

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО ФОЛЬКЛОРУ
ПРИ ОТДЕЛЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

ФОЛЬКЛОР

ПОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА



838613



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1977

И. В. КАРНАУХОВА

ОБ ИЗУЧЕНИИ СКАЗОЧНИКА КАК АРТИСТА

(Публикация В. М. Гацака)

Ирина Валерьяновна Карнаухова (1901—1959) — «один из наиболее внимательных и вдумчивых собирателей и исследователей... сказки 20-х годов»¹.

После окончания (1926) Высших курсов искусствознания при Институте истории искусств в Ленинграде И. В. Карнаухова участвовала в фольклорных экспедициях на Север (1926—1929). Ей принадлежат статьи о бытовании сказки и сборник «Сказки и предания Северного края», изданный в 1934 г. под редакцией Ю. М. Соколова.

Обладая специальной подготовкой, она дает весьма квалифицированную и оригинальную характеристику исполнителей сказок. Ее наблюдения и предлагаемая методика сохраняют значение тем более, что в публикуемой работе, обращенной к реальным особенностям исполнительства, в наименьшей мере сказались характерные для конца двадцатых — начала тридцатых годов преувеличение роли индивидуальных импровизаций и социологизирующее комментирование сказочных текстов. С докладом на эту тему И. В. Карнаухова выступала в ГАХН². Публикуемая нами статья была принята в VI—VII выпуск журнала «Художественный фольклор»³, который, однако, не состоялся. Извлечения из этой статьи приводил Б. М. Соколов в курсе по фольклору⁴. Частичное изложение выводов И. В. Карнаухова давала в комментариях к своему сборнику⁵. Но в полном виде статья осталась неизвестной специалистам.

¹ Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. М., 1965, с. 154. Подробнее о И. В. Карнауховой как фольклористе, писателе и профессиональной исполнительнице произведений народного творчества см.: Литвин Э. И. Карнаухова. Критико-библиографический очерк. М., 1963.

² См. план совместного заседания фольклорной подсекции, театральной секции и комиссии живого слова ГАХН, намеченного на 22 мая 1929 г. (ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. х. 295, л. 70 об.). Протокол заседания не обнаружен. Но в «Отчете о работе фольклорного кабинета ГАХН с 1928 по 1930 г.» доклад Карнауховой «Сказка и ее исполнение» значится в числе обсужденных (ЦГАЛИ, ф. 483, ед. х. 304, л. 370).

³ О включении статьи Карнауховой в очередной выпуск «Художественного фольклора» см. протокол заседания фольклорного кабинета ГАХН под председательством Ю. М. Соколова от 6 октября 1930 г. (ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. хр. 295, л. 257—257 об. и 325—325 об.).

⁴ Соколов В. Русский фольклор, вып. 2. М., 1930, с. 35—36.

⁵ По этому сборнику их цитируют исследователи сказки. См. Ведерникова Н. М. Русская народная сказка. М., 1934, с. 29.

На Западе русские фольклористы считаются основоположниками изучения сказочника. Действительно, вопрос о роли сказочника и отражении личности его в сказке впервые возник в России, и русская наука продолжает работать над ним до сих пор. Мы насчитываем уже ряд статей, посвященных описанию различных сказочников или даже различных типов сказочников. Уже Садовников* в своем сборнике, вышедшем в 1884 г., дает целый ряд сведений о сказочнике, Лесевич** в 1895 г. пытается нарисовать образ талантливого казака Чмыхало, Сержпутовский***, Ончуков****, Зеленин***** в своих изданиях стараются дать характеристики исполнителей, а братья Соколовы^{6*} и Азадовский^{7*} уже серьезно фиксируют свое внимание на личности, вкусах и исполнительских особенностях творцов. Но почти все эти работы, исключая последние работы Азадовского^{8*} и Никифорова^{9*}, строились главным образом на следующем материале: 1) описание наружности сказочника, 2) бытовое окружение его, 3) биография, 4) психологическая характеристика, 5) его вкусы, 6) стилистика его творчества, объясняющаяся главным образом его характером и бытом.

Но один из самых важных моментов, составляющий органическую, неотделимую часть сказочной плоти, — момент исполнения — фиксировался обычно в очень общих чертах импрессио-

* *Садовников Д. Н.* Сказки и предания Самарского края. — «Записки РГО по отделу этнографии», т. XII. СПб., 1884.

** *Лесевич В.* Денисовский казак Чмыхало, его сказки и присказки. — «Мир божий», 1895, № 4. <Перепечатку см. в кн.: «Историко-литературная хрестоматия, ч. I. Устная народная словесность... Составили Н. Л. Бродский, Н. М. Мендельсон, Н. П. Сидоров». Изд. 3. М. — Пг., 1922, с. 163—166>.

*** *Сержпутовский А. К.* Сказки и рассказы белорусов-полещуков. (Материалы к изучению творчества белорусов и их говора). СПб., 1911 (вводная статья).

**** *Ончуков Н. Е.* Северные сказки. — «Записки РГО по отделению этнографии», т. XXXIII. СПб., 1908, отдельный выпуск — 1909 (введение).

***** *Зеленин Д. К.* Великорусские сказки Пермской губернии. С приложением 12-ти башкирских сказок и одной мещерянской. Пг., 1914; *он же.* Великорусские сказки Вятской губернии. С приложением 6-ти вотяцких сказок. Пг., 1915.

^{6*} *Соколовы Б. и Ю.* Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.

^{7*} *Азадовский М.* Сказки Верхнеленского края, <вып. I>. Иркутск, <1925>. Описание сказчицы Н. О. Винокуровой.

^{8*} *Azadovskij M.* Pohádky z Hornolenského kraje. — «Národopisný věstník československý». Praha, 1928, ročník XXI, с. 1—4, 1929, ročník XXII, с. 1. (Описание сказочника Ф. И. Аксаментова.)

^{9*} *Никифоров А.* Типы сказочников Заонежья. (Печатается). <Ср. *Никифоров А.* Сказка, ее бытование и носители. В кн.: *Капица О. И.* Русские народные сказки. М. — Л., 1930; *он же.* Теперішній Заонезький казкар-оповідач. — «Етнографічний вісник», 1930, № 9>.

нистического характера. Да это и понятно, так как никаких методов для обследования исполнения выработано не было, никаких схем записей — тоже. Исследователи-теоретики не могли заняться этим вопросом, т. к. они не имели никаких материалов, а собиратели-практики не считали себя обязанными этот материал накапливать. Сейчас, когда на первый план вышел вопрос о «бытовании» сказки, о фиксации всех моментов ее естественной жизни, необходимость выработки методов записи исполнения ощущается очень живо.

Я позволю себе сделать сравнительное описание личности и манеры исполнения двух сказочников и затем, на основе этого описания, некоторые общие выводы, касающиеся сказки и ее зависимости от исполнительских моментов, а также попытаться дать схему, которая помогла бы собирателю подойти к этому вопросу. Для сравнения я беру двух сказочников Олонецкой губ(ернии), Повенецк(ого) уезда. Выбор этот обуславливается, во-первых, тем, что оба сказочника являются *типичными* и лучшими представителями двух крайних, противоположных друг другу исполнительских групп, во-вторых, — что они стоят на различных ступенях экономического и социального положения, не выходя, однако, за пределы одного и того же класса. В-третьих, мне удалось каждого из них в одном и том же материале слышать *дважды* и притом в присутствии довольно многочисленной *аудитории* — условие, при отсутствии которого (с моей точки зрения) так же можно говорить об исполнении сказки, как описывать семейство баобабов по растению, выросшему в цветочном горшке.

И. Иван Васильевич Митрофанов

Личность исполнителя. Д(ережня) Яндомозеро. 64 г. Маленького роста, <...> сравнительно со своими сверстниками-односельчанами — слабый. Тихий, положительный, скромный. Сорок лет проработал столяром-сезонником в городах, гл(авным) образом в Питере. Но, будучи в городе, от деревни не отрывался. В городе чувствовал себя временным пришельцем. Работал всегда в артелях, гл(авным) образом с земляками. Вернувшись в деревню окончательно, сразу укоренился в крестьянстве. Сейчас ведет середняцкое хозяйство, город хранит только в воспоминаниях.

Сказки Митрофанов рассказывает с семнадцатилетнего возраста, часть перенял от деда, большую часть получил, по его словам, в артелях от стариков. Был хорошо грамотным, теперь не видит и забывает. Раньше много читал. Репертуар Митрофанова несколько необычен: насколько мне удалось обследовать, в нем

почти нет бытовых сказок; рассказывать, если они у него и есть, он их, видимо, не любит. Среди записанных у него мною сказок не было ни одного шванка.

Репертуар его делится на фантастическую сказку («Свинка золотая щетинка», «Покати-горошек», «Незнайко», «Сивка-бурка», «Конек-горбунок», «Царевна-лягушка», «Кошечей бессмертный» и др.) и на книжный материал главным образом лубочной литературы и пересказа классиков («Про английского лорда-милорда», «Про португальца-прапорщика», «Про прекрасную королеву Мимозипу», «Князь Серебряный», сказка Алипанова в стихах и т.д.).

Материал. Материалом для данного рассказа явилась сказка, названная Митрофановым «Забытой». Краткое содержание ее следующее.

Старик высиживает из сотни яиц сыновей. Крестит их. Одного не замечает, забывает окрестить. Его прозывают «Забытой». Забытой ловит кобылицу, поедающую овес. Получает от нее коней для братьев. Воскрешает для себя, по совету кобылицы, убитого богатырского коня. Едет с братьями служить к царю. Добывает для царя коней и царевну. Царевна требует, чтобы царь искупался в кипящем молоке. Царь посылает вместо себя Забытого. Конь дует на молоко. Забытой невредим, царь сваривается.

В данной сказке присутствует элемент повествовательный и элемент диалогический (прямая речь). Прямая речь исходит от отца Забытого, Забытого и коня, кобылицы, царя, царевны. Причем диалог складывается таким образом: Забытой — кобылица, Забытой — конь, Забытой — царевна, царь — царевна.

Как видно, диалоги эти, главным образом так называемого контрастного типа, т.е. складываются из женского и мужского голосов. При таком строении диалогов даже в будничной речи мы обычно начинаем легким тонированием подчеркивать разницу голосов, чуть повышая на женской речи и слегка понижая — на мужской.

Сказка тематически делится на шесть эпизодов: 1) появление детей; 2) покорение кобылицы, добывание коней для братьев; 4) добывание коней для войска; 5) добывание царевны; 6) купание в молоке. Отдельные эпизоды повествования обычно отделяются друг от друга довольно значительными паузами (красная строка в печати).

Исполнение. Исполнение сказки происходит в чистой половине избы Митрофанова. Сказочник сидит на деревянном диване за плотно придвинутым столом. На столе трубка и кисет. Никаких больших вещей поблизости от сказочника не имеется. Одет в толстовку.

Лицо его мягко, сосредоточенно, мускулы ослаблены, неподвижны. Изредка опускает глаза на стол, или оборачивает их в сторону гостью-кумы, но не меняя выражения. Никакой попытки пользоваться мимикой нет. Наоборот, есть некая, видимо *сознательная, неподвижность лицевых мускулов*.

Движения корпуса также отсутствуют, тем более что сказочник ограничен диваном и плотно придвинутым столом. Руки не подвижно лежат на столе, одна кисть на другой. Таким образом, *жест пантомимический сознательно исключен*. Единственное допущенное движение есть техническое — набивание трубки табаком и закуривание. Случайные движения отсутствуют. Игры с вещью нет.

Итак: стилистика пантомимическая — *полная неподвижность* (но не напряженная), ослабленность всех мускулов (во избежание усталости), беспристрастие лица и тела. Что положение это является сознательным, а не случайным, явствует из того, что по окончании сказки рассказчик мгновенно меняет положение тела, оживляет лицо, при переговорах с аудиторией пользуется свободным жестом и некоторой мимикой. Начиная же следующую сказку, возвращается к прежней позе.

Голосоведение. Что касается голосоведения, то оно в точности соответствует стилистике пантомимической. Голос льется *совершенно ровно*, спокойно, беспристрастно. Одна и та же интонация на протяжении всей сказки создает одну и ту же непрерывно повторяющуюся музыкальную фразу.

В связи с этим прямая речь, диалоги не выделяются* (почему и создается необходимость постоянного присутствия слов «говорит», «сказал», «ответил», и т. д., не выпадающих из общего ритмического потока, по смыслу своим выделяющие рядом стоящую прямую речь, не выделенную интонационно).

Благодаря такому ритмико-музыкальному заданию речи, паузы смысловые (чтобы, напр<имер>, показать истекшее время или оттенить тот или другой важный момент) отсутствуют. Также отсутствуют и паузы синтаксические. Вместо этого появляются небольшие паузы, отстоящие друг от друга на равном расстоянии, органически вливающиеся в ритмический поток речи и организующие его, подобно ударам метронома. Паузы эти имеют совершенно равную протяженность и не увеличиваются в зависимости от того, совпадают они с синтаксическим моментом (напр<имер>, с «точкой»), или нет. Паузы, обычно отделяющие друг от друга самостоятельные эпизоды, отсутствуют.

* Несмотря на их «контрастность».

Ровно льющийся голос есть поток звуков, идущий на равномерном, ненапряженном выдохе, т.е. при такой манере исполнения невозможна эмоциональная окраска отдельных моментов, т.к. она достигается голосовым *напряжением*, усилением *выдоха*. Таким образом и создается беспристрастие и ровность передачи, т.е. *эпическое отношение сказочника* к своему материалу.

У Митрофанова <...> узкая грудь и больное сердце. В связи с этим он обладает коротким дыханием. Т.е. он может на одном дыхании сказать *меньше* слогов, чем человек нормального дыхания. На длинной фразе он принужден вздохнуть несколько раз. В связи с этим стилистика его сказки приобретает несколько своеобразный характер. Он строит свой рассказ короткими фразами, равными его дыхательным возможностям. Таким образом, ритмические паузы его углубляются, совпадая с вдохом, разделяются совершенно равным временем, и совпадают с концом фраз.

Как видно, физические данные рассказчика обуславливают в данном случае некоторые стилистические особенности его сказки.

Эта манера сказа, построенная на ритмико-интонационном однообразии, на мягком одинаковом дыхании, на одинаковой продолжительности и равномерном расположении пауз, и является той манерой, которая имеет у сказочников название «истовой».

Обычно под этим термином подразумевают главным образом цельность и неразрушенность сказочной формы, точное соблюдение трючности, целостности сказочных формул и т.д. Но я думаю, что этот термин относится главным образом к исполнению и что разрушенная или сокращенная сказка также может подаваться «истово», как и хорошо сохранившаяся — иначе. Конечно, я думаю, что в самой стилистике и композиции фантастической сказки есть элементы, способствующие и даже требующие «истового» исполнителя (но в данной работе я касаться этого не буду).

Для меня возникает вопрос, не обуславливается ли любовь к фантастической сказке и влияние <ее> не только сюжетными, «литературными» ее достоинствами, а и ее интонационной, музыкальной, гипнотизирующей стихией. Может быть, даже больше — сейчас, когда все ситуации сказки известны, когда сказка прослушана десятки и сотни раз, не играет ли *главную* и *самодовлеющую* роль для аудитории именно исполнительский момент (подобно тому, как в байке <имеется в виду колыбельная песня. — В. Г.>, где может быть совершенно неподходящий текст, играет главную роль напев? Ну, это, может быть, сказано сильно, но я только хочу поставить вопрос об осознанном влиянии «истового» исполнения на аудиторию.

Почему обычно аудитория сидит очень тихо при исполнении

фантастической сказки? Зависит ли это от какого-то проблематичного «уважения» к ней или от загипнотизирования музыкальным однообразием? (Вспомните примеры такого однообразия с бесконечным повторением одной и той же музыкальной фразы — былина, протяжная песнь.)

Аудитория, ее влияние. Уже много раз ставился вопрос о необходимости изучения сказочной аудитории — ее состава, потребностей, реакции на рассказ и т.д. Сейчас я не буду совсем говорить об этом, замечу только, что методы изучения аудитории уже достаточно разработаны и имеют за собой довольно большой опыт, особенно методы учета реакции слушателей на рассказ, и фольклористам необходимо этими методами пользоваться.

Здесь я хочу только дать иллюстрацию влияния аудитории на сказочный материал, взаимодействия аудитории и сказочника.

Аудитория Митрофанова при рассказе сказки «Забытой» состояла из девяти лиц, исключительно взрослых: трое <было> женского пола и шестеро — мужск<ого>. Аудитория слушала очень внимательно (чему способствовало еще и строгое отношение сказочника, который никому не позволял входить в горницу во время рассказа).

Лица всех слушающих выражали не напряженное внимание людей, следящих за волнующими их приключениями, а именно то спокойное, удовлетворенное, почти убаюканное состояние, которое впервые и навело меня на мысль о влиянии на аудиторию интонационной стихии сказки.

Как видно из краткого содержания сказки, Забытой погружается в молоко, внезапно остывшее от дуновения коня. Царь сейчас же погружается в то же молоко, но все-таки сваривается.

После рассказа это место было подвержено основательной критике, сущность которой сводилась к следующим двум положениям:

1) Почему конь называет избавление от молока самой тяжелой службой, когда для этого ему нужно было только дунуть? Почему это остудило молоко?

2) Почему царь сварился в этом, уже остуженном молоке?

Таким образом, аудитория дала сказочнику некий заказ. Посмотрим, ответил ли он на этот заказ, и как.

Через полторы суток тот же Митрофанов в присутствии аудитории из двенадцати человек, среди которых двое было из состава первой аудитории, по моей просьбе повторил снова сказку «О Забытом». И это место теперь звучало так: конь приносит Забытого к Бабе-Яге. «Накормила она его, напоила, поезжай, — говорит, — к огненной реке, на платочек — маши, тебя жгать не будет. Будут там цветы расти — не горят, не вянут, все кругом холодят». «При-

скакал он к огненной реки. На берегу реки растут лавровые цветы — не горят, не вянут. Он платочком машет — его не печет. Копь скакпул, он нагнулся, цветочек на ходу сорвал, назад коня погнал. Приехали на третьи сутки. Молоко уже приготовлено. Кипит. Он цветочек уронил в молоко, да сам бултых, да окунулся, да выстал, так еще красивей стал. «Вот,— говорит девица,— царь, и ты в молоко можешь лезть». Но в это молоко не дала ему скощить...» (Голос из публики: «А, она узнала!»)

Таким образом, заказ аудитории был выполнен полностью. Ответ на оба вопроса был получен. И тот момент, почему царевна не пустила царя в это же молоко, вызвал добавочную мотивировку слушателей. Я думаю, что в следующий раз и эта мотивировка будет принята во внимание. Представьте себе, что скажет литературовед, не знающий этих условий, рассматривая эти два варианта: по всей вероятности, он будет строить предположения о разрушении одного из вариантов и т. д.¹

Между прочим, сейчас много говорится о разрушении сказки, о забывчивости и неуважении к своему материалу новых сказочников и ничего почти не было сказано о роли в этом процессе аудитории. Между тем, тут, как и в материальном быту, разрушителем является, конечно, прежде всего *«потребитель»*, и только за ним *«производитель»*. Аудитория диктует свои требования *так же*, как покупатель.

II. Истр Яковлевич Белков

Д<еревня> Нефедово—Шуньга. 40 лет. Очень высокий, крепкий, широкоплечий с богатырской грудью и сильным голосом. До революции имел лавку <...> Сын работает на плотях, дочь ходит работать на маслобойку. Семья не бросает крестьянской работы, но несут ее главным образом женщины, и видно, что благосостояние семьи не зависит целиком от земли.

В быту семьи сильно чувствуется мещанский городской момент. Имеется отдельная столовая с диваном, висячей лампой, столом с клеенкой и т.д. Белков балагур, песельник, рассказчик. В его репертуаре, богатом прибаутками, побасенками, шутками и шванком — по большей части весьма нескромного свойства, совершенно отсутствует фантастическая сказка. Мало того, он, видимо, и не любит ее, так как несколько раз говорил своей куме, Надежде Яковлевне Истоминой, во время ее рассказа «Финиста-Ясна-сокола»: «Ну, завела на веки-веков тянучу песню», — и, досадливо махая рукой, запевал какую-нибудь песенку, видимо, стараясь помешать (хотя, быть может, здесь играл роль и момент честолюбия).

Материалом для рассказывания 5 июля 1926 г. Белкову послужила сказка «Старик и соковицы» («Пьеретта»). Очень бедные старик и старуха думают, что бы им продать в городе. Старик заставляет старуху наварить соковиц*. Ставит горшок в кошель, привязывает его за спину, начинается обсуждение, что надо купить на вырученные деньги: на рукава жене, на сарафан дочери и т.д. Старуха предлагает купить ленивому зятю лошадь. Спор. Старик всплескивает руками, нагибается, чтобы показать старухе кукиш, и соковицы выливаются из горшка.

Сказка у Белкова построена так, что повествовательный материал сокращен до минимума и занимает место ремарки, весь же центр тяжести ложится на прямую речь и развитой диалог. Прямая речь совсем не сопровождается словами «сказал», «говорит», «ответила» и т.д. Диалог имеет следующий вид:

— Баба, а што в городу куинить?

— Мни-ко на рукавья.

— Дочке на сарафан.

— Мни-ко горшков к печи,

— Шапку нову, моя растрепалась.

— Мни-ко крюк.

— Буренушку надоть.

Вдруг баба и скажи:

— Нашему зятюшку ленивому гнеду кобылку или жеребчика.

— Зятю!!?

— Зятю.

— Ленивому?!

— Ленивому.

— Шоб я жеребчика купил?

Исполнение. Местом исполнения для Белкова является не ограниченное пространство, как у Митрофанова, а почти вся изба. Он даже сдвигает на сторону стол и сажает всех на одну лавку, освобождая себе настоящую сценическую площадку в центре избы, с печью в углу и выходной дверью. Такое большое пространство необходимо ему, так как он непрерывно двигается, точно изображая все, о чем он говорит.

Например: «Взял старик кошель, поставил туда горшок да и привязал за спину». Белков снимает с печи кошель, делает руками жест, как будто ставит в него горшок горячий и, осторожно поднимая кошель, одевает его себе за спину. Потом берет шапку, крестится на иконы и начинает прощаться с воображаемыми родителями.

* Щей.

Он настолько детально и обильно изображает все то, что он говорит, что жесты его являются иллюстрацией к рассказу, а рассказ является простым пояснением, подписью под его изображением.

Тут мы имеем крайнюю театрализацию рассказа, все-таки почему-то воспринимающуюся за рассказ, хотя она явно переходит за его пределы. У Белкова налицо пользование всеми почти сценическими приемами. Изба является для него сценической площадкой, печь входит органически в его рассказ, ибо он обыгрывает ее, вынимая из нее горячий горшок, снимая с нее кошель и т.д.

Мимикой, он, правда, пользуется осторожно. Боясь, по всей вероятности, показаться смешным, он не пытается лицом изображать бабу и пользуется мимикой только во время изображения гнева старика. Зато пантомимика возмещает ему эту сдержанность.

Он пользуется и жестом *характерным* (покручивая кончик якобы длинной бородки, изображая старика), и *описательным* («вот такой горшок наварила»), и главным образом *изобразительным* (баба плачет, прощание, всплескивает руками и топает ногой в гневе и т.д.).

При такой театрализации на сцену необходимо появляется и игра или, вернее, обыгрывание некоторых вещей. Белков пользуется шапкой, кошельком, палкой (совершенно невозможно у Митрофанова).

Голос. В связи с таким изобразительным заданием рассказа и голос у Белкова не может, конечно, хранить эпическое спокойствие. Вслед за телом и он берет на себя тоже изобразительные функции. Только небольшую повествовательную часть Белков дает своим собственным голосом, с очень спокойной интонацией, напоминающей именно о подписи под картинкой. В диалогах же выступают два резко разнящихся между собой небелковских голоса: ворчливый, низкий, стариковский, построенный на довольно быстром темпе, и высокий, но тихий и медленный, почти мягкий, женский. Голоса наускаивают, наталкиваются друг на друга, повышаются, понижаются, подчеркивая растущее волнение и, наконец, переходят в крики (сцена спора). Паузы, конечно, при этом играют главным образом роль эмоциональных подчеркиваний: «Я \ / зятю, \ / жеребца!!?»

Вопросительные, восклицательные интонации, вздохи, повышение, понижение голоса, быстрота и замедление темпа, паузы, все подчинено заданию — придать наибольшую эмоциональную выразительность рассказу.

Никакой попытки даже как-нибудь ритмически или музыкально упорядочить свою речь, конечно, нет.

Ясно, что такая манера исполнения может быть приурочена к материалу *бытовому* и даже, может быть, уже — к материалу *домашне-бытовому*, если можно так выразиться. К фантастической сказке (я думаю, можно с уверенностью сказать) такая манера не приложится ни в коем случае. Попробуйте изобразить, как Иванушка допрыгивает до окна царевны, или убегает от водяного, или превращается в часовню и т.д.²

Конечно, данные описания чрезвычайно поверхностны и ни в каком случае не претендуют на роль образцов для подобных работ. Но все же они дают мне возможность затронуть ряд вопросов и даже сделать кое-какие определенные выводы.

1) Сказка состоит из: а) сказочника, б) материала, в) исполнения, г) аудитории.

2) Отсутствие одного из этих элементов разрушает естественные условия сказки.

3) Состоя из этих четырех элементов, сказка, живущая естественной жизнью только в звучании, есть определенно театрално-разговорный жанр и непременно должна быть изучаема в звучании или хотя бы в записях звучания.

4) Изучение сказки должно сопровождаться изучением сказочной аудитории. Ибо аудитория безусловно влияет на сказку и сказочника.

5) Физические данные рассказчика всегда должны приниматься во внимание, ибо они могут влиять на стилистику сказки.

В связи со всем, выше изложенным, я предлагаю следующую схему для описания рассказчика:

1) Личность сказочника: а) анкетные сведения по форме Сказоч(ной) ком(иссии); б) наружность (кратко); в) голосовые данные (дыхание, недостатки речи);

2) Материал: а) краткое содержание; б) интонационные отрезки (повествование, прямая речь, диалог, сказочные формулы, ритмические отрезки, рифмов(анная) речь) и т. д.;

3) Место исполнения («сценическая площадка»);

4) Как исполняет (стоя, сидя);

5) Костюм исполнителя (влияющ(ий) на рассказ);

6) Мимика;

7) Пантомимика;

8) Передвижение в пространстве;

9) Случайные движения;

10) Технические движения;

11) Игра с вещью;

12) Интонация (повышение и понижение голоса, различные голоса, паузы и т. д.);

13) Аудитория: а) сведения (соц(иальное) пол(оженне), пол, возраст); б) реакция ее на рассказ (смех, молчание, внимание, реплики);

14) Ремарки сказителя.

Для того чтобы хорошо использовать данную схему, надо записывать сказочника вдвоем. Один записывает текст, другой отмечает жесты, движения и интонации рассказчика, прикрепляя их к соответствующим репликам. В идеальном случае третий человек ведет наблюдение за аудиторией. Но такие случаи у нас редки, а накапливать опыт и материал нужно. Каждый собиратель может первые пять пунктов заполнять *post-factum*, наиболее яркие жесты отметить в момент записывания, а наиболее яркие интонации запечатлеть графическим способом. Для этого прежде всего можно пользоваться знаками препинания, расставляя их не по синтаксическому, а по интонационному принципу. Точка обозначает обычно паузу, равную приблизительно счёту 1, 2, запятая — 1, восклицательный и вопросительный знаки по самому существу своему являются знаками интонационными. Паузу значительную, превышающую точку, обозначает знаком \surd , соответственно увеличивающимся. Повышение голоса на отдельном слове \sphericalangle , понижение \sphericalleftarrow . Такая запись, примитивная, но все же дающая какое-то представление об интонациях рассказчика и вместе с тем вполне доступная для собирателя, будет иметь следующий вид:

«Вот Иванушко рас скокнул \surd не доскочнул. Два, скокнул \surd перескочнул. Три, скокнул \surd в самый рас попал!»

* * * * *

В заключение мне хотелось бы поставить перед фольклористами еще три вопроса:

1 — Не соответствует ли каждой сказочной группе типичная манера исполнения?

2 — Не может ли манера исполнения перевести сказку в звучании из одной группы в другую?

3 — Какова связь между манерой исполнения и построением различных сказок?

Считая, что поставленный мною вопрос об изучении сказочника как артиста чрезвычайно важен и, конечно, не решается данной работой, прошу всех товарищей-фольклористов поделить-

ся своими соображениями и опытом в данной области для установления единого для всех метода записи исполнения.

Ленинград, 5 июня 1929 г.

ЦГАЛИ, ф. 483, оп. 1, ед. х. 304 (статьи для VI—VII выпуска журнала «Художественный фольклор»), л. 110—123. Машинопись с авторской правкой. Название дано согласно оглавлению, которое написано и завизировано Ю. М. Соколовым 10.XI 1930 г. (там же, л. 1).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Тексты, записанные от И. В. Митрофанова, см. в сб. «Сказки и предания Северного края». М., 1934, № 41—50 и комментарий (с. 383—392). О Митрофанове см. также: *Карнаухова И.* Сказочники и сказка в Заонежье.— «Искусство Севера», вып. I. Л., 1927, с. 107—109.
- ² Записи, осуществленные от П. Я. Белкова (включая и сказку «Старик и соковицы», с ремарками о манере исполнения), см. в сб. «Сказки и предания Северного края», № 11—13. Там же — характеристика исполнителя (с. 377—379).