировать его обрекают ту часть западной фольклористики, которая изучает связи литературы с фольклором, на топтание на месте. Современная наука требует всестороннего историко-эстетического анализа литературного фольклоризма на основе марксистско-ленинского учения об обществе. Для этой науки идентификация фольклора в литературе не самоцель, а только одно из условий постижения функционально-художественной природы литературного фольклоризма.

Однако выход книги Тиселтона Дайэра напоминает о полезности фронтального, сплошного фольклорно-этнографического «просвечивания» художественной литературы, о полезности создания путеводителей по фольклорным материалам к творчеству крупнейших писателей. Выход за традиционные пределы, в которых у нас обычно производится изучение фольклоризма русской литературы XIX—XX вв., был бы, без сомнения, плодотворным. Нам не мешало бы иметь полные «фольклорно-этнографические путеводители» по творчеству А. С. Пушкина и Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева и А. Н. Островского, а также других писателей — вплоть до М. Горького и М. А. Шолохова, — созданные на базе советской научной теории и методологии.

В. П. Владимирцев



ХРОНИКА

ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЧЕСКАЯ ДЕЙТЕВТЕЛЬНОСТЬ»

Конференция была организована Научным советом по фольклору при Отделении литературы и языка АН СССР, совместно с Институтом истории, языка и литературы им. Г. Цадаасы Дагестанского филиала АН СССР, и проходила 12—14 октября 1976 г. в Махачкале, куда прибыли специалисты из многих городов (Абакан, Ашхабад, Грозный, Казань, Киев, Кишинев, Ленинград, Майкоп, Минск, Москва, Нальчик, Орджоникидзе, Петрозаводск, Рига, Саранск, Сумы, Сухуми, Ташкент, Тбилиси, Улан-Удэ, Уфа, Фрунзе, Черновцы, Элиста, Якутск и др.). В работе конференции участвовали представители Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР, Института славяноведения и балканистики АН СССР, ряда исследовательских институтов союзных республик и автономных республик, высших учебных заведений. Различные аспекты широкой общей темы получили многостороннее освещение в 68 докладах и сообщениях (58 были произнесены, остальные представлены в тезисах; последние используются ниже при цитировании).

Методологические и методические вопросы исследования фольклорного историзма и связанные с ними практические научные результаты обсуждались преимущественно в двух взаимосвязанных аспектах: а) история народа как объект фольклора и б) фольклор как исторический источник. Особенности отражения исторической действительности в различных жанрах и видах фольклора рассматривались в связи с выяснением значения фольклорного наследия для современности и конкретно интерпретировались с привлечением письменных исторических источников, данных археологии, искусствоведения, исторического краеведения и других смежных дисциплин.

Представляется существенным сопоставить некоторые принципиальные суждения по названному выше двум аспектам центральной проблемы.

По первому из них отмечалось, прежде всего, что «историзм фольклора неодинаков в разных его жанрах, которым свойственны общие и различные особенности в сюжетах, структуре, типах героев, художественных средствах» (Н. И. Кравцов, Москва). Конкретно указывалось, например, что в украинском фольклоре исторические песни и думы — результат творчества «участников или непосредственных свидетелей тех событий и фактов, которые изображены в них; этим объясняется совершенно особое отношение к изображаемому, с обязательной оценкой этих фактов и событий, своеобразием художественных обобщений» (Г. И. Синченко, Черновцы). Было обращено внимание на то, что нартский эпос при мифологической основе содержит исторические элементы, основанные на восприятии реальной с этических позиций современников; историко-географические же песни кавказских народов XIV—XV вв. представляют собой реальное отражение действительности (У. Б. Далгат, Москва). У народов Северного Кавказа «своеобразие исторической жизни обусловило такую особенность историко-географического эпоса, как повышенная концентрация историзма в его разножанровых воплощениях: героико-историческая песня или предание, историческая песня и прозаический комментарий к ней» (А. И. Алиева, Москва). Сюжеты некоторых туркменских народных дастанов «были созданы на основе исторических событий». Соответственно

«имена и действия многих героев и персонажей этих дастанов в большинстве случаев совпадают с историческими» (Б. Мамедзянов, А. Дурдыева, Ашхабад). Отмечалось, что «вообще, фантазия в эпосе вовсе не произвольна: в одних направлениях она может быть почти беспредельной, но в других, особенно когда имеется необходимость сохранения правильной информации, она не получает развития. Изменяется функция, изменяется и мера фантазии» (М. М. Плисецкий, Киев).

Характеризовалась и специфика историзма в прозаических жанрах. Исторические предания обрисовывают частности, но круг действительности, которую они отражают, очень широк. Напротив, исторические песни более широко дают сами события, но далеко не каждому факту бывают посвящены (В. К. Соколова, Москва). Сообщались и конкретные результаты. При сравнении, например, якутских преданий о борьбе за справедливость Манчаары «с архивными следственными документами по делу нападения Манчаары на усадьбы богатей в 1833 году» обнаружено, что «народная память сохранила точные имена людей, названия улусов, родов, местностей, этнографические детали того времени. Показания ограбленных богатей совпадают в большинстве случаев с событиями, рассказываемыми в преданиях» (Н. В. Емельянов, Якутск). Преимущественно русскому эпосу был посвящен только доклад автора этих строк. В нем обосновывался тезис, что устные рассказы очевидцев реальных событий — первоисточник как устного эпоса, так и летописных записей; это обуславливает правомерность использования летописей для выявления исторической основы эпоса, которое дает достаточно прочные результаты, если полностью учитывается специфика материала и привлекается вся его совокупность для каждого случая.

Второй аспект в особенности интересовал дагестанских фольклористов и историков — вследствие относительной скудности письменных источников по истории многочисленных народов Дагестана. Однако весьма любопытные данные, касающиеся этого аспекта, обнаружались и в материалах, географически весьма удаленных от Северного Кавказа. В первом докладе конференции подчеркивалось, что для малых народов «памятники фольклорного наследия выступают нередко в качестве почти единственного „документального“ источника прошлого, опора на них является необходимостью для всех отраслей гуманитарных наук» (Г. Г. Гамзатов, Махачкала). Было предложено издать корпус устных источников Дагестана, поскольку исторический фольклор «имеет исключительную ценность для историкоковедения»; он «может принести определенную пользу и при интерпретации археологического материала»; отмечалось, что если данные по истории Дагестана «в письменных источниках не простираются далее VIII в. н. э., то в историческом фольклоре сохраняются некоторые детали и факты, восходящие к эпохе матриархата» (Р. М. Магомедов, Махачкала). Аналогичным образом «древние события бурятской истории, не нашедшие отражения в письменных документах, могут быть в определенной мере восстановлены на основе старинных преданий» (М. И. Тулохонов, Улан-Удэ). Но речь шла в этой связи не только о преданиях. Говорилось, что «отсутствие в течение веков письменности, доступной широким массам, и исторических письменных памятников» увеличивает «значение произведений установочного творчества для изучения исторического прошлого. В этом отношении трудно переоценить роль эпоса» (С. М. Хайбуллаев, Махачкала).

В результате конкретных работ дагестанских археологов и фольклористов по истории Дербента обнаружилось «совпадение данных, сообщаемых в легенде о времени основания города» (VIII в. до н. э.) «и его древнейшем ядре с результатами раскопок» (начаты в 1971 г.), поэтому «легенды и предания, в основе которых, как показали археологические раскопки, порой лежит исторический факт, дают возможность полнее представить удивительную историю этого древнейшего города страны» (А. А. Кудрявцев, Махачкала). Аналогичного рода результаты были получены украинскими исследователями по установлению оставшегося неизвестным историкам места знаменитой битвы украинских повстанцев под руководством Северина Наливайко с войском Жолкевского в 1596 г. На основе преданий и легенд, записывавшихся на протяжении сорока лет, выяснилось, что место этого боя следует искать на левом берегу реки Солоницы, восточнее Довгого озера. Обнаружилось, что как раз здесь «уже в наше время (в

послевоенный период) находили черепа и кости со следами сабельных ударов». Таким образом, «предания и легенды о последнем бое Наливайко содержат в себе данные, позволяющие определить место этого события, представляющего одну из героических страниц истории украинского народа» (П. П. Охрименко, Сумы). На конференции приводились и другие результаты успешного сотрудничества фольклористов с представителями смежных исторических дисциплин.

Были продемонстрированы межнациональные проявления историзма, представляющие собой преимущественно ситуации трех рядов: а) отражение фольклором нескольких народов принципиально сходных, но независимых друг от друга фактов исторической жизни каждого из этих народов; б) отражение в фольклоре двух или более народов одних и тех же исторических событий, в которых эти народы участвовали; в) влияние фольклора, отразившего реальные факты национальной истории на фольклор тех народов, историческая жизнь которых с этими фактами не была непосредственно связана. Различные сочетания таких ситуаций в живом устном репертуаре обуславливают, как было видно из докладов конференции, весьма значительное многообразие конкретных проявлений фольклорного историзма.

Некоторые участники конференции посвятили свои доклады поэтике, соотнеся их в той или иной степени и с основной проблемой конференции: В. М. Гацак (Москва), В. Г. Базанов (Ленинград), Х. Г. Короглы (Москва), Э. Я. Кокаре (Рига), А. М. Гуттов (Нальчик), С. Г. Морару (Кишинев), К. Т. Самородов (Саранск), С. Ш. Гаджиева и Х. М. Халилов (Махачкала) и др.

В нескольких докладах речь шла об издании многотомных серий национального фольклора. И. Н. Надилов (Казань), сообщая о работе над 12-томным изданием татарского фольклора, делал акцент на необходимости полного соблюдения современных эдических принципов, на недоступности в этом деле субъективизма, произвольных изменений текстов, составления так называемых «сводных вариантов»; тексты должны передаваться с соблюдением основных особенностей подлинника, а допускаемые изменения должны быть объяснены в научном аппарате издания. Т. Мирзаев (Ташкент) рассказал о ходе работы над 45-томным изданием узбекского эпоса, С. Мусаев (Фрунзе) — о подготовке издания киргизского эпоса «Манас», В. А. Чиримпей (Кишинев) — о многотомной публикации молдавского фольклора. Выступавшие в прениях Г. А. Барташевич (Минск), Б. Б. Оконов (Элиста) говорили о работе над изданием белорусского фольклора, о подготовке к изданию калмыцкого эпоса «Джангар». Многие участники конференции поддержали предложение И. Н. Надилова созвать специальное совещание по этой проблематике.

В принятой на заключительном заседании резолюции говорится, что конференция считает целесообразным продолжить дальнейшую разработку проблем исторического изучения фольклора на материале всех народов Советского Союза, в связи с чем рекомендует научным учреждениям страны расширить эту проблематику в научно-исследовательских планах. В резолюции признано также желательным обсудить проблемы издания многотомных фольклорных серий на специальном текстологическом совещании.

С. Н. Азбелев

ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ ПО ВОПРОСАМ ИЗДАНИЯ СВОДА РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА (СЕРИЯ «БЫЛИНЫ»)

5—6 декабря 1978 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР состоялось созданное по инициативе Сектора народно-поэтического творчества всесоюзное совещание по вопросам издания Свода русского фольклора (серия «Былины»).

Совещанию предшествовала серьезная научно-организационная работа. Вышел в свет XVII том ежегодника «Русский фольклор» (Л., 1977), посвященный проблемам

Свода русского фольклора и, в частности, содержащий общий проспект Свода и проект проспекта серии «Полное собрание русских былин». В соответствии с решением Отделения языка и литературы АН СССР от 6 сентября 1977 г. о Своде русского фольклора Сектор народно-поэтического творчества приступает к подготовке первой серии Свода «Былины».

Собравшиеся в Пушкинском Доме фольклористы Москвы, Ленинграда, Киева, Петрозаводска, Улан-Удэ, Перми и других городов страны, работники научных учреждений и преподаватели высшей школы заслушали три доклада (А. А. Горелова, А. П. Евгеньевой и С. Н. Азбелева), после которых развернулись прения.

В центре внимания участников совещания, проходившего в атмосфере коллективного научного поиска, оказались проблемы, связанные с характером и композицией Свода русского фольклора в целом и первой его серии, серии былин.

Открывая работу совещания, заведующий Сектором народного творчества Института русской литературы АН СССР А. А. Горелов (Ленинград) подчеркнул, что в наше время неразрывно связаны вопросы о сохранении и закреплении национальных поэтических художественных ценностей и о максимально быстром вовлечении их в общенациональный культурный процесс. Институт русской литературы, приступая к созданию Свода, стремится к широкой координации сил фольклористов разных научных учреждений страны.

В XVII томе ежегодника «Русский фольклор» опубликованы проспекты, очерчивающие первичные контуры Свода, который представляет собой объединение в комментированном научном издании достоверных словесных, музыкальных и хореографических материалов записей всех жанров, жанровых групп и разновидностей русского народного творчества, известных к моменту издания. В нем должна найти воплощение идея репрезентативности народно-поэтического материала в его основных формах. Как совокупность русского фольклора Свод должен генерализовать закономерности развития народной поэзии и продемонстрировать ее коллективную творческую природу. Реализация идеи Свода, включенной в повестку дня фольклористики нашими предшественниками, призвана служить постоянным фактором обеспечения многосторонних научных исследований и широкой популяризации подлинного народного искусства, имеющего непреходящее историческое, художественное и граждански-патриотическое значение.

В основу классификации материала записей в Своде полагается несколько принципов. Материал будет организован по хронологии и регионам записей, позволяющим воссоздать не только историческое движение фольклористики, но и в значительной мере образ русской фольклорной культуры в ее эволюции, поскольку последняя отражена записями. Основной единицей публикации материала в Своде являются подлинные тексты произведений, взятые в их первичной фиксации (записи-оригиналы либо копии и публикации). Определителями жанровой специфики произведения выступают признаки жанровой содержательности формы произведения, в том числе — музыкальные, и его функционально-тематические особенности. Обрядовый фольклор размещается в целостных обрядово-этнографических комплексах, расположенных регионально; для внеобрядового фольклора возможна группировка текстов внутри жанров исключительно по сюжетно-тематическому принципу, с расположением текстов по вариантным гнездам, версиям, редакциям.

Свод является прежде всего изданием научного типа, в нем должны быть сохранены особенности записей фольклора, дающие достаточный материал для специалистов различных областей знания. Науке известны разные способы организации материала при подготовке фольклорных изданий. Принципиально возможны два типа композиции серии русских былин — региональный и сюжетный. Региональный подход к созданию сводных изданий выдвигает на первый план момент географического размещения материала, специфику исполнительских школ, своеобразие сложившихся во времени культурных гнезд, позволяет выявить личное творческое начало в создании эпической культуры. Этот принцип выжидается на том, что общерусская песенная культура имеет по существу достаточно четкую локальную творческую природу. Сюжетно-тематический

принцип выдвигает на первый план сюжет как художественный «организм», некую концепцию действительности и позволяет проследить его историческую жизнь на протяжении всего времени, когда производились записи, причем природа вариативности данных явлений получает локально-русский резонанс, так как записи были четко ограничены регионами. Возможен, кроме двух названных, третий путь — возрождение классических собраний и сборников, переиздаваемых под современным критическим углом зрения и дополняемых материалами архивных коллекций и поздних записей. Однако это в корне подрывает основу жанрового распределения материала, поскольку классические сборники включают разноплановый в жанровом отношении материал и нередко содержат нефольклорные явления — памятники русской культуры в широком смысле слова (таково, например, собрание П. Н. Рыбникова).

А. А. Горелов призвал также к коллективному обсуждению таких проблем, как включение в серию былин произведений, являющихся продуктом эволюции эпического жанра (былины сказочного содержания, былины-пародии, исторические песни и проч.), степень точности фиксации диалекта былин, учет наддиалектных, литературных элементов в текстах, текстологическая критика публикаций.

А. П. Евгеньева (Ленинград) посвятила свой доклад вопросам языка и проблемам текстологии. Свод русского фольклора будет сокровищницей не только самого устного народного творчества, но вместе с тем и сокровищницей материалов по истории народа, его культуры и этнографии, по истории языка, этого материального воплощения национальной культуры. В Свод входят записи произведений, относящихся к самым разнообразным жанрам устного творчества, сделанные по разным принципам на протяжении более чем 300 лет (с XVII века до наших дней) в разных районах разными лицами. Главной идеей в репрезентации материала должна стать идея исчерпывающе полной и точной публикации текстов и фактического комментария к ним. Текстовые, поэтические, языковые варианты могут оказаться важными для специалистов различного профиля. Необходимо избрать четкую позицию в репрезентации текстов старых и современных записей, сохранить особенности каждой записи. При подготовке Свода надо тщательно разработать единые, проходящие через все издание правила подачи материала. Материал в Своде предпочтительнее организовать по региональному принципу. Устная народная художественная литература жила и развивалась по регионам, и только оценивая явления на разных уровнях их общности в комплексе с произведениями других жанров того же региона, можно получить объективную картину эволюции фольклора. Расположение произведений по сюжетному принципу, предлагаемое проспектом серии «Былины», вступает в очевидное противоречие с тезисом относительно объективности представления материала. Сюжетный принцип может замкнуть материал границами узко понимаемого фольклоризма.

Д. М. Балашов (Петрозаводск) предложил организовать материал внутри серии былин, начав с сюжетов, ощутимо восходящих к докиевским временам, остальной материал расположить в хронологической последовательности наиболее яркого оформления сюжетов. В розданных участникам совещания замечаниях Ю. И. Юдина, Т. М. Акимовой, Ф. М. Селиванова по поводу проспекта серии сказалась тенденция определять впуск по принципу героического содержания, делить его на новеллистический и героический, рассматривая его как характерный тип художественного обобщения действительности. Принцип эпической гиперболизации, предположительно выработавшийся в эпоху формирования героических сюжетов, распространяется и на сюжеты, не имеющие непосредственно героического содержания, созданные в период расцвета жанра. Параллельная работа над несколькими сериями позволит ввести издание Свода в реальные временные рамки. По мнению докладчика, необходима, в частности, организация группы для подготовки серии, посвященной свадебному обряду. Свадьба, как и обряд вообще, наиболее полно и ярко отражает национально-этническую традицию. Между тем в классических сборниках свадьба представлена фрагментарно. Современные собиратели записывают ее бессистемно, подменяя целостную картину обряда в его локальном проявлении конструированием материала в границах позднего административного деления.

Назрела необходимость скоординировать работу специалистов в этой области, наметить очаги органического распространения свадьбы отдельных «изводов».

К. В. Чистов (Ленинград) призвал, приступая к работе, внимательно изучить как положительный, так и негативный опыт предшественников, в том числе и составителей сводов национального фольклора в наших республиках и за рубежом (украинский, белорусский, мордовский, польский, болгарский своды). Пушкинский Дом, взявший на себя роль штаба издания Свода, должен в союзе со специалистами, под эгидой Академии наук задать фольклористам страны перспективную программу экспедиционно-собирательской и архивной работы (учет и систематизация материалов) на несколько десятилетий вперед, чтобы ликвидировать пробелы в записях того или иного жанра. Стратегически правильно начать подготовку Свода с серии былин, которые как жанр отжили свой исторический век и насчитывают около трех тысяч текстов. Каждый из выдвигаемых принципов построения Свода ведет к неизбежным потерям и обладает определенными преимуществами. Расположение по сюжетам не вызывает возражений. Вместе с тем, избирая путь издания по сюжетному принципу, придется столкнуться с разной степенью достоверности текстов, даже в классических сборниках (например, явные погрешности в изданиях П. Н. Рыбникова, А. Ф. Гильфердинга, А. Н. Афанасьева остались неисправленными, хотя и были своевременно замечены составителями).

Представляется необходимым давать вводную статью по изучению жанра, достаточно ограничиться историей собирания и издания. Необходимо разграничить в проспекте понятия «текст» и «запись», конкретизировать наполнение терминов «индивидуальная сказительская стилизация», «перечень вариантов к тексту» и др. Расположение былин со сходным сюжетом по основному богатырю спорно, ибо при наличии нескольких персонажей не всегда можно выделить главного героя.

С точки зрения **И. В. Зырянова** (Пермь), группировка былин по сюжетам и вариантным гнездам приведет к однообразию томов. Нужно сочетать сюжетный принцип с региональным. Недопустимо рассыпать по сюжетам книги-публикации, коллекции русского фольклора. Необходимо создание предметных комиссий по подготовке жанровых серий, возрождение Фольклорной комиссии при Союзе писателей, создание журнала «Народное творчество», проведение зональных совещаний по Своду, организация комиссий для сбора и учета записей фольклора на местах, координация экспедиционно-собирательской работы учебных заведений по единой программе (оснащение вузов инструкциями по собиранию фольклора, современной техникой звукозаписи, фольклорными архивохранилищами).

Ю. Е. Красовская (Москва) приветствовала идею параллельной подготовки нескольких серий Свода. Музыковеды должны работать над Сводом на равных основаниях и одновременно с фольклористами-словесниками, а не привлекаться, как это практикуется, на последнем этапе подготовки издания для расшифровки не ими отобранных образцов. Слово и музыка в фольклоре образуют органическое единство, мелодическое решение определяет ту или иную форму строфики фольклорных произведений, в частности — поэтическую структуру былин. Сюжетный принцип композиции противоречив. Если до конца придерживаться логики регионального построения, то в пределах серии данного региона можно представить все жанровое многообразие фольклора, но тогда мы получим не Свод, а максимально полные публикации всего, что сохранилось и что еще возможно записать. Материал сам диктует метод расположения в работе над данным жанром, комплексом (свадьба, например, предполагает исключительно региональный подход).

И. М. Колесницкая (Ленинград), подчеркнув необходимость консолидации сил фольклористов академических и учебных учреждений вокруг Свода, подробно остановилась на принципах композиции серии былин. По ее мнению, сюжетно-тематическое расположение материала не позволяет представить специфику региональных профессиональных исполнительских школ. Географический принцип опирается на всю историю изучения былин, с самого начала их публикации, на богатый научный и эдиционный опыт нескольких поколений исследователей, которым недопустимо пренебрегать. Хотелось бы, чтобы издание былин сопровождалось не только словарями и указателями, но

и альбомами иллюстраций, которые помогли бы современному читателю погрузиться в специфический мир былин.

М. М. Плисецкий (Киев) подчеркнул, что идеологически важно представить былины, занимающие особое положение в кругу фольклорных жанров, как можно полнее, с привлечением межжанровых образований (былины балладного типа, бурлескные пародии и т. д.). Недопустимо подменять стройную систему издания материала по сюжетному принципу воспроизведением прежних сборников и фольклорных собраний. Их можно и нужно переиздавать, но у Свода иные задачи. Некоторые сложности в порядке расположения былин связаны с контаминацией сюжетов, в особенности если последние равноправны и неясно, который из них считается ведущим. Былина «Добрыня на свадьбе жены» имеет 312 текстов. В справочном томе уместно привести таблицу, которую условно можно назвать таблицей перевода наименований сюжетов из различных изданий в Свод. Заслуживает поддержки намерение составителей дать в серии былин карты упоминаемых реалий. («Почему бы не дать маршрут Василия Буслаева?»). Необходимо с большей ответственностью отнестись к серии несказочной прозы. Сказы, которые как подвижный жанр отражают великие перемены в жизни нашего общества, еще не поздно пополнить современными записями. Особенно слабо освещен период коллективизации. Следует шире дать рабочий фольклор.

В. В. Митрофанова (Ленинград) разделила точку зрения тех, кто считает целесообразным подчинить серию былин географическому принципу. Следуя этим путем, легче сохранить региональную специфику материала, хотя установление границ региона сопряжено с затруднениями. Заслуживает одобрения предложение параллельно работать над несколькими жанровыми сериями, в частности приступить к подготовке серии лирических песен, которая потребует особенных усилий из-за объема материала. Обширный материал студенческих записей, к сожалению, недостаточно достоверен, неравноценен и может быть использован при подготовке Свода лишь как подсобный. Иллюстрированные альбомы утяжелили бы Свод. Достаточно включить в издание портреты наиболее выдающихся исполнителей, собирателей, виды мест, где сделаны записи, материалы этнографического характера. Не стоит увлекаться созданием комиссий.

П. Г. Ширяева (Ленинград) присоединилась к М. М. Плисецкому в оценке деятельности Сектора народного творчества как инициатора Свода. Фольклористы стоят на верном пути к реализации богатства, которым обладает народ. Важно должным образом представить несравненный по своим достоинствам фольклор русского рабочего класса. Подготовка серии, посвященной свадьбе, которую предлагается начать в ближайшее время, тесно связана с собирательской работой, с поисками описаний свадебного обряда, который еще жив в памяти старшего поколения исполнителей. С его записями надо спешить, как и с записями диалектных слов, уходящих вместе с реалиями прежнего деревенского быта.

Г. Л. Венедиктов (Ленинград) высказал мысль о том, что изучение фольклора с эстетической стороны лучше достигается в рамках географического расположения, а с исторической — в рамках сюжетного расположения материала в Своде. Природа жанра определяет принцип композиции той или иной серии; единого принципа для всего Свода быть не может. Есть основания считать, что эпос не локально-новгородское явление, что различные «круги» эпоса, различные трактовки сюжетов восходят к племенным образованиям. Соответственно необходима группировка былин по сюжету, а затем уже подразделение по географическим традициям. Строгое соблюдение всех фонетических особенностей речи исполнителя, предлагаемое А. П. Евгеньевой, затруднило бы восприятие Свода широкой читательской аудиторией.

Л. А. Астафьева (Москва) отметила, что попытка делить былины на связанные с Киевом, Новгородом и не имеющие связи с эпическими центрами вызывает возражения. Некоторые былины, в вариантах которых отчетливо прослеживается связь с центром, безосновательно отнесены к третьему разделу. В одном ряду оказались былины, несовместимые по принципам художественного изображения, структура которых свидетельствует об их разновременности (былина, созданная в период расцвета эпоса, и былина, тяготеющая к балладам). Жанровый состав серии спорен. На сегодняшнем

этапе былиноведения неправомерно давать межжанровые образования (баллады, исторические песни, былины-пародии) на общих основаниях с былинами, лучше отвести им специальный том. Указатель мотивов необходим, ибо даст возможность ориентироваться во всем богатстве материала серии былин.

Ф. М. Селиванов (Москва) напомнил, что Свод русского фольклора имеет свою предисторию; он не разрушит классических собраний, а лишь возведет их материал в качественно новое состояние. Сектор народного творчества Пушкинского Дома как бы берет на себя роль «коллективного П. В. Киреевского», организатора собирательской работы по всей стране. Нужно привлечь к делу учебные заведения и культурные учреждения, вооружив их инструкциями по целевому собиранию фольклора и оформлению фольклорных записей. Следовало бы наряду с былинами планировать подготовку серии сказок, чтобы выиграть время для работы над необъятным материалом серии лирических песен. При издании былин лучше следовать сюжетному принципу. Переходные формы жанровых образований (пересказы былин, сказки и песни на былинные сюжеты) скорее всего следует поместить в междутомниках былинной серии.

П. С. Выходцев (Ленинград) сосредоточил внимание на проблемах координации работы гуманитарных учреждений страны над Сводом русского фольклора. Не случайно Сектор народного творчества первоначально намеревался включить в повестку дня совещания по Своду органически связанную с ним проблему экспедиционного собирания фольклора. Наряду с традиционным фольклором в поле зрения собирателей должны находиться и новые, современные формы народной культуры. Фиксировать их, сохранить для будущего — долг фольклористов. Простое переиздание классических сборников не отвечает общегосударственной, общенациональной задаче подготовки Свода.

Р. П. Матвеева (Улан-Удэ) развила мысль о неразрывной связи между подготовкой Свода и задачами собирательской работы, показав на опыте Бурятского филиала СО АН СССР, насколько важно вести собирание фольклора на периферии, его учет в местных архивах, картографирование накопленного материала, а также поддерживать прочные контакты с краеведами и собирателями на местах. Независимо от того, на каком принципе композиции останутся составители серий, необходимо обеспечить Свод современными записями народного творчества. Местные фольклористы ждут от организаторов Свода научных рекомендаций и руководства к действию. Параллельная подготовка нескольких серий не грозит распылением сил — она позволит специалистам найти свое место в работе над Сводом с учетом их профессиональных интересов и познаний в области того или иного жанра.

А. И. Баландин (Москва, Совет по фольклору при ОЛЯ АН СССР) выразил уверенность, что комплексная тема «Свод русского фольклора» войдет в общий координационный план, который утверждается Президиумом АН СССР и согласуется с Государственным Комитетом по науке и технике, а это в свою очередь позволит работникам Высшей школы и культурных учреждений ввести темы, связанные со Сводом, в свои внутренние планы. Первоочередные задачи — выявление, систематизация и описание письменных источников для Свода (например, учет материала, публиковавшегося в «Губернских ведомостях»), накопление новых записей в архивах учебных заведений (предполагается, что некоторые вузы передадут фольклорные фонды в Центр по изданию Свода, другие — используют свои богатые коллекции в сотрудничестве с издателями Свода), информация о ходе подготовки Свода и пропаганда его общественного и национально-культурного значения, региональные конференции на местах. ОЛЯ включило вопрос о Своде в перечень вопросов, подлежащих обсуждению на заседании Президиума АН СССР. Наряду с былинами следовало бы готовить серию сказок. Составители проспекта былин правы, предлагая публикацию по сюжетам, хотя это повлечет за собой неизбежные потери — тексты утрачивают дух определенной региональной эпической традиции, классические сборники не представлены как самостоятельная единица в Своде. Эти потери можно в известной мере компенсировать переизданием классических собраний, выпуском антологий, а региональную специфику материала отразить в комментариях. Представляется спорным намерение собирателей включить в корпус все суще-

ствующие записи былин. Тексты, испорченные в силу разрушения эпической традиции и несовершенства записей, лучше вынести в приложение.

В. П. Кругляшова (Свердловск) присоединилась к мнению о том, что высшие учебные заведения могли бы внести немалую лепту в подготовку Свода. Уральский университет, например, располагает уникальной коллекцией несказочной прозы, рабочего фольклора. Конференции в крупных регионах поднимут общественный интерес к Своду (нужно брать пример с Института этнографии, который проводит выездные итогово-экспедиционные сессии в столицах союзных республик). Свод, выходящий на рубеже 70—80-х годов, должен отражать определенные итоги изучения былин, в том числе и — в компановке материала серии. Правомерен сюжетный принцип расположения, ибо основной структурной единицей эпического повествовательного жанра служит сюжет, мотив. Наиболее научным представляется распределение материала в соответствии с историей жанра — от расцвета былин к их спаду и угасанию. Срок выхода первого тома былин надо ускорить. В перечне серий Свода недостает серии «Рабочий фольклор». Параллельно работая над сериями, необходимо отвести достойное место в Своде несказочной прозе.

По мнению **А. Н. Розова** (Ленинград), Свод надо строить, опираясь на богатейший опыт отечественной эдиционной практики, по региональному принципу, а внутри региона — по сюжетно-тематическому, что избавит читателя от необходимости на протяжении нескольких томов былинной серии иметь дело с одним и тем же сюжетом, даст возможность относительно сохранить классические собрания в пределах Свода, дополнив их при переиздании более поздними записями по региону, позволит передать местный колорит, манеру и стиль исполнителя. Параллельная работа над сериями — единственно верный путь. Иначе при переходе от одной жанровой серии к другой в издании Свода образуются разрывы.

А. М. Новикова (Москва) подчеркнула, что Свод предполагает пропаганду фольклора, всесторонний показ народно-поэтической культуры, рассчитанный на широкую аудиторию. Целенаправленно отобранный исследователями материал отражает историю записи того или иного фольклорного жанра. История сюжетов — это особая область. Следует взять за основу расположения материала в Своде историческую хронологию и региональный принцип. По отношению к прежним изданиям сводного типа современный Свод более обширен, научен, совершенен, но не поглощает и не отменяет их. Перед составителями Свода встает и задача критического переиздания классических сборников на современном научном уровне.

В. В. Коргузалов (Ленинград) коснулся задач, встающих при подготовке Свода перед музыковедами. Комплексная, музыкально документированная подача материала в Своде возможна, к сожалению, лишь по отношению к записям, сделанным в эпоху фонографа и магнитофона. Различные жанры, имеющие образное развитие эпического плана (былины, небылицы как значимая форма к былинам, баллады и песни-притчи духовного и светского содержания) пользуются сходными формами напевности. В этом смысле правомернее было бы говорить не столько о сводной серии былин, сколько о Своде эпических жанров вообще. Регионального принципа расположения материала требуют не только известные моменты диалектологического сходства, сходства мотивов или наличие комплекса сюжетов, которые бытуют в данном географическом или этническом регионе, но и наличие единой песенной культуры региона, наличие эпических школ напевов, которые имеют местную специфику. Текстологическая подготовка издания на современном уровне невозможна без строфической разбивки текстов, строфического воспроизведения былин в исполнении данного сказителя. Между тем в одних регионах былины и эпические жанры имеют песенную строфическую структуру, в других — тирадную импровизационную. С точки зрения выявления напевного стиля можно выделить северорусские, среднерусские (и Сибирь) и южнорусские (казачьи) былины. В свою очередь внутри северорусского материала намечается прионежская (принципиально-сольная, импровизационная), так называемая архангельская (также сказительская, сольная, но допускающая ансамблевые формы «подхвата»), распространяющаяся на Мезень, Кулой, Печору, Беломорье, и промежуточная пинежская традиции.

В. В. Блажес (Свердловск) высказался в пользу расположения материала в серии русских былин по сюжетам. Не случайно А. Ф. Гильфердинг, предпринявший публикацию былин по сказителям, мечтал об окончательном, полном издании наших эпических песен по предметам (т. е. сюжетам) с систематическим подбором вариантов. В. В. Блажес поддержал предложение включить в Свод не только былины героического содержания, но и сказочные, новеллистические, а также богатырские сказки, пересказы былин, возможно — былины-скоморошины. Этот материал можно было бы объединить названием «Былевые песни и повествования» или еще лучше — «Былевая эпическая поэзия».

В. Б. Вилинбахов (Ленинград) приветствовал намерение приступить к подготовке нескольких серий, что не только обеспечит бесперебойность издания, но и сориентирует собирателей на запись жанров, которые находятся на грани ухода. (Серьезные опасения вызывает, в частности, судьба фольклора военных лет, который зафиксирован недостаточно полно.) Свод мыслится как академическое издание рассчитанное на сравнительно узкий круг специалистов и имеющее свои задачи, отличные от тех, которые стоят перед популярными изданиями. Сюжетно-тематический принцип является единственно целесообразным, он дает возможность получить полную сводку сюжетов, что открывает перед исследователями эпоса определенные перспективы. Классификация по регионам неосуществима уже в силу разбивки Свода на отдельные жанровые серии, ибо между жанрами в рамках одного региона существует известное единство, органическая связь. Кроме того, сторонники регионального принципа столкнутся с рядом спорных проблем, касающихся, например, русского фольклора, записанного у иноязычных или иноэтносных народов или у групп населения в инациональном окружении. Разрушений «коллекций» является неизбежным условием создания Свода, если видеть в нем принципиально новое издание, отражающее достижения современной фольклористики (в этом отношении показателен пример составителей «Свода археологических известий», избравших путь организации материала не по коллекциям, а по определенным научным принципам). Научный характер издания предполагает максимально развернутые комментарии и указатели, предполагает тщательно разработанный с учетом специфики серий справочный аппарат.

А. Н. Иезуитов (Ленинград), обратившийся к участникам совещания с приветствием от имени дирекции Института русской литературы, подчеркнул творческий и вместе практический характер заседания. Принципиально вопрос о том, быть или не быть Своду русского фольклора, решен положительно. Свод — наиболее полное и системное издание русского фольклора по жанрам, с музыкальными образцами. Именно в таком плане идея Свода была изложена заведующим Сектором народно-поэтического творчества Института русской литературы на Бюро ОЛЯ в сентябре 1977 г. и получила одобрение со стороны академика-секретаря М. Б. Храпченко, а ныне нашла поддержку участников совещания. Идеальных принципов композиции не существует. Поскольку сама проблема сюжета (мотива) в фольклористике не получила однозначного решения, стремление к абсолютной объективности в выявлении сюжетов в своем крайнем выражении может обернуться субъективизмом. Между тем перед создателями Свода стоит не только собственно научная, но национально-культурная, идейно-правственная задача — задача максимально полной, проверенной, аргументированной публикации материала, что позволит представить народное художественное сознание в его непосредственной реализации, во всем богатстве, многогранности и многообразии его проявлений. Региональный принцип подачи материала тоже не идеален, но более гибок, динамичен, менее сковывает инициативу фольклористов, призванных работать над Сводом. Параллельная работа над несколькими сериями необходима. Пора задуматься над сроками многотомного издания. К 1985 г. должно быть готово несколько «пробных» томов серии былин.

Н. Г. Черняева (Петрозаводск) высказала мысль о том, что при подготовке серии былин целесообразно придерживаться регионально-сюжетного принципа расположения, который наиболее соответствует характеру материала и позволяет выявить поэтические особенности, свойственные данному жанру в определенных географических пределах.

В. В. Коргузалов и ряд других докладчиков на конкретных примерах аргументированно показали, что нельзя игнорировать специфику региональной традиции. Систему расположения сюжетов, предложенную в проспекте серии былин, следует упорядочить с учетом выказанных соображений. Надлежит внимательно отнестись к рекомендациям, касающимся лингвистического аспекта подачи материала.

Н. И. Хомчук (Ленинград) выступила с поддержкой предложения Д. М. Балашова и других участников совещания относительно необходимости одновременной работы над несколькими сериями, представляющими различные жанры русского фольклора, подчеркнула важность и своевременность организационного оформления группы для подготовки серии, посвященной русскому свадебному обряду.

Л. С. Шептаев (Ленинград), дав положительную оценку проспекту серии былин, счел правомерным (как и предлагается в проспекте) включить в корпус издания пересказы былинных сюжетов и отказаться от сказок о богатырях былинного эпоса, указав при этом отличительные признаки сближаемых жанров, трудно поддающихся дифференциации. Предания, послужившие источниками былин, должны быть непременно упомянуты. Тезис проспекта о том, что расположение материала в корпусе не должно основываться на каком-либо из существующих опытов внутрижанрового подразделения былинного эпоса, противоречит рекомендации расположить былины по именам богатырей; последняя опирается на эдиционный опыт серии «Литературные памятники» (А. М. Астахова и др.). Композиция по сюжетам (даже при наличии соответствующих комментариев, справочников, указателей) поведет к тому, что тексты былин не получат должной общественно-исторической приуроченности, которая является необходимым условием подлинно научного издания. Нельзя забывать, что Н. А. Добролюбов в свое время сурово упрекал А. Н. Афанасьева, предпринявшего издание народных сказок по сюжетам, за отсутствие в собрании «жизненного начала».

С. Н. Азбелев (Ленинград) как составитель проспекта серии былин указал, что проспект предусматривает сочетание обоих принципов — сюжетного и регионального — и трактует сюжетный принцип не так, как он рисуется некоторым участникам дискуссии: предложения проспекта противостоят применению сюжетного принципа в «чистом виде», который имел место при издании исторических песен в «Памятниках русского фольклора», где варианты каждого сюжета выстраиваются в некий ряд, продиктованный концепцией составителя. В серии предлагается располагать варианты сюжета прежде всего по географическим регионам, внутри региона — по местам записи, далее по хронологии записи и по исполнителям. В докладе А. А. Горелова серьезно рассмотрен вопрос о регионах и убедительно показано, что существуют определенные культурные зоны, локальные виды, особые типы русской национальной культуры. Для современности это была бы метафора, но применительно к прошлому — совершенно верно. Такой культурной зоной в течение веков являлась, в частности, территория русского Севера, колонизованная Новгородом. Здесь произведено до 90% всех записей былин, и на долю такого региона пришлось бы 24 из 25 томов, отведенных былинам, а материал всех остальных регионов составил бы один том. При более дробном делении не окажется региона, где записаны все былинные сюжеты, и если за первую единицу деления материала в серии былин принять регион, то ни один из таких региональных сборников не даст представления о русском эпосе в его целом. Региональный принцип расположения удобен для исследователей языка, музыковедов, которым важна классификация по напевам. Но сюжет в фольклоре не фикция: всякая былина жила в устной традиции как самостоятельный сюжет. В пределах же каждого сюжета оправдан именно региональный принцип расположения записей, причем проспект предусматривает всестороннюю характеристику каждой региональной традиции, сказительских школ и отдельных исполнителей в приложениях — с привлечением максимума сведений, сообщенных собирателями (включая неопубликованные материалы полевых дневников и т. п.). Сложная проблема сюжетного распределения заключается в том, что на 60 выделенных сюжетов приходится довольно много контаминаций. В проспекте предложено располагать всякий раз сначала отдельный сюжет в его вариантах, а далее — контаминации его с другими сюжетами. Следует возможно скорее выявить весь материал, который будет использован

при подготовке серии, и решить, как именно готовить его к печати (записи былин на две трети опубликованы с различной степенью точности и по разным принципам), исходя из того, что необходимым условием издания являются полнота и точность. Статуса академического издания полное собрание былин заслуживает не менее, чем собрания сочинений классиков. Чтобы вести практическую работу, необходимо выработать четыре инструкции: для подготовки текстов, сохранившихся в рукописях XVII—XVIII веков, передачи буквенных записей собирателей, текстовой расшифровки звукозаписей, нотных расшифровок звукозаписей музыковедами. Серия рассчитана в первую очередь на специалистов, однако японская фирма, издающая переводы советской научной литературы, уже прислала в Пушкинский Дом запрос о сроках выхода первых томов. Это показатель широкого интереса к изданию, о котором информировал XVII том «Русского фольклора». Важность начинаемого дела требует, чтобы и собирательская работа, организованная в государственном масштабе, была соотнесена с задачами подготовки Свода.

В заключительном слове **А. А. Горелов** подвел итоги двухдневного совещания по вопросам издания Свода русского фольклора. Совещание подтвердило, что создание Свода осознается как предприятие общенационального культурного значения. Сектор народного творчества Пушкинского Дома, будучи единственным академическим учреждением, которое специально занимается изучением русского фольклора, взял на себя организационную инициативу, но задача может быть осуществлена только объединенными усилиями фольклористов страны. Отделение литературы и языка выразило доверие Сектору народного творчества, предоставив возможность и время для того, чтобы идея Свода обрела первичное материальное воплощение. Предстоит дополнительная работа, прежде чем идея Свода получит утверждение Президиума АН СССР.

Сектором намечена целая совокупность задач по созданию Свода: выявление записей материала, их концентрация, систематизация, подготовка справочников и картотек-указателей различного рода. Совместно с другими учреждениями Сектор приступает к созданию рабочих инструкций по подготовке Свода, учитывая с предельной тщательностью не только текстологический, на уровне сюжета, но и музыковедческий, лингвистический аспекты издания. Максимализм может оказаться пагубным, как универсальная установка; необходима максимальная требовательность по отношению к исполняемой работе со стороны каждого ее участника. Замечания по проспекту Свода и его первой серии будут реализованы, но существуют дискуссионные моменты, которые можно устранить только на стадии практической работы, оперируя основными массивами скопированных материалов, апробируя макеты томов путем научного эксперимента. Шагом к объединению усилий специалистов вокруг Свода послужит конференция по координации собирания и хранения русского фольклора, которая имеет задачей подвести итоги работы собирателей за несколько десятилетий, проанализировать состояние изучения фольклорной традиции в том или ином регионе и воссоздать картину записи народной поэзии на территории всей страны, вооружить фольклористов инструкциями, формулирующими принципы фиксации народного творчества на уровне требований Свода.

В заключение была принята следующая резолюция:

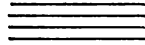
1. Совещание одобряет идею создания Свода русского фольклора и принятые Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР шаги по первоочередному изданию серии былин.

2. Совещание просит дирекцию Института для более успешной практической работы над Сводом русского фольклора войти в Отделение языка и литературы АН СССР с просьбой внести проблему Свода в общесоюзный перспективный координационный план научно-исследовательских работ в области общественных наук (предполагается также, что Институт обратится с соответствующими письмами по поводу привлечения фольклористов вузов страны к работе над Сводом в Министерства высшего образования, просвещения, культуры СССР и РСФСР).

3. Институту Русской литературы обобщить результаты обсуждения проспекта Свода русского фольклора и разработать практические инструкции для осуществления издания серии русских былин.

4. Рекомендовать Институту русской литературы вести параллельную работу над двумя (или более) сериями русского фольклора.
5. Опубликовать материалы совещания в ежегоднике «Русский фольклор».
6. Запланировать проведение региональных (зональных) совещаний для координации работы по подготовке Свода русского фольклора.
7. Шире развернуть пропаганду идеи Свода русского фольклора.

Н. И. Хомчук



БИБЛИОГРАФИЯ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЖАНРОВ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

(МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ ЗА 1966—1978 гг.)

СОСТАВИЛА М. Я. МЕЛЬЦ

Предлагаемая библиография является выборочной. Она содержит перечень избранных исследований по теории и истории жанров русского народного творчества и теоретическим вопросам фольклористики, опубликованных в советской печати на русском языке с 1966 по 1 сентября 1978 г.

Сведения расположены по алфавиту в 5 разделах (труды одного автора показаны в хронологии): 1) Общие вопросы; 2) Теория и история жанров (раздельно филологический и музыковедческий анализ); 3) Взаимосвязь русского фольклора с фольклором других народов; 4) Взаимосвязь русского фольклора с литературой; 5) Теоретические проблемы фольклористики.

Полное библиографическое описание сборников статей дается только при их первом упоминании.

Указатель завершается индексом имен.

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

1. **Азбелев С. Н.** Основные понятия текстологии в применении к фольклорному материалу. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., «Наука», 1966, с. 260—302. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
2. **Азбелев С. Н.** К определению понятия «фольклор». — Рус. литература, 1974, № 3, с. 94—113.
3. **Азбелев С. Н.** Фольклор в системе общественного сознания. — В кн.: Проблемы фольклора. Сб. статей. М., «Наука», 1975, с. 21—30. (АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Науч. совет по фольклору).
4. **Аникин В. П.** Возникновение жанров в фольклоре. (К определению понятия жанра и его признаков). — В кн.: Русский фольклор. X. Специфика фольклорных жанров. М.—Л., «Наука», 1966, с. 28—42. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
5. **Аникин В. П.** Фольклор как коллективное творчество народа. Учеб. пособие по спецкурсу для студентов-заочников филол. фак-тов гос. ун-тов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1969. 80 с. (Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).
6. **Аникин В. П.** Творческая природа традиций и вопрос о своеобразии художественного метода в фольклоре. — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 30—40.
7. **Аникин В. П.** Образность как стилиобразующий фактор. (К вопросу о типологии фольклорного стиля). — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII Междунар. съезд славистов. Загреб—Любляна, сент. 1978 г. Доклады сов. делегации. М., «Наука», 1978, с. 283—298. (АН СССР. Отд-ние истории. Сов. ком. славистов).
8. **Астахова А. М.** Импровизация в русском фольклоре. (Ее формы и границы в разных жанрах). — В кн.: Русский фольклор. X. М.—Л., 1966, с. 63—78.
9. **Баладин А. И.** Мифологическая теория и проблема поэтики. — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 125—131.
10. **Балашов Д. М.** О родовой и видовой систематизации фольклора. — В кн.: Русский фольклор. XVII. Проблемы «Свода русского фольклора». Л., «Наука», 1977, с. 24—34. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
11. **Богатырев П. Г.** Вопросы теории народного искусства. М., «Искусство», 1971. 544 с.

С. 369—383: Фольклор как особая форма творчества; с. 384—386:

Активно-коллективные, пассивно-коллективные продуктивные и непродук-

тивные этнографические факторы; с. 393—400: Традиция и импровизация в народном творчестве.

Рец.: Чистов К. В. — Сов. этнография, 1971, № 6, с. 175—178;

Лихачев Д. С. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1972, т. 31, вып. 1, с. 76—79; Померанцева Э. — Вопросы литературы, 1972, № 5, с. 237—239; Померанцева Э. — Декоративное искусство СССР, 1972, № 5, с. 49—50.

12. Богатырев П. Г. Язык фольклора. Подгот. к печати И. А. Оссоветский. — Вопросы языкознания, 1973, № 5, с. 106—116.
13. Венедиктов Г. Л. Внелогическое начало в фольклорной поэтике. — В кн.: Русский фольклор. XV. Социальный протест в народной поэзии. Л., «Наука», 1975, с. 219—237. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
14. Вопросы жанров русского фольклора. Сб. статей. Под ред. Н. И. Кравцова. [М.], Изд-во Моск. ун-та, 1972. 131 с.
15. Горелов А. А. Фольклор и социальная борьба. — В кн.: Русский фольклор. XV. Л., 1975, с. 3—5.
16. Горелов А. А. Принцип историзма и некоторые проблемы изучения русского фольклора. — В кн.: Русский фольклор. XVI. Историческая жизнь народной поэзии. Л., «Наука», 1976, с. 250—262. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
17. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., «Наука», 1967. 319 с. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
Рец.: Лазарев А. И. — Сов. этнография, 1969, № 1, с. 172—174.
18. Гусев В. Е. Фольклор в художественной самодеятельности. — В кн.: Фольклор и художественная самодеятельность. Л., «Наука», 1968, с. 44—61. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
19. Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура. (К проблеме современного фольклоризма). — В кн.: Современность и фольклор. Статьи и материалы. М., «Музыка», 1977, с. 7—27. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Сер. «Фольклор и фольклористика»).
20. Гусев В. Е. О специфике восприятия фольклора. (К проблеме синестезии в искусстве). — В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. Л., «Наука», 1978, с. 79—89. (АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Комиссия комплексн. изучения худож. творчества).
21. Давлетов К. С. Фольклор как вид искусства. М., «Наука», 1966. 365 с. (АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).
Рец.: Новикова А. М. — Рус. литература, 1967, № 2, с. 179—181; Гадагатль А. М. Ценные исследования по фольклору. — Учен. зап. Ад-г. науч.-исслед. ин-та яз., лит. и истории, 1968, № 7. Лит. и фольклор, с. 157—160; Климова Л. Н. Новое исследование о специфике фольклора. — В кн.: Вопросы русской литературы. Вып. 2 (8). Львов, Изд-во Львов. ун-та, 1968, с. 125—129. (Межведомств. республ. науч. сб.).
22. Емельянов Л. И. Современная художественная самодеятельность и проблемы фольклористики. — В кн.: Фольклор и художественная самодеятельность. Л., 1968, с. 20—43.
23. Емельянов Л. И. Устная народная поэзия. — В кн.: История русской поэзии в двух томах. Т. 1. Л., «Наука», 1968, с. 13—25. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
24. Емельянов Л. И. Методологические вопросы фольклористики. Л., «Наука», 1978. 206 с. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
С. 35—58: «...Громкий голос настоящего»; с. 59—70: Фольклор и народное творчество.
25. Емельянов Л. И. Природа предмета и специфика проблемы (о функциях фольклора). — Рус. литература, 1978, № 1, с. 82—98.
26. Колесов М. С. К современным спорам о сущности фольклора. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 11. Л., «Музыка», 1972, с. 109—130. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).
27. Кравцов Н. И. Проблемы славянского фольклора. М., «Наука», 1972. 360 с. (АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Науч. совет по фольклору).
С. 7—51: Фольклорное произведение как художественное целое: с. 52—82: Искусство психологического изображения в русском народном поэтическом творчестве; с. 83—103: Система жанров русского фольклора; с. 104—112: Слово и напев в песенных жанрах; с. 113—142: Фольклор и мифология; с. 271—332: Романтизм в славянских литературах и фольклор; с. 333—350: Изучение славянского фольклора.
Рец.: Потявин В. М. Фундаментальное исследование славянского фольклора. — В кн.: Вопросы русской литературы. Вып. 1 (23). Львов, Изд. объединение «Вища школа», 1974, с. 106—108.

28. **Кравцов Н. И.** Историческая поэтика фольклора. (Принципы и проблемы). М., 1977. 10 с. (АН СССР. Науч. совет по фольклору при Отд-нии лит. и яз. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Всесоюз. науч. конференция «Проблемы исторической поэтики фольклора»).
- То же. В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., «Наука», 1977, с. 6—13. (АН СССР. Науч. совет по фольклору при Отд-нии лит. и яз. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).
29. **Лазутин С. Г.** Жанровые особенности поэтики русского фольклора. — В кн.: Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, Изд-во Воронеж. ун-та, 1974, с. 3—18.
30. **Основные направления в изучении фольклора.** Тезисы докладов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1971. 26 с. (АН СССР. Науч. совет по фольклору при Отд-нии лит. и яз.).
31. **Плисецкий М. М.** Роль памяти в фольклорном процессе. — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 53—60.
32. **Пропп В. Я.** Проблемы комизма и смеха. М., «Искусство», 1976. 184 с. Комическое в русском фольклоре.
- Рец.: Соколянский М. — Лит. обозрение, 1977, № 9, с. 66—67.
33. **Пропп В. Я.** Фольклор и действительность. Избранные статьи. Сост., ред., предисл. и примеч. Б. Н. Путилова. М., «Наука», 1976. 325 с. (АН СССР. Ин-т востоковедения. Сер. «Исследования по фольклору и мифологии Востока»).
- С. 16—33: Специфика фольклора; с. 34—45: Принципы классификации фольклорных жанров; с. 46—82: Жанровый состав русского фольклора; с. 83—115: Фольклор и действительность; с. 116—131: Об истории фольклора и методах его изучения; с. 132—152: Структурное и историческое изучение волшебной сказки; с. 153—173: Трансформация волшебных сказок; с. 174—204: Ритуальный смех в фольклоре. (По поводу сказки о Несмеяне); с. 205—240: Мотив чудесного рождения; с. 241—257: Кумулятивная сказка.
34. **Путилов Б. Н.** Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора. — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 12—21.
35. **Путилов Б. Н.** Мотив как сюжетобразующий элемент. — В кн.: Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти В. Я. Проппа (1895—1970). Сост. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. М., «Наука», 1975, с. 141—155. (АН СССР. Ин-т востоковедения. Сер. «Исследования по фольклору и мифологии»).
36. **Путилов Б. Н.** Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., «Наука», 1976. 244 с. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
37. [Соколов Б. М.] Из разработок по теории и поэтике фольклора. (Публикация В. М. Гацака). — В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 276—310.
38. **Фольклор как искусство слова.** Вып. 1—3. Отв. ред. Н. И. Кравцов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1966—1975. (Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).
- Вып. 1. 1966. 170 с.
- Рец.: Вестн. Моск. ун-та. Филология, 1970, № 2, с. 85; Азбелев С. Н. — В кн.: Русский фольклор. XIV. Проблемы художественной формы. Л., «Наука», 1974, с. 299—300. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
- Вып. 2. Психологическое изображение в русском народном поэтическом творчестве. 1969. 160 с.
- Рец.: Вестн. Моск. ун-та. Филология, 1970, № 2, с. 86; Азбелев С. Н. — В кн.: Русский фольклор. XIV. Л., 1974, с. 300—301.
- Вып. 3. Художественные средства русского народного творчества. 1975. 166 с.
39. **Чистов К. В.** Фольклор и этнография. — В кн.: Фольклор и этнография. Л., «Наука», 1970, с. 3—15. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
40. **Чистов К. В.** Специфика фольклора в свете теории информации. — В кн.: Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 26—43.
41. **Чистов К. В.** Поэтика славянского фольклорного текста. Коммуникативный аспект. — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII Междунар. съезд славистов. М., 1978, с. 299—327.
- См. также № 68, 160, 166.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЖАНРОВ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

42. **Азбелев С. Н.** Проблемы международной систематизации преданий и легенд. — В кн.: Русский фольклор. X. М.—Л., 1966, с. 176—195.
43. **Азбелев С. Н.** Отражение действительности в преданиях, легендах, сказаниях. — В кн.: Прозаические жанры фольклора народов СССР. Тезисы докладов на Всесоюзной научной конференции «Прозаические жанры фольклора народов СССР» (21—23 мая 1974 г. Г. Минск). Минск, 1974, с. 96—109. (АН СССР. Науч. совет по фольклору. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. АН БССР. Ин-т этнографии).
44. **Азбелев С. Н.** Актуальные проблемы текстологии былин. — В кн.: Фольклор. Издание эпоса. [Сб.]. М., «Наука», 1977, с. 104—111. (АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).
45. **Акимова Т. М.** О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1966. 172 с.
Рец.: Лазутин С. Г. — Рус. литература, 1967, № 2, с. 181—184; Лазерсон Б. Труды саратовских литературоведов. — Волга, 1967, № 12, с. 171—172.
46. **Акимова Т. М.** Русский народный театр в исследованиях последних лет. — Сов. этнография, 1976, № 5, с. 100—106.
47. **Акимова Т. М.** Исследования о поэтике былин в последние десять лет. — В кн.: Фольклор народов РСФСР. Межвуз. науч. сб. Уфа, 1977, с. 3—19. (Башк. гос. ун-т им. 40-летия Октября).
48. **Акимова Т. М.** Очерки истории русской народной песни. [Саратов], Изд-во Саратов. ун-та, 1977. 188 с.
49. **Алексеева О. Б.** Устная поэзия русских рабочих. Дореволюционный период. Л., «Наука», 1971. 182 с. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
50. **Алиева А. И., Астафьева Л. А., Гацак В. М., Кирдан Б. П., Пухов И. В.** Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен. М., 1977. 87 с. (АН СССР. Науч. совет по фольклору при Отд-нии лит. и яз. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Всесоюз. науч. конференция «Проблемы исторической поэтики фольклора»).
- То же. В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 42—105.
51. **Аникин В. П.** Календарная и свадебная поэзия. Учеб. пособие по курсу «Русское устное народное творчество» для студентов-заочников филол. фак-тов гос. ун-тов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1970. 122 с. (Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).
52. **Аникин В. П.** Генезис необрядовой лирики. — В кн.: Русский фольклор. XII. Из истории русской народной поэзии. Л., «Наука», 1971, с. 3—24. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
53. **Аникин В. П.** Художественное творчество в жанрах сказочной прозы. (К общей постановке проблемы). — В кн.: Русский фольклор. XIII. Русская народная проза. Л., «Наука», 1972, с. 6—19. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
54. **Астафьева Л. А.** Типология лейтмотивов и описаний в русских былинах. — В кн.: Типология народного эпоса. М., «Наука», 1975, с. 260—286. (АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).
55. **Астафьева Л. А.** Эстетические функции символики в народных лирических песнях. — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 163—169.
56. **Астахова А. М.** Былины. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., «Наука», 1966. 292 с. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
Рец.: Путилов Б. Итоги и проблемы изучения былин. — Вопросы литературы, 1966, № 10, с. 200—204.
57. **Балашов Д. М.** История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, Карел. кн. изд-во, 1966. 72 с.
58. **Балашов Д. М.** Драма и обрядовое действо. (К проблеме драматического рода в фольклоре). — В кн.: Народный театр. Сб. статей. Л., 1974, с. 7—19. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).
59. **Бахтина В. А.** Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных. [Саратов], Изд-во Саратов. ун-та, 1972. 52 с.
60. **Белкин А. А.** Русские скomorохи. М., «Наука», 1975. 192 с. (АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР).
Рец.: Круглов Ю. — Молодая гвардия, 1976, № 11, с. 314—316; Круглов Ю. Чистые родники поэзии. Обзор научно-популярной литературы о фольклоре. — В мире книг, 1977, № 3, с. 64.

61. Богатырев П. Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем. (Кукольный театр и театр живых актеров). — В кн.: Труды по знаковым системам. VI. Сб. науч. статей в честь М. М. Бахтина. (К 75-летию со дня рождения). Тарту, 1973, с. 306—329. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та, вып. 308).
62. Ведерникова Н. М. Русская народная сказка. М., «Наука», 1975. 135 с. (АН СССР. Сер. «Из истории мировой культуры»).
- Рец.: Круглов Ю. Чистые родники поэзии. Обзор научно-популярной литературы о фольклоре. — В мире книг, 1977, № 3, с. 64—65; Бахтина В. А. — Сов. этнография, 1977, № 5, с. 177—178.
63. [Веселовский А. Н.]. Из лекций по истории эпоса. (Публикация В. М. Гацака). — В кн.: Типология народного эпоса. М., 1975, с. 287—319.
64. Виноградов Г. С. Детский фольклор. Публикация А. Н. Мартыновой. — В кн.: Из истории русской фольклористики. Л., «Наука», 1978, с. 158—188. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
65. Власова Э. И. Частушка и песня. (К вопросу о сходстве и различии). — В кн.: Русский фольклор. XII. Л., 1971, с. 102—122.
66. Гацак В. М. Эпический певец и его текст. — В кн.: Текстологическое изучение эпоса. Сб. статей. М., «Наука», 1971, с. 7—46. (АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).
67. Гацак В. М. Сказочник и его текст. (К развитию экспериментального направления в фольклористике). — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 44—53.
68. Гельгардт Р. Р. Избранные статьи. Языкознание. Фольклористика. Калинин, 1967. 534 с. (Калинин. гос. пед. ин-т им. М. И. Калинина).
- С. 270—306: Народная этимология и культура речи; с. 435—473: Рабочий фольклор и лингвистические аспекты его исследования; с. 474—523: Фантастические образы горняцких сказок и легенд.
- Рец.: Вомперский В. П. Стилистика художественной речи и аспекты ее изучения. — Рус. литература, 1968, № 1, с. 228—229; Бондарчук Н. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1968, т. 27, вып. 4, с. 358—359.
69. Гончарова А. В. Устные рассказы Великой Отечественной войны. Спецкурс. Калинин, 1974. 174 с. (Калинин. гос. ун-т).
- Рец.: Красноштанов С. Книга о слове народном. — Дальний Восток, 1975, № 9, с. 147—148; Бурмистрова К. И. — Науч. докл. высш. школы. Филол. науки, 1976, № 3, с. 118—119.
70. Горелов А. А. Частушка — с разных точек зрения. — Рус. литература, 1972, № 4, с. 210—222.
71. Дмитриева С. И. Географическое распространение русских былин. По материалам конца XIX—начала XX в. М., «Наука», 1975. 112 с. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
- Рец.: Азбелев С. Н. — В кн.: Русский фольклор. XVII. Л., 1977, с. 176—178.
72. Емельянов Л. И. Историческая песня и действительность. — В кн.: Русский фольклор. X. М.—Л., 1966, с. 196—227.
73. Еремина В. И. Об основных этапах развития метафоры в народной лирике. — Рус. литература, 1967, № 1, с. 65—72.
74. Еремина В. И. Классификация народной лирической песни в советской фольклористике. — В кн.: Русский фольклор. XVII. Л., 1977, с. 107—119.
75. Еремина В. И. Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений). — В кн.: Миф—фольклор—литература. Л., «Наука», 1978, с. 3—15. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
76. Ивлева Л. М. Скоморошины. (Общие проблемы изучения). — В кн.: Славянский фольклор. Сб. статей. М., «Наука», 1972, с. 110—124. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
77. Ивлева Л. М. Обряд. Игра. Театр. (К проблеме типологии игровых явлений). — В кн.: Народный театр. Л., 1974, с. 20—35.
78. Клагге И. О композиции частушки. — В кн.: Русский фольклор. XII. Л., 1971, с. 123—134.
79. Колпакова Н. П. Типы народной частушки. — В кн.: Русский фольклор. X. М.—Л., 1966, с. 264—288.
80. Колпакова Н. П. Некоторые вопросы сравнительной поэтики. (Причет и песня). — Сов. этнография, 1967, № 1, с. 41—53.
81. Кравцов Н. И. Поэтика русских народных лирических песен. Ч. 1. Композиция. Учеб. пособие по спецкурсу. М., Изд-во Моск. ун-та, 1974. 96 с. (Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).
82. Криничная Н. А. Народные исторические песни начала XVIII века. Л., «Наука», 1974. 183 с. (АН СССР. Карел. фил. Ин-т яз., лит. и ист.).
83. Криничная Н. А. О жанровой специфике преданий и принципах их систематизации. — В кн.: Русский фольклор. XVII. Л., 1977, с. 75—84.

84. **Круглов Ю. Г.** Вопросы классификации и публикации русского свадебного фольклора. — В кн.: Русский фольклор. XVII. Л., 1977, с. 85—97.
85. **Круглов Ю. Г.** Русские свадебные песни. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. М., «Высшая школа», 1978. 215 с.
86. **Кулагина А. В.** Русская народная баллада. Учеб.-метод. пособие по спецкурсу для студентов-заочников филол. фак-тов гос. ун-тов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1977. 104 с. (Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).
87. **Лазутин С. Г.** Особенности поэтики жанровых разновидностей русских народных песен. — В кн.: Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, Изд-во Воронеж. ун-та, 1977, с. 3—15.
88. **Мартынова А. Н.** Опыт классификации русских колыбельных песен. — Сов. этнография, 1974, № 4, с. 101—115.
89. **Митрофанова В. В.** Русские народные загадки. Л., «Наука», 1978. 180 с. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
90. **Новиков Н. В.** Проблема указателя сказок. — В кн.: Академия наук СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Ленингр. отд-ние. Кратк. содержание докладов годич. науч. сессии. 1970. Л., «Наука», 1971, с. 21—23.
91. **Новиков Н. В.** Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., «Наука», 1974. 255 с. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
Рец.: Федосик А. С. — Сов. этнография, 1976, № 3, с. 179—182.
92. **Новиков Ю. А.** К вопросу об эволюции духовных стихов. — В кн.: Русский фольклор. XII. Л., 1971, с. 208—220.
93. **Паремнологический сборник.** Пословица. Загадка. (Структура, смысл, текст). Сост., ред. и предисл. Г. Л. Пермякова. М., «Наука», 1978. 320 с. (АН СССР. Ин-т востоковедения. Сер. «Исследования по фольклору и мифологии Востока»).
94. **Пермяков Г. Л.** От поговорки до сказки. (Заметки по общей теории клише). М., «Наука», 1970. 240 с. (АН СССР. Ин-т востоковедения. Сер. «Исследования по фольклору и мифологии Востока»).
Рец.: Ушаков В. Д. — Народы Азии и Африки, 1972, № 1, с. 189—194; *Аникин В. П.* О «логико-семиотической» классификации пословиц и поговорок. — В кн.: Русский фольклор. XVI. Л., 1976, с. 263—278.
95. **Померанцева Э. В.** Баллада и жестокий романс. — В кн.: Русский фольклор. XIV. Л., 1974, с. 202—209.
96. **Померанцева Э. В.** Коллективное и индивидуальное начало в сказке. — В кн.: Прозаические жанры фольклора народов СССР. Тезисы докладов. Минск, 1974, с. 85—86.
97. **Померанцева Э. В.** Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., «Наука», 1975. 192 с. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
Рец.: Толстой Н. И. — Сов. этнография, 1977, № 1, с. 176—179.
98. **Потявин В. М.** Современные русские народные песни. Итоги и проблемы изучения. Учеб. пособие для вузов. Кемерово, 1968. 165 с. (Кемеров. гос. пед. ин-т).
Рец.: Шомин В., Селиванов Ф. — Науч. доклады высш. школы. Филол. науки, 1970, № 4, с. 116—118.
99. **Пропф В. Я.** Морфология сказки. Изд. 2-е. М., «Наука», 1969. 168 с. (АН СССР. Сер. «Исследования по фольклору и мифологии Востока»).
Рец.: Харитонов М. Как сложили сказку. — Знание — сила, 1970, № 2, с. 47; *Путилов Б. Н.* Второе рождение книги. — Вопросы литературы, 1971, № 3, с. 201—206.
100. **Русский народный свадебный обряд.** Исследования и материалы. Под ред. К. В. Чистова, Т. А. Бернштам. Л., «Наука», 1978. 280 с. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
101. **Рыбаков Б. А.** Основные проблемы изучения славянского язычества. — В кн.: VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. Москва, 3—10 авг. 1964 г. Труды. Т. VIII. М., «Наука», 1970, с. 139—144.
102. **Рыбаков Б. А.** Языческое мировоззрение русского средневековья. — Вопросы истории, 1974, № 1, с. 3—30.
103. **Савушкина Н. И.** Русский народный театр. М., «Наука», 1976. 151 с. (АН СССР. Сер. «Из истории мировой культуры»).
Рец.: Климов А. — Лит. обозрение, 1977, № 8, с. 81—82; *Некрасова А. Ф.* — Сов. этнография, 1978, № 1, с. 179—181; *Ивашнев В.* — Молодая гвардия, 1978, № 2, с. 308; *Юдин Ю.* У истоков театра. — Театр, 1978, № 5, с. 85—86.
104. **Савушкина Н. И.** Русская устная народная драма. Вып. 1. Классификация и сюжетный состав. Учеб. пособие по спецкурсу для студентов-заочников филол. фак-тов гос. ун-тов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1978. 108 с. (Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).

105. Селиванов Ф. М. О специфике исторических песен. — В кн.: Специфика фольклорных жанров. М., «Наука», 1973, с. 52—67. (АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).
106. Селиванов Ф. М. Поэтика былин. Ч. 1. Система изобразительно-выразительных средств. Учеб. пособие по спецкурсу для студентов-заочников филол. фак-тов гос. ун-тов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1977. 128 с.
107. Соколова В. К. Русские исторические предания. М., «Наука», 1970. 288 с. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
Рец.: Литвин Э. С. — Сов. этнография, 1971, № 6, с. 180—182;
Азбелев С. Н. — В кн.: Русский фольклор. XIII. Л., 1972, с. 291—293.
108. Соколова В. К. О задачах и принципах составления указателя преданий. — В кн.: Академия наук Грузинской ССР. АН СССР. Отд-ние истории. Всесоюз. науч. сессия, посвященная итогам полевых археологических и этнографических исследований 1970 г. Тезисы докладов (секции этнографии, фольклора и антропологии). Тбилиси, 1971, с. 132—134.
109. Соколова В. К. Баллады и исторические песни (о характере историзма баллад). — Сов. этнография, 1972, № 1, с. 52—57.
- 110—113. Тумилевич О. Ф. Народная баллада и сказка. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1972. 48 с.
114. Ухов П. Д. Атрибуция русских былин. М., Изд-во Моск. ун-та, 1970. 190 с.
115. Черняева Н. Г. К исследованию типологии искусства былинного сказителя. — Сов. этнография, 1976, № 5, с. 26—35.
116. Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., «Наука», 1967. 341 с. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
Рец.: Лихачев Д. С. Впервые изучается в монографии. . . — Вопросы литературы, 1968, № 6, с. 213—215; Еремينا С. Живой образ «мнения народного». — Дружба народов, 1968, № 12, с. 270—271; Пропп В. Я. — Сов. этнография, 1969, № 2, с. 141—143.
117. Чистов К. В. Реконструкция текста и проблемы текстологии преданий. — В кн.: Текстология славянских литератур. Доклады конференции. Л., 25—30 мая 1971 г. Л., «Наука», 1973, с. 145—161. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).
118. Чистов К. В. Прозанческие жанры в системе фольклора. — В кн.: Прозанческие жанры фольклора народов СССР. Тезисы докладов. Минск, 1974, с. 6—31.
119. Юдин Ю. И. Героические былины. (Поэтическое искусство). М., «Наука», 1975. 120 с. (АН СССР. Сер. «Из истории мировой культуры»).
Рец.: Круглов Ю. Чистые родники поэзии. Обзор научно-популярной литературы о фольклоре. — В мире книг, 1977, № 3, с. 64; Азбелев С. Н. — В кн.: Русский фольклор. XVII. Л., 1977, с. 178—181.
120. Юдин Ю. И. Из истории русской бытовой сказки. — В кн.: Русский фольклор. XV. Л., 1975, с. 77—92.
121. Юдин Ю. И. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике. — В кн.: Миф—фольклор—литература. Л., 1978, с. 16—37.
122. Ярневский И. Э. Устный рассказ как жанр фольклора. Улан-Удэ, Бурят. кн. изд-во, 1969. 231 с. (АН СССР. Сиб. отд-ние. Бурят. фил. Бурят. ин-т обществ. наук). См. также № 14, 33, 38.

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

123. Гошовский В. Л. Принципы и методы систематизации и каталогизации народных песен в странах Европы. Ист.-критич. очерк. М., 1966. 74 с. (Объединен. фольк. комиссия СК РСФСР и Моск. СК. Отд. муз.-фольк. записей и экспедиций Музфонда СССР. Доклады и сообщения. Под ред. Л. Н. Лебединского).
124. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. М., «Сов. композитор», 1971. 304 с.
Рец.: Мухаринская Л. Четыре очерка по музыкальному славяноведению. — Сов. музыка, 1973, № 4, с. 129—131; Лобанов М. А. — В кн.: Русский фольклор. XIV. Л., 1974, с. 308—310.
125. Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., «Музыка», 1967. 195 с. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).
Рец.: Дубравин В. С любовью к песне. — Сов. музыка, 1968, № 6, с. 140—141; Лапин В. — В кн.: Русский фольклор. XII. Л., 1971, с. 289—290.
126. Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л., «Музыка», 1975. 224 с. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

- Рец.: Дубравин В. Новые рубежи фольклористики. — Сов. музыка, 1976, № 8, с. 116—117; Лапин В. А., Путилов Б. Н. — Сов. этнография, 1977, № 2, с. 172—174.
127. Квитка К. В. Избранные труды. В 2-х томах. Сост. и комм. В. Л. Гошовского. М., «Сов. композитор», 1971, 1973.
- Т. 1. 384 с.
С. 61—72: Заметка о происхождении русской песни про татарский полон; с. 73—102: Об историческом значении календарных песен; с. 191—211: Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян.
Т. 2. 423 с.
С. 3—29: Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям; с. 30—39: О критике записей произведений народного музыкального творчества.
- Рец.: Мухаринская Л. Долгожданное издание. — Сов. музыка, 1972, № 10, с. 97—101; Березовский И. П. Наследие выдающегося фольклориста. — Радуга, 1975, № 1, с. 180—182.
128. Коргузалов В. В. Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора. — В кн.: Русский фольклор. XV. Л., 1975, с. 240—273 с нот.
129. Музыкальная фольклористика. Вып. 1, 2. Ред.-сост. А. А. Банин. М., «Сов. композитор», 1973, 1978. 216, 343 с. (Всесоюз. комиссия по нар. муз. творчеству СК СССР).
130. Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л.—М., «Сов. композитор», 1973. 221 с.
131. Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Сб. трудов. Вып. 29. Ред.-сост. Б. Б. Ефименкова. М., 1976. 258 с. с нот. (Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных).
См. также № 26, 27.

ВЗАИМОСВЯЗЬ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА С ФОЛЬКЛОРОМ ДРУГИХ НАРОДОВ

132. Азбелев С. Н. О типологических соответствиях и исторических взаимосвязях в славянском эпосе. — Сов. славяноведение, 1976, № 4, с. 64—75.
133. Азбелев С. Н. О жанровых взаимосвязях русского и украинского эпоса. (По данным фольклора и письменности). — В кн.: Русский фольклор. XVIII. Славянские литературы и фольклор. Л., «Наука», 1978, с. 3—17. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
134. Барг Л. Г. О взаимодействии русской и нерусской сказочных традиций в современных условиях. — В кн.: Современный русский фольклор. М., «Наука», 1966, с. 169—186. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
135. Барг Л. Г. Межнациональные отношения прозаических жанров фольклора народов СССР. — В кн.: Прозаические жанры фольклора народов СССР. Тезисы докладов. Минск, 1974, с. 57—61.
136. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., «Наука», 1978. 239 с. (АН СССР. Ин-т археологии).
137. Гусев В. Е. Фольклор в системе современной культуры славянских народов. — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII Междунар. съезд славистов. М., 1978, с. 283—298.
138. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период). М., «Наука», 1965. 246 с. (АН СССР. Ин-т славяноведения).
139. Кирдан Б. П. Актуальные проблемы изучения фольклорных связей восточных и западных славян. — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VII Междунар. съезд славистов. Варшава, авг. 1973 г. Доклады сов. делегации. М., «Наука», 1973, с. 344—357. (АН СССР. Сов. ком. славистов).
140. Кирдан Б. П. Общее и особенное в песенном фольклоре восточных и западных славян периода второй мировой войны. — В кн.: История, культура, этнография и фольклор. VIII Междунар. съезд славистов. М., 1978, с. 360—384.
141. Колпакова Н. П. Восточнославянская лирическая песня. (Сравнительный анализ поэтики). — В кн.: Русский фольклор. XI. Исторические связи в славянском фольклоре. М.—Л., «Наука», 1968, с. 102—117. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
142. Кравцов Н. И. Славянская народная лирика. — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII Междунар. съезд славистов. М., 1978, с. 345—359.
143. Плисецкий М. М. Положительно-отрицательное сопоставление, отрицательное сравнение и параллелизм в славянском фольклоре. (Из очерков по исторической

- поэтике славянского фольклора). — В кн.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 125—163.
144. Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., «Наука», 1971. 315 с. (АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая).
Рец.: Гольберг М. Я. — Сов. этнография, 1972, № 5, с. 147—149;
Селиванов Ф. М. — В кн.: Русский фольклор. XIV. Л., 1974, с. 302—304.
145. Робинсон А. Н. О закономерностях развития восточнославянского и европейского эпоса в раннефеодальный период. — В кн.: Славянские литературы. VII Междунар. съезд славистов. Варшава, авг. 1973 г. Доклады сов. делегации. М., «Наука», 1973, с. 178—224. (АН СССР. Сов. ком. славистов).
146. Савушкина Н. И. Вопросы поэтики народной драмы в сравнительном изучении. (Общее и особенное в народной драме восточных славян). — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII Междунар. съезд славистов. М., 1978, с. 401—424.
147. Смирнов Ю. И. Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции. М., «Наука», 1974. 263 с. (АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики).
Рец.: Селиванов Ф. — В кн.: Русский фольклор. XVII. Л., 1977, с. 184—187.
148. Соколова В. К. О некоторых типах исторических преданий. (К проблеме их жанрового своеобразия). — В кн.: История, культура, фольклор и этнография славянских народов. VI Междунар. съезд славистов. (Прага, 1968). Доклады сов. делегации. М., «Наука», 1968, с. 248—273. (АН СССР. Сов. ком. славистов).
149. Соколова В. К. Типы восточнославянских топонимических преданий. — В кн.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 202—233.
150. Соколова В. К. Современное состояние преданий. — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VII Междунар. съезд славистов. М., 1973, с. 423—437.
151. Соколова В. К. Соотношение национальных и общих элементов в преданиях. — В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 221—227.
152. Толстой И. И. Статьи о фольклоре. Сост. и отв. ред. В. Я. Пропп. М.—Л., «Наука», 1966. 249 с. (АН СССР).
С. 42—58: Неудачное врачевание. (Античная параллель к русской сказке); с. 59—72: Возвращение мужа в «Одиссее» и в русской сказке; с. 142—156: «Гекала» Каллимаха и русская сказка о бабе-яге.
Рец.: Путилов Б. Современное исследование. — Вопросы литературы, 1967, № 4, с. 213—216.
См. также № 11, 12, 27, 36, 41, 61, 66, 67, 91, 101, 124, 127.

ВЗАИМОСВЯЗЬ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА С ЛИТЕРАТУРОЙ

153. Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор. Л., «Наука», 1974. 171 с. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
Рец.: Молдавский Дм. — Вопросы литературы, 1975, № 7, с. 259—262.
154. Базанов В. Г. От фольклора к народной книге. Л., «Худож. лит.», 1973. 357 с.
Рец.: Аникин В. Народная книга в истории освободительного движения. — Вопросы литературы, 1975, № 2, с. 268—272.
155. Выходцев П. С. Поэты и время. Л., «Худож. лит.», 1967. 288 с.
Фольклор в творчестве сов. поэтов.
Рец.: Кулинич А. Черты поэзии живой. — Октябрь, 1968, № 11, с. 214—215; Рассадин С. «Независимо от степени таланта». — Новый мир, 1969, № 5, с. 244—247.
156. Выходцев П. С. Новаторство. Традиции. Мастерство. Л., «Сов. писатель», 1973. 336 с.
С. 105—139: «Устарел ли фольклор?» — Обращение к устн. творчеству дорев. и сов. поэтов.
157. Выходцев П. С. Об исторических закономерностях взаимосвязей литературы и фольклора. — Рус. литература, 1977, № 2, с. 3—20.
158. Емельянов Л. И. Изучение отношений литературы к фольклору. — В кн.: Вопросы методологии литературоведения. М.—Л., «Наука», 1966, с. 256—283. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).
159. Кравцов Н. И. Русская проза второй половины XIX века и народное творчество. Учеб.-метод. пособие по спецкурсу для студентов-заочников филол. фак-тов гос. ун-тов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1972. 87 с. (Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).
160. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967. 372 с. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).

Фольклор в древнерус. литературе; с. 224—253: Художественное время в фольклоре.

Рец.: Молдавский Дм. Экскурсия в древность или марш в будущее. — Звезда, 1967, № 10, с. 212—213; Пигарев К. Ценности прошлого — на службу будущему. — Вопросы литературы, 1968, № 7, с. 207; Фридендер Г. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1968, т. 27, вып. 4, с. 367.

То же. Изд. 2-е. 1971. 414 с.

С. 245—277: Художественное время в фольклоре; с. 245—250: Исполнительское время народной лирики; с. 251—255: Замкнутое время сказки; с. 255—265: Эпическое время былин; с. 266—274: Обрядовое время причитаний; с. 275—277: Несколько общих замечаний о художественном времени в фольклоре; с. 385—389: Художественное пространство сказки.

161. Русская литература и фольклор [Т. 1, 2]. Л., «Наука», 1970, 1976. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).

Т. 1. XI—XVIII вв. Ред. коллегия В. Г. Базанов, Г. П. Макогоненко, А. Д. Соймонов. 432 с.

Т. 2. Первая половина XIX в. Ред. коллегия А. А. Горелов, Ф. Я. Прийма, А. Д. Соймонов. 455 с.

162. Савушкина Н. И. Русская советская поэзия 20-х годов и фольклор. Учеб. пособие по спецкурсу для студентов-заочников филол. фак-тов гос. ун-тов. М., Изд-во Моск. ун-та, 1971, 108 с. (Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова).

См. также № 27, 165.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

163. Акимова Т. М. Теоретический смысл суждений Ленина о народном творчестве. — В кн.: Методологические вопросы литературной науки. Саратов, Изд-во Саратов. ун-та, 1973, с. 110—121.

164. Базанов В. Г. Заметки фольклориста. (Об историко-сравнительном изучении и его издержках. — Судьба жанра и мнимое новаторство). — Рус. литература, 1966, № 2, с. 220—237.

165. Базанов В. Г. Русские революционные демократы и народознание. Л., «Сов. писатель», 1974. 558 с.

166. Горелов А. А. Соединяя времена. М., «Современник», 1978. 269 с.

С. 240—268: Соединяя времена. — Место и роль фольклора в истории рус. культуры; задачи его собирания и издания «Свода русского фольклора».

167. Гусев В. Е. Фольклор. (История термина и его современные значения). — Сов. этнография, 1966, № 2, с. 3—21.

168. Гусев В. Е. О методах изучения фольклора. — В кн.: Методологические проблемы современного искусствознания. Сб. статей. Вып. 1. Л., 1975, с. 57—63. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

169. Ленинское наследие и изучение фольклора. Отв. ред. В. Е. Гусев. Л., «Наука», 1970. 197 с. (АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)).

Рец.: Архангельская В. К. — В кн.: Методологические вопросы литературной науки. Саратов, 1973, с. 196—203.

См. также № 24, 33.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

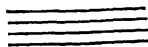
Адрианова-Перетц В. П. 153
 Азбелев С. Н. 1—3, 38, 42—44, 71, 107,
 119, 132, 133
 Акимова Т. М. 45—48, 163
 Алексеева О. Б. 49
 Алиева А. И. 50
 Аникин В. П. 4—7, 51—53, 94, 154
 Архангельская В. К. 169
 Астафьева Л. А. 50, 54, 55
 Астахова А. М. 8, 56

Банин А. А. 129
 Баран Л. Г. 134, 135
 Бахтин М. М. 61
 Бахтина В. А. 59, 62
 Белкин А. А. 60
 Березовский И. П. 127
 Бернштам Т. А. 100
 Богатырев П. Г. 11, 12, 61
 Бондарчук Н. 68
 Бурмистрова К. И. 69

Базанов В. Г. 154, 161, 164, 165
 Баландин А. И. 9
 Балашов Д. М. 10, 57, 58

Ведерникова Н. М. 62
 Веледкая Н. Н. 136
 Венедиктов Г. Л. 13

- Веселовский А. Н. 63
 Виноградов Г. С. 64
 Власова Э. И. 65
 Вомперский В. П. 68
 Выходцев П. С. 155—157
 Гадагатаь А. М. 21
 Гацак В. М. 37, 50, 63, 66, 67
 Гельгардт Р. Р. 68
 Гольберг М. Я. 144
 Гончарова А. В. 69
 Горелов А. А. 15, 16, 70, 161, 166
 Гошовский В. Л. 123, 124, 127
 Гусев В. Е. 17—20, 137, 167—169
 Давлетов К. С. 21
 Дмитриева С. И. 71
 Дубравин В. В. 125, 126
 Емельянов Л. И. 22—25, 72, 158
 Еремина В. И. 73—75
 Еремина С. 116
 Ефименкова Б. Б. 131
 Земцовский И. И. 125, 126
 Иванов В. В. 138
 Ивашнев В. 103
 Ивлева Л. М. 76, 77
 Квитка К. В. 127
 Кирдан Б. П. 50, 139, 140
 Клагге И. 78
 Климов А. 103
 Климова Л. Н. 21
 Колесов М. С. 26
 Колпакова Н. П. 79, 80, 141
 Коргузалов В. В. 128
 Кравцов Н. И. 14, 27, 28, 38, 81, 142, 159
 Красноштанов С. И. 69
 Криничная Н. А. 82, 83
 Круглов Ю. Г. 60, 62, 84, 85, 119
 Кулагина А. В. 86
 Кулинич А. В. 155
 Лазарев А. И. 17
 Лазерсон Б. 45
 Лазутин С. Г. 29, 45, 87
 Лапин В. А. 125, 126
 Лебединский Л. Н. 123
 Ленин В. И. 163, 169
 Литвин Э. С. 107
 Лихачев Д. С. 11, 116, 160
 Лобанов М. А. 124
 Макогоненко Г. П. 161
 Мартынова А. Н. 64, 88
 Мелетинский Е. М. 35
 Митрофанова В. В. 89
 Молдавский Д. М. 153, 160
 Мухаринская Л. С. 124, 127
 Неклюдов С. Ю. 35
 Некрылова А. Ф. 103
 Новиков Н. В. 90, 91
 Новиков Ю. А. 92
 Новикова А. М. 21
 Оссовецкий И. А. 12
 Пермьяков Г. Л. 93, 94
 Пигарев К. В. 160
 Плисецкий М. М. 31, 143
 Померанцева Э. В. 11, 95—97
 Потянин В. М. 27, 98
 Прийма Ф. Я. 161
 Пропп В. Я. 32, 33, 35, 99, 116, 152
 Путилов Б. Н. 33—36, 56, 99, 126, 144, 152
 Пухов И. В. 50
 Рассадин С. Б. 155
 Робинсон А. Н. 145
 Рубцов Ф. А. 130
 Рыбаков Б. А. 101, 102
 Савушкина Н. И. 103, 104, 146, 162
 Селиванов Ф. М. 98, 105, 106, 144, 147
 Смирнов Ю. И. 147
 Соймонов А. Д. 161
 Соколов Б. М. 37
 Соколова В. К. 107—109, 148—151
 Соколянский М. 32
 Толстой И. И. 152
 Толстой Н. И. 97
 Топоров В. Н. 138
 Тумилевич О. Ф. 110—113
 Ухов П. Д. 114
 Ушаков В. Д. 94
 Федосик А. С. 91
 Фридендер Г. М. 160
 Харитонов М. 99
 Черняева Н. Г. 115
 Чистов К. В. 11, 39—41, 100, 116—118
 Шомина В. Г. 98
 Юдин Ю. И. 103, 119—121
 Ярневский И. Э. 122



СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>П. С. Выходцев</i> (Ленинград). На стыке двух художественных культур. (Проблема фольклоризма в литературе)	3
<i>А. А. Горелов</i> (Ленинград). К истолкованию понятия «фольклоризм литературы»	31
<i>Ю. И. Юдин</i> (Курск). Типология героев бытовой сказки	49
<i>И. П. Лупанова</i> (Петрозаводск). «Смеховой мир» русской волшебной сказки	65
<i>В. П. Аникин</i> (Москва). Советская историческая школа в былинноведении (40—60-е годы) и Всеволод Миллер	84
<i>Л. И. Емельянов</i> (Ленинград). О границах метода и «единицах историзма»	113
<i>В. И. Еремина</i> (Ленинград). Проблемы исторической поэтики в наследии А. Н. Веселовского	126
<i>А. Т. Хроленко</i> (Курск). Семантическая структура фольклорного слова	147
<i>С. Н. Азбелев</i> (Ленинград). О специфике творческого процесса в фольклоре и литературе	157

ПРОБЛЕМЫ СВОДА РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

<i>Ю. Г. Круглов</i> (Москва). К вопросу о классификации русского свадебного фольклора	167
<i>К. Е. Корепова</i> (Горький). Некоторые проблемы издания рабочих песен	178

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

<i>Александр Веселовский</i> . Миф и символ. (Публикация К. И. Ровды)	186
---	-----

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

<i>В. И. Еремина</i> . О двух книгах В. Я. Проппа	200
<i>Ю. И. Юдин</i> . Проблемы изучения русского устного народного творчества	206
Вып. 1—3	209
<i>С. Н. Азбелев</i> . Межвузовское издание по фольклору РСФСР	212
<i>В. П. Владимиров</i> . Folk-lore of Shakespear	212

ХРОНИКА

<i>С. Н. Азбелев</i> . Всесоюзная конференция «Фольклор и историческая действительность»	215
<i>Н. И. Хомчук</i> . Всесоюзное совещание по вопросам издания Свода русского фольклора (серия «Былины»)	218

БИБЛИОГРАФИЯ

<i>М. Я. Мельц</i> . (Ленинград). Теория и история жанров русского фольклора. (Материалы к библиографии за 1966—1978 гг.)	228
---	-----

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ФОЛЬКЛОРА
РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР, Т. XIX

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР*

Редактор издательства *К. Н. Феноменов*
Художник *М. И. Разулевич*
Технический редактор *Л. М. Семенова*
Корректоры *Ж. Д. Андропова, О. И. Буркова,*
Э. В. Гришина и Ф. Я. Петрова

ИБ № 8689

Сдано в набор 24.04.79. Подписано к печати 28.11.79. М-41258.
Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура
академическая. Печать высокая. Печ. л. 15 = 21 усл. печ. л.
Уч.-изд. л. 24.2. Тираж 3550. Изд. № 7218. Тип. зак. № 277 Цена 2 р. 60 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12