М. АЗАДОВСКИЙ

ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР

ОЧЕРКИ И ЭТЮДЫ

40437

Государственное издательство
„Художественная литература“
Ленинград 1938

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник составлен из статей, написанных и опубликованных в течение последних пяти-шести лет; некоторые из них являются научно-исследовательскими этюдами и помещены в различного рода академических изданиях; другие увидели впервые свет в качестве вступительных очерков к собраниям сочинений или к отдельным публикациям материалов. Здесь они перепечатываются с некоторыми изменениями. Эти изменения идут главным образом по пути устранения отдельных повторений, совершенно неизбежных в статьях, печатавшихся в разное время и затрагивавших близкие темы. Так например, значительно сокращена статья „Источники сказок Пушкина“, поскольку целый ряд вопросов, первоначально затронутых в этом очерке, позже пришлось затронуть и осветить полнее в других этюдах, посвященных Пушкину и фольклору („Пушкин и фольклор“, „Сказки Арины Родионовны“). Другие изменения носят редакционный характер: кое-где внесены дополнения и уточнены некоторые формулировки, кое-где исключено то, что представляется автору в настоящее время уже устаревшим.

Самый состав статей покажется, быть может, на первый взгляд недостаточно связанным воедино, однако выбор для сборника именно этих статей далеко не случаен для автора: они объединены той темой, которая дала заглавие сборнику. Вопросы фольклора для

автора неразрывны с вопросами истории литературы и литературоведения в целом. Эта позиция следующим образом определена в одном из очерков данного сборника: „Конечно, совершенно бесспорно этнографическое значение песни или сказки, вообще фольклора в целом. Фольклор теснейшим образом связан с этнографией, как памятник более старой и ранней культуры, как явление, коренящееся в своей основе в условиях жизни первобытного общества,—и без учета этой стороны немыслимо всестороннее изучение фольклора. Но неправильно и всецело растворять фольклор в этнографии, забывая то, что является существеннейшим моментом его современного состояния. Связанный генетически с мышлением доклассового общества, сохранивший его многие элементы, фольклор в своем позднейшем бытии является уже памятником художественного и литературного значения“. Эту тесную спаянность фольклора и литературы не менее отчетливо ощущает и историк литературы. Ряд важнейших историко-литературных проблем не может быть разрешен без обращения к фольклорному материалу и без учета роли и значения последнего в формировании того или иного литературного явления. К числу таких проблем относится и проблема народности, которая является центральной не только для истории русской литературы, но и для истории русской фольклористики. Поэтому-то включенные в книгу очерки о Пушкине, Ершове, Добролюбове являются в равной мере и историко-литературными этюдами и очерками по истории русской фольклористики.

ПУШКИН И ФОЛЬКЛОР

I

Вопрос о значении и месте народной поэзии в творчестве каждого великого поэта всегда тесно и неразрывно связан с проблемой его народности. Другими словами, вопрос о народности того или иного писателя не может быть разрешен до конца без анализа его связи с фольклором и без учета той роли, которую сыграл в формировании и развитии его творчества последний. Поэтому вполне понятно то повышенное внимание, которое возбуждала и возбуждает проблема пушкинского фольклоризма. Эта тема является одной из популярнейших в нашем литературоведении, — и к настоящему времени собрано довольно большое количество фактов, найдены новые интересные материалы, так что в сущности, пожалуй, уже можно совершенно отчетливо представить объем того явления, которое мы называем „пушкинский фольклоризм“; но источники его вскрыты еще в очень слабой степени. Речь идет в данном случае не об источниках отдельных произведений, но о предпосылках явления в целом, т. е., другими словами, о тех общественных воздействиях, которые его вызвали к жизни и обусловили.

Вопрос об отношении Пушкина к фольклору неоднократно освещался с ярко выраженных реакционных позиций. Интерес Пушкина к народной поэзии интерпретировался как выражение консервативных тенденций поэта и его разрыва с „навеянными Западом прогрессивными

идеями". Так, например, трактовал вопрос А. И. Незеленов. „В первую очередь, — писал он, — русская народная жизнь, поэзия и природа подействовали в конце концов так на русскую натуру Пушкина, что с нее слетел байронизм, и личность поэта в Михайловском становится как бы народной. Поэт проникается началами непосредственности простого человека. Скептицизм совершенно исчезает из души Пушкина, и в ней появились или вскрылись народные верования". [1]

Аналогичные интерпретации, — хотя и в новом плане и с иных позиций, — живут и в наши дни. Наиболее яркое воплощение нашла такая точка зрения в работе покойного исследователя И. А. Виноградова. По его концепции, обращение Пушкина к фольклору явилось своего рода „поправением" поэта и было одной из форм примирения его с действительностью. Народность, — по утверждению И. А. Виноградова, — воспринималась поэтом как сила консервативная, как реальность, с которой он должен был считаться и которой в конце концов подчинялся. Народность и историзм Пушкина появились в результате его стремлений примириться с „силою вещей, опрокинувшей первую волну антикрепостнического движения", — они выражали тенденцию поэта „понять и оправдать историческую закономерность и неизбежность существующего строя". [2]

Порочность таких концепций очевидна уже потому, что она противоречит всем тем итогам, с которыми приходит советское литературоведение к сегодняшнему дню в результате исследований отдельных этапов и проблем пушкинского творчества. Эта порочность еще более отчетливо вскрывается при анализе пути развития Пушкина в целом и, в частности, того пути, каким он шел

---

[1] *А. И. Незеленов*, Пушкин в его поэзии, Спб., 1903, т. I, стр. 221—222.

[2] *И. А. Виноградов*, Путь Пушкина к реализму („Литературное наследство", № 16—18, 1934, стр. 72—75).

к овладению в своем творчестве стихией народной поэзии.

Такого рода концепции прежде всего абсолютно антиисторичны. Вопрос о пушкинском фольклоризме рассматривается совершенно изолированно, без учета аналогичных процессов и в русской и в мировой литературе. Связи Пушкина с западноевропейской культурой изучались неоднократно, — нередко, по разным поводам, мы находим даже необычайные преувеличения тех или иных западноевропейских воздействий, — но фольклорная линия творчества Пушкина оказывалась всегда вне этого процесса. А между тем Пушкин жил и творил в эпоху, когда вопросы народной поэзии встали перед всем культурным миром, когда создавалась впервые наука о фольклоре и когда вопрос о памятниках народной поэзии тесно сливался с проблемой национального самоопределения и исторического пути развития народа. В какой мере Пушкин был связан — и был ли связан — с этим движением, — такой вопрос еще совершенно не ставился в нашей науке. Изолированность же постановки проблемы пушкинского фольклоризма подсказывала, в сущности, отрицательное решение вопроса и тем давала почву для таких концепций, примеры которых только что были приведены. Попытки раздвинуть ограниченные рамки исследования были сделаны только в последнее время, когда более решительно был поставлен вопрос об отражении в творчестве Пушкина международных фольклорных сюжетов и о связи его творчества с фольклором не только русского народа, но и всех народов бывшей Российской империи.

Антиисторическая точка зрения выражалась и в том, что пушкинский фольклоризм воспринимался совершенно статически, как нечто однородное и постоянное на всем протяжении своего пути. Между тем фольклоризм молодого Пушкина — эпохи „Бовы“ и „Руслана и Людмилы“ и фольклоризм Пушкина 30-х гг. — эпохи „Сказок“ и „Капитанской дочки“ — не одно и то же. Задача исследо-

вания — тщательно проследить органическое развитие пушкинского фольклоризма и осмыслить его исходные позиции.

Прежние исследователи чрезмерно преувеличивали роль биографических моментов в поэтическом развитии Пушкина и доходили даже до того, что всю фольклорную стихию в творчестве поэта — и любовь его к народной поэзии и увлечение народным языком, — все сводили только к влиянию няни или бабушки, чем, конечно, невероятно суживалось и обеднялось все значение этих фактов. И вместе с тем именно на этот биографизм и опиралось реакционное литературоведение, создавая облик отходившего от культуры Запада поэта.

Первый удар по этой биографической легенде был нанесен П. В. Анненковым. Либеральный западник, он не мог примириться с попытками вырвать Пушкина из прогрессивной линии русской литературы и русской общественной мысли. „По смыслу этого предания, — писал он, — выходит так, как будто добрая и ограниченная старушка Арина Родионовна играла нечто в роде роли бессознательного мистического деятеля в жизни своего питомца и открывала ему область народного творчества благодаря своему знанию русских сказок, песен и преданий". „Арина Родионовна, — продолжает он, — была, действительно, верным и усердным посредником в ознакомлении Пушкина с некоторыми примерами и мотивами народной фантазии, но, конечно, не ее слабая и немощная рука указала поэту ту дорогу, на которой он теперь очутился: тут были указания другого порядка". [1]

---

[1] *П. В. Анненков*, Пушкин в Александровскую эпоху, Спб., 1874, стр. 300. К сожалению, такие биографические интерпретации пушкинского фольклоризма не изжиты и по сию пору, см., например, статью проф. *Ю. М. Соколова* „Пушкин и народное творчество" („Литературный критик", 1937, № 1, стр. 121—150); о подлинном значении Арины Родионовны — см. последнюю статью в этом сборнике.

Сам Анненков склонен был объяснять это обращение Пушкина к народной поэзии влиянием творческого гения Шекспира. Увлечение Пушкина Шекспиром общеизвестно. Шекспир же принадлежал, по формулировке Анненкова, к той школе драматургов, которая, двигаясь в среде народных масс, передавала их поверия и рассказы, вместе с типами, которые там же встречаются. „Шекспир прибавил к этому материалу,—говорит он,—свое гениальное понимание характеров да сообщил ему такую художественную обработку, которая, обнаружив всю поэзию народного творчества, угадала и его философско-историческое значение. Все это было откровением для Пушкина... и с тех пор он бросился на собирание русских песен, пословиц, на изучение русской истории...“ [1]

Это указание Анненкова очень глубоко и тонко, но слишком односторонне и замкнуто в ограниченном литературном ряду. Пристальное изучение Шекспира, конечно, углубило понимание Пушкиным народного творчества и, может быть, даже действительно обострило интерес к нему, но шекспиризм Пушкина был не причиной, а только одним из проявлений того пути, которым шел Пушкин к овладению в своем творчестве народной поэзией. Интерес к Шекспиру и интерес к фольклору—это не причина и следствие, но два равноправных и органически связанных в творчестве Пушкина явления: и то и другое было результатом стремления Пушкина к решению проблемы народности, и Шекспир являлся для него прежде всего великим народным писателем.

Но если ответ П. В. Анненкова и узок и односторонен, то все же он совершенно правильно наметил тот путь, на котором только и может быть решена поставленная проблема: смысл пушкинского фольклоризма может быть раскрыт только в свете анализа общественных

[1] *П. В. Анненков*, Пушкин в Александровскую эпоху, Спб., 1874, стр. 299.

позиций Пушкина. Конечно, это не значит, что нужно совершенно игнорировать биографическую сторону. Это также было бы совершенно неправильно. Бесспорно, что в развитии интереса Пушкина к национальной народной поэзии детские впечатления сыграли немалую роль. В 1816 г. он писал, вспоминая свои детские годы:

Ах! умолчу ль о мамушке моей!
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянье,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня
И шопотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы...
. . . . . .
. . . . . .
Терялся я в порыве сладких дум;
В глуши лесной, средь муромских пустыней
Встречал лихих Полканов и Добрыней,
И в вымыслах носился юный ум...

Но не эти впечатления обусловили рост и характер его интереса к фольклору в дальнейшем. И, в сущности, далеко не ясен вопрос о генезисе уже первой поэмы Пушкина.

Пушкин очень рано познакомился с лубочными сборниками сказок и с литературными обработками сказок в сборниках Чулкова и Левшина. Непосредственно в его литературной деятельности это отразилось в „Бове", где переплетаются и литературные влияния, идущие от радищевского „Бовы", и влияния лубочных сборников, и воздействие вольтеровской „Девственницы"; с еще большей силой это сказалось в первой поэме Пушкина („Руслан и Людмила"), где отразились и рыцарские романы типа Ариосто, и литературно-волшебные сказки, и литературные обработки русского фольклора.

Но если более или менее подробно обследованы и установлены литературные источники первой поэмы Пушкина, то общественная атмосфера, в которой она возникла, далеко еще не ясна. Реакционная критика не без основания услышала в поэме новые ноты и рассматри-

вала ее как вторжение в литературу мужицкой стихии. Этот демократический тон „Руслана и Людмилы“ был несомненно обусловлен фольклорными элементами поэмы, но все же в целом поэма Пушкина стоит еще далеко от подлинно-народной поэзии: Пушкину в этот период еще не были ясны ни состав ни характер последней. И во всяком случае не „Бовой“ и не „Русланом и Людмилой“ определяется и характеризуется фольклоризм Пушкина.

II

Новое понимание фольклора мы встречаем у Пушкина только в следующий период, в период двух ссылок поэта: южной и михайловской. Обычно считалось и до сих пор считается, что роль переломного момента сыграло Михайловское: только здесь Пушкин непосредственно соприкоснулся с народной поэзией во всем ее объеме: слушал и записывал песни и сказки у Арины Родионовны и других певцов и сказителей. Именно здесь по-новому начинает формироваться его отношение к фольклору.

Но это новое отношение к фольклору сказалось уже во время пребывания Пушкина на юге, и в сущности здесь-то и завязывается основной узел того явления, которое мы в праве называть пушкинским фольклоризмом. Еще Анненков заметил, что именно в это время, т. е. во время пребывания на юге, „положено было основание многим произведениям творческого его гения, которые и доныне еще не оценены вполне“.[1] Значение южного периода как этапа пушкинского фольклоризма отмечалось позднее и другими исследователями, в частности Л. Н. Майковым и Всеволодом Миллером. Однако и тот и другой ограничивались узко-литературными во-

---

[1] *П. В. Анненков*, А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений, Спб., 1873, стр. 94.

просами и отрывали вопрос о пушкинском фольклоризме от воздействий общественного порядка, во власти которых находился во время пребывания на юге Пушкин.

Основной круг воздействий на Пушкина в этот период — это, прежде всего, круг декабристов: Михаил Орлов, В. Ф. Раевский, П. И. Пестель, С. Г. Волконский, Н. Н. Раевский, каменские декабристы,—вот тот круг лиц, с которыми встречался Пушкин на юге, и беседы с которыми сыграли огромную роль в развитии его миросозерцания. В этих беседах основное и крупное место занимали вопросы русской истории, родного языка и народной поэзии. Недаром Пушкин после одной из таких бесед записал, что „только революционная голова, подобная Михаилу Орлову или Пестелю, может так любить Россию, как писатель только может любить ее язык. Все должно творить только в этой России и в этом русском языке“.

В это же время Пушкина занимает вопрос о сравнительном значении русской и французской литературы. Он ищет, *что* можно противопоставить в бедной современной русской литературе мощному размаху французского гения, и находит этот материал только в языке и народной поэзии. „Но есть у нас свой язык: смелее— песни, обычаи, история, сказки“.

В Михайловском Пушкин получает письмо от С. Волконского, одного из его южных собеседников. Это письмо бросает свет на те темы, которые связывали обоих собеседников во время южных встреч. „Соседство и воспоминания о великом Новгороде, о вечевом колоколе и об осаде Пскова, — писал С. Волконский, — будут для вас предметом пиитических занятий, а соотечественникам вашим труд ваш—памятником славы предков и современника“. [1]

Такое же воздействие, еще более отчетливое и определенное, шло со стороны Вл. Раевского, к мнениям кото-

---

[1] *Сочинения Пушкина*, Переписка, т. I, Спб., 1906, стр. 138.

рого Пушкин особенно прислушивался и влияние которого на Пушкина уже достаточно вскрыто исследователями. Вл. Раевский — первый русский декабрист, последовательный демократ-революционер, один из немногих декабристов, ведший революционную пропаганду среди солдат, прекрасно знакомый с историей и историческим эпосом,— властно ставил перед Пушкиным совершенно четкие литературно-политические задачи. Сохранилось замечательное послание Вл. Раевского к Пушкину из тюрьмы. В этом послании совершенно ясно формулированы те требования, которые он адресовал поэту:

Оставь другим певцам любовь!
Любовь ли петь, где льется кровь,
Где власть с насмешкой и улыбкой
Терзает нас кровавой пыткой,
Где слово, мысль, невольный взор
Влекут, как явный заговор,
Как преступление, на плаху,
И где народ, подвластный страху,
Не смеет шопотом роптать.
Пора, мой друг, пора воззвать
Из мрака век полночной славы,
Царя-народа дух и нравы
И те священны времена,
Когда гремело наше вече
И гнуло звуком издалече
Царей кичливых рамена.

И письмо Волконского и стихотворное послание Вл. Раевского выражают не только личные точки зрения их авторов, но и определенные позиции декабристов. Так, Рылеев одновременно с Волконским почти в тех же словах напоминает Пушкину о близости Пскова и Новгорода. „Ты около Пскова, — писал он Пушкину,— там задушены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновений и неужели Пушкин оставит эту землю без поэмы?“[1] Еще ранее, в 1820—1821 гг., на те же темы обращал внимание Пушкина Гнедич.

---

[1] *Сочинения Пушкина*, Переписка, т. I, Спб., 1906, стр. 166.

Гнедич не был декабристом, но он несомненно принадлежал к декабристской периферии, и его литературные позиции довольно отчетливо отражают декабристские тенденции.[1] Самое письмо Гнедича не сохранилось, но его содержание вскрывается до некоторой степени из ответного письма Пушкина. „Тень Святослава, писали вы мне, скитается невоспетою“,[2] т. е. и со стороны Гнедича был тот же призыв к работе над темами русской истории.

Таким образом, со стороны декабристов неслись к Пушкину совершенно определенные и четкие требования, — и исторические занятия Пушкина в кишиневскую эпоху и его опыты исторических пьес („Вадим“) в значительной степени навеяны этими требованиями и теми проблемами, которые ставили перед Пушкиным его южные собеседники.

Среди этих новых для Пушкина тем и интересов не малую роль играли и проблемы народного творчества.[3] Старые интересы и увлечения принимают теперь иную форму и иной характер. Декабристы не только стремились к воспроизведению в творчестве великих исторических событий, отражавших свободолюбивый дух русского народа и его борьбу за свободу, но они искали и отра-

---

[1] См. *Н. Гнедич*, Стихотворения. „Библиотека поэта“ (малая серия), № 11. Вступительная статья и примечания Ир. Медведевой. Л., 1936.

[2] *Пушкин*, Письма под ред. Б. Л. Модзалевского, т. I, М.—Л., 1926, стр. 118.

[3] *П. В. Анненков* свидетельствует: „Пушкин принялся за собирание народных песен, легенд, этнографических документов, за обширные выписки из прочитанных сочинений и проч. К сожалению, вся эта работа поэта над самим собой, за очень малыми исключениями, пропала для нас бесследно“ (*П. В. Анненков*, Пушкин в Александровскую эпоху, Спб., 1874, стр. 155). В кишиневских бумагах сохранились планы исторической поэмы „Владимир“, где упоминаются Илья Муромец, Добрыня, меч Еруслана и т. д.; в числе эпизодов — бой Ильи с сыном. (*В. Е. Якушкин*, Рукописи поэта, хранящиеся в Румянцевском музее. „Русская старина“, 1884, № 5, стр. 328—329.)

жений его в народной поэзии. Это определяло их отношение к фольклору. Поэтому же они отказывались видеть подлинную и исконную народную поэзию в русских лирических песнях с их скорбными напевами и с мотивами тоски и покорности. Весьма отчетливо выражена эта декабристская позиция А. Бестужевым в его известной статье „Взгляд на старую и новую словесность в России".

„Наши народные песни, — писал он, — изменены преданием и едва ли древнее 300 лет. Русский поет за трудом и на досуге, в печали и в радости, и многие песни его отличаются свежестью чувств, сердечностью, теплотой, богатством оборотов. Но беды отечества и туманное небо проливают на них какое-то уныние, и вообще в них редко встречаются пылкие страсти и обилие мыслей".

По мнению Бестужева, это не настоящая русская поэзия.

„Возвышенные песнопения старины русской исчезли, как звук разбитой лиры. Одно имя Соловья-Баяна отгрянуло в потомстве, но его творения канули в веке, и от всей поэзии древности сохранилась для нас одна только поэма о походе Игоря Северского на половцев".[1] Именно в этой поэме Бестужев находил непреклонный и свободолюбивый дух народа, который дышит в каждой строке.

Таким образом, подлинная народная поэзия, поэзия, связанная с былой русской свободой и отражающая „исполненный свободы" дух русского народа, не дошла до нас, — и потому-то декабристы главное внимание обращали на поиски именно тех песен, в которых в какой-то степени сохранились эти мотивы.[2] Отсюда повышенный

---

[1] *А. Бестужев*, Взгляд на старую и новую словесность в России („Полярная звезда". Карманная книжка на 1825 г. для любителей и любительниц русской словесности, 1825).

[2] Эта позиция нашла своеобразное отражение и в творчестве декабристов: они первые обратились к фольклору как к агитацион-

интерес декабристов к старым казачьим песням и к той категории русских песен, которые по старой терминологии называются разбойничьими и которые сейчас мы с известной долей условности называем „песнями социального протеста“, иногда „бунтарскими“ песнями.

Первая публикация старинных казачьих песен, в которых как раз очень сильно были представлены эти „разбойничьи“ мотивы, появилась в альманахе „Русская старина“, издателем которого был декабрист Корнилович, а автором публикации — Сухоруков, также член тайного общества.

Д. И. Завалишин утверждал, что на Дону были тайные общества, оставшиеся нераскрытыми правительством, и что там мечтали о возобновлении казачьего самоуправления и вольностей посредством восстановления войсковых кругов. Завалишин ссылался при этом на Корниловича и Сухорукова. Бестужев не подтвердил этого показания и на следствии показал, что Сухорукова спрашивали о духе донских казаков, но тот ответил, „что они весьма привержены правительству и любят государя, что и думать нельзя о каком-нибудь предприятии“.[1] Однако опубликованная Сухоруковым в альманахе Корниловича статья о быте донских казаков проникнута яркой идеализацией донского казачества и форм их самоуправления. Одна глава даже озаглавлена „Рыцарская жизнь казаков“. „Древность наша, — пишет он, цитируя слова своего собеседника, старого казака, — заключается в рыцарской жизни казаков, в которой вы не встретите ничего похожего на нынешнее“.[2] В этой же статье идеа-

ному средству. „Песни фольклорного типа в их творчестве носят ярко выраженный боевой социальный характер“ (*Н. П. Андреев*, Фольклор и литература. „Ученые записки Государственного педагогического института им. Герцена, т. II, 1936, стр. 122).

[1] *Восстание декабристов* (материалы), т. I, М.—Л., 1925, стр. XVII.

[2] „Русская старина“. Карманная книжка для любителей отечественного—на 1825 г., изданная А. Корниловичем, Спб., 1824, стр. 179.

лизируется и казачий круг, который трактуется как некий отголосок веча.

Такое отношение к казачеству характерно и для Пушкина. Формы казачьего быта он воспринимает теми же глазами. „Видел я берега Кубани и сторожевые станицы, — пишет он брату, — любовался нашими казаками. Вечно верхом, вечно готовы драться; в вечной предосторожности“.[1]

Здесь очевидна та же „рыцарская“ интерпретация. Но Пушкин видел и нечто другое, о чем он не решался написать в письме, которое могло подвергнуться перлюстрации, и что несомненно также связано с определенными декабристскими восприятиями казачьего быта: „Когда-нибудь прочту тебе мои замечания на черноморских и донских казаков — теперь тебе не скажу об них ни слова“.[2]

Чрезвычайно интересуется Пушкин на юге и „разбойничьими“ песнями, — это также тесно связано с определенным декабристским воздействием. „Разбойничьи“ песни, и особенно песни о Разине, привлекали усиленное внимание Н. Н. Раевского. Как раз во время их совместного с Пушкиным пребывания на юге он собирал и записывал разинские песни и даже предполагал, как утверждает Л. Н. Майков, писать историю Разинского восстания. Тесная связь Пушкина с Н. Н. Раевским и влияние последнего на поэта достаточно известны, — и несомненно, что Раевский сыграл не малую роль в углублении и укреплении интереса Пушкина к этой теме. Поэма Пушкина „Братья разбойники“, тесно, между прочим, связанная с Н. Н. Раевским, вся построена на материале „разбойничьих песен“, как это недавно достаточно полно вскрыто исследованием В. А. Закруткина.[3]

---

[1] *Пушкин*, Письма, т. I, М.—Л., 1926, стр. 12.

[2] Там же, стр. 13.

[3] *В. А. Закруткин*, „Братья-разбойники“ Пушкина („Ученые записки Государственного педагогического института им. Герцена, т. II, Л., 1935, стр. 218—239).

Относящийся к тому же периоду „Узник“ также навеян мотивами этих песен и воспроизводит их тематику и образы.[1]

III

Фольклорные интересы Пушкина в михайловский период являются продолжением тем и интересов, возникших на юге. Пушкин в новой обстановке как бы продолжает начатую ранее работу. Вообще, не следует думать, что собирание и запись фольклора, кем бы они ни велись, — чисто пассивный процесс и что собиратель-фольклорист записывает только то, что случайно обнаруживает и находит. Это неверно. Конечно, элемент случайности всегда силен в работе фольклориста и играет в ней довольно большую роль, но сплошь и рядом собиратель ставит себе те или иные определенные цели, интересуется какой-то сознательно поставленной темой. Так было несомненно и с Пушкиным. Чрезвычайно характерно, что одной из первых фольклорных записей Пушкина в Михайловском были песни о Степане Разине. Конечно, это не случайная счастливая находка, но результат сознательных поисков.

Определенные интересы Пушкина отражают и его сохранившиеся записи сказок. Едва ли сказки, записанные Пушкиным, исчерпывают собой действительно все то сказочное богатство, с которым он познакомился в Михайловском. Записывал он, конечно, то, что наиболее привлекало его творческое внимание. Он записал сказку о Салтане, но это также не новая тема для Пушкина. Этим сюжетом Пушкин интересовался на юге, и в его бумагах мы имеем выписки, связанные с этой

---

[1] Едва ли можно считать убедительным комментарий прежних исследователей, видящих в „Узнике“ только результат „впечатлений“, вынесенных из посещений кишиневского острога. См. комментарий к этой пьесе *М. А. Цявловского: А. С. Пушкин*, Полное собрание сочинений в девяти томах, изд. „Academia“, т. II, стр. 450.

сказкой. Мы не знаем точно, как объяснить эти конспективные записи. Может быть, это воспоминание о том, что он слышал раньше, или, что вероятнее всего, перед нами конспективная запись какого-то литературного сюжета, но во всяком случае тот интерес, который проявлял Пушкин к „Салтану“ в Михайловском, как-то смыкается с его южными занятиями. Не случайна и его запись „Сказки о Балде“. Острый антипоповский характер этой сказки не мог не остановить внимания автора „Гавриилиады“.

Все это, таким образом, отнюдь не случайные моменты. Особенно следует остановиться на разинской теме. Это одна из значительнейших для Пушкина тем. Вскоре же после приезда в Михайловское, в одном из первых писем оттуда к брату, он просит его прислать какие-либо исторические материалы о „Сеньке Разине“, как он пишет — „единственном поэтическом лице русской истории“; одновременно просит прислать и биографию „Емельки Пугачева“.

В Михайловском Пушкин обращается и к творческому воспроизведению фольклорных тем, — тогда же он создает свои песни о Разине. Чрезвычайно интересно проследить, какие темы из разинского фольклора выбирает Пушкин, на каких моментах останавливается и как трактует выбранные песни. Первая песня — о персидской княжне, которую бросает Разин в Волгу, вторая — о столкновении с астраханским воеводой из-за подарков. Песен с таким содержанием до нас не дошло, но сюжет этот известен в фольклоре: он имеется в старых хронографах, известен и по позднейшим записям устных легенд. Пушкин заимствовал его, как утверждают исследователи, из „Хронографа“. Точка зрения народной легенды очень ясна: разбойником, в сущности, является не Разин, а воевода, бесстыдно вымогающий дорогие подарки и требующий вдобавок „заветную шубу“. Выбор именно этого сюжета Пушкиным, конечно, чрезвычайно характерен.

Наконец, третья песня —

Что ни конский топ, не людская молвь,
Не труба трубача с поля слышится,
А погодушка свищет, гудит,
Свищет, гудит, заливается...
и т. д.

является свободной композицией Пушкина, построенной на основных мотивах „разбойничьих песен". Все эти три песни и особенно последняя кажутся как бы раскрытием замечания Пушкина о Разине как самом поэтическом лице русской истории, и здесь начало того пути, который позже приведет Пушкина к „Истории Пугачева" и к „Капитанской дочке".

Чтобы не возвращаться снова к этому вопросу, я отмечу, что этот интерес к разинско-пугачевскому фольклору не прекращается у Пушкина и дальше и все время врывается в его творческие замыслы. Фольклор крестьянских восстаний занимает одно из центральных мест в фольклорных интересах Пушкина. В 1833 г. Пушкин едет в Оренбургскую губернию для изучения на месте Пугачевского движения и главный упор делает на собирание песен и преданий, которые позднее умело использует в „Истории Пугачева". Уже указывалось, что Пушкин с полным правом может быть назван основоположником собирания пугачевского, да, пожалуй, и разинского фольклора. В сознании Пушкина оба эти имени были тесно объединены, и Пушкин это неоднократно подчеркивает.[1]

Единство разинско-пугачевской темы отчетливо обнаруживается в „Истории Пугачева". Конечно, Пушкин

---

[1] Старое литературоведение не смогло и не умело оценить и осмыслить эту сторону творчества Пушкина. Так, например, В. В. Сиповский усматривал в данном случае только типично-романтические ситуации: „Интересом к „Стеньке Разину", к „Дубровскому", к „Пугачеву" Пушкин отдал дань романтизму, который любил воплощать протестующих героев в образы „разбойников". *В. В. Сиповский*, Пушкин, Жизнь и творчество, Спб., 1907, стр. 374.

не имел возможности делать слишком открытые сближения и аналогии, но эта его любимая мысль неоднократно проскальзывает в косвенных упоминаниях или незначительных на первый взгляд примечаниях. Так, он вводит в текст замечательный плач матери Разина, легенду о которой он слышал во время своей поездки от одной из старух в с. Берды: „В Озерной старая казачка каждый день бродила над Яиком, клюкою пригребая к берегу плывущие трупы и приговаривая: „Не ты ли, мое детище? Не ты ли, мой Степушка? Не твои ли черны кудри свежа вода моет?“ И, видя лицо незнакомое, тихо отталкивала труп“.[1]

Нужно добавить, что этот плач является совершенно уникальным в русской фольклористике и по существу еще мало оценен исследователями. Наличие этого плача в записи Пушкина следует объяснить тем, что Пушкин, записывая песни и предания о Пугачеве, расспрашивал, вероятно, и о разинских песнях. В последнем примечании к последней главе, описывая казнь Пугачева, Пушкин замечает: „Подробности сей казни поразительно напоминают казнь другого донского казака, свирепствовавшего за сто лет перед Пугачевым, почти в тех же местах и с такими же ужасными успехами“.[2]

Еще более отчетливое сближение имен двух народных вождей находим в „Table talk“, опубликованных уже после смерти поэта. „Когда Пугачев сидел на Меновом дворе, праздные москвичи, между обедом и вечером, заезжали на него поглядеть, подхватить какое-нибудь от него слово, которое спешили потом развозить по городу. Однажды сидел он задумавшись. Посетители молча окружали его, ожидая, чтобы он заговорил. Пугачев сказал: „Известно по преданиям, что

---

[1] *Пушкин*, Сочинения, т. V, стр. 457 (все цитаты, как здесь, так и в дальнейшем, сделаны по шеститомнику Гослитиздата, изд. 1936 г.).

[2] Там же, стр. 487.

Петр I, во время персидского похода, услышав, что могила Стеньки Разина находилась невдалеке, нарочно к ней подъехал и велел разметать курган, дабы увидеть хоть кости славного бунтовщика. Вот какова наша слава!“ Это сказка. Разин никогда не был погребен в краях, где он свирепствовал. Он был четвертован и сожжен в Москве. Тем не менее сказка замечательна, особенно в устах Пугачева“.

Наконец, есть основания утверждать, что Пушкин до самого конца считал эту бунтарскую линию в русском фольклоре как бы центральной и основной. Незадолго перед смертью, в 1836 г., Пушкин, по просьбе французского литератора Леве-Веймара, делает ряд переводов русских песен на французский язык. Совершенно ясно, что Пушкин выбрал для иностранца то, что он сам считал наиболее характерным и наиболее важным. Он перевел такие песни, которые, по его мнению, представлялись самыми яркими и характерными для русского фольклора. Из одиннадцати песен, которые он перевел,— две исторических, одна лирико-любовная, одна рекрутская и семь „разбойничьих“, вернее—разбойничье-казацких“.[1] Среди этих разбойничьих песен две посвящены Разину и одна — „Не шуми ты мать, зелена-дубравушка“, которая именуется в „Капитанской дочке“ любимой песнью Пугачева. Лирическая, унылая песня представлена только одним образцом. Здесь вновь с необычайной яркостью сказалась декабристская точка зрения.

Таким образом, совершенно очевидно, как глубоко неправильно объяснение пушкинского фольклоризма его консервативными настроениями. Как раз наоборот. Налицо совершенно противоположные тенденции — пушкин-

---

[1] *Рукою Пушкина* (Несобранные и неопубликованные тексты). „Academia“, 1935, стр. 611—624. См. также: *Н. Трубицын*, О русских народных пьесах, переведенных Пушкиным на французском языке (Памяти Пушкина. Сборник статей преподавателей и слушателей историко-филологического факультета Спб. университета, Спб., 1900).

ский фольклоризм тесно связан с революционным движением эпохи.

Вместе с тем интерес Пушкина к фольклору неразрывно связан с его историзмом. Это, как уже неоднократно отмечалось, две стороны одного явления. Темы, которые его волнуют и разработка которых тесно связана в его сознании с фольклорными мотивами — „Разин", „Пугачев", „Борис Годунов". И чем дальше и глубже задумывается Пушкин над проблемами истории, тем все настойчивее встает перед ним неразрывно связанная с народной поэзией проблема народности. Не случайно первое крупное высказывание Пушкина по этому вопросу — ниже мы еще остановимся на нем — относится к тому же михайловскому периоду.

Есть концепции, согласно которым стремление Пушкина к народности есть не что иное, как продолжение и развитие чисто романтических интересов к так называемому „couleur locale", к разнообразной экзотике: на юге Пушкин интересуется кавказскими народами, цыганами, молдаванами, сербами, греками; теперь, столкнувшись ближе с русской действительностью, он обращается к изучению русской народности. В основе лежат, утверждают эти исследователи, одни и те же проблемы.[1] Это в такой же мере неправильно и порочно, как и объяснение пушкинского фольклоризма его консервативными тенденциями. Стремление Пушкина к народности не имеет ничего общего с экзотизмом, — оно является не продолжением экзотики, но ее преодолением и ее историческим осмыслением. В этом плане вскрывается и смысл его отношения к фольклору других народов России: и здесь тот же путь от экзотики к историзму, к пониманию фольклора, как одной из форм постижения духа народа.

Понимание фольклора, сложившееся на юге, теперь значительно расширяется и углубляется. С юга Пушкин

---

[1] См., например, цит. ст. *И. А. Виноградова.*

вынес как бы героическое понимание фольклора, — теперь он стремится осмыслить народное творчество во всех его оттенках и проявлениях. Его интересует не только героика, но и лирика, не только история, но и фантастика, его интересуют бытовые стороны. Отсюда и этот исключительный интерес к песням, сказкам, пословицам, отсюда и собирательская деятельность Пушкина и его усиленные изучения различных трудов, касающихся народной поэзии, отсюда же позже возникает и его стремление к научной работе над фольклором. И нужно отметить исключительный диапазон этих интересов Пушкина. Почти все формы и виды фольклора так или иначе представлены в его записях, или в его выписках, или в его непосредственной творческой работе. Сказки, былины, исторические и лирические песни, свадебная поэзия, похоронные и рекрутские плачи, народная драма, духовные стихи, пословицы, поговорки, народная сатира, лубок, вплоть до недавно обнаруженного в его записях списка песни о Фоме и Ереме.[1] И рядом с этим — огромный интерес к фольклору всех народов России и к фольклору Западной Европы.

На этой почве крепнет и усиливается и чисто фольклорная струя в его творчестве. Так появляется „Жених", „Пролог" к „Руслану и Людмиле", „Утопленник", „Всем красны боярские конюшни", „Борис Годунов", „Сон Татьяны" и вообще фольклорные мотивы в „Евгении Онегине" и т. д. Особенно замечателен в этом ряду „Пролог" к „Руслану и Людмиле", — он представляет собою мастерское сочетание разнообразных элементов фольклора. Новое издание „Руслана и Людмилы" Пушкин выпускает в свет уже с „Прологом". Это является как бы некоторым ретроспективным осмыслением первой поэмы, — предпосылая ей написанный спустя чуть ли не через десять лет „Пролог", Пушкин как бы желает

---

[1] Летописи Государственного литературного музея. Пушкин. Редакция *М. Цявловского*, М., 1936, стр. 524—525.

усилить непосредственно-народную стихию в „Руслане и Людмиле“, усилить звучавшие в ней сравнительно приглушенно подлинно-фольклорные мотивы.

Интерес к фольклору идет у него параллельно с интересом к народному языку или „просторечию“, как принято было говорить в его время. Для Пушкина это две стороны одной и той же проблемы. Эта проблема волновала его еще в южной ссылке, когда он набрасывал свои строки о любви к России и о русском языке; в Михайловском он вновь обращается к ней. Он пишет для „Московского телеграфа“ статью о предисловии Лемонте к французскому переводу басен Крылова, в которой формулирует свои мысли об историческом развитии русского языка: „Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились и *такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей*“ (подчеркнуто Пушкиным). [1]

В конце 20-х гг. он набрасывает полемические заметки по поводу критических замечаний журналистов об „Евгении Онегине“. Эти заметки — в полном смысле апология народного языка и народной поэзии. Критика была недовольна выражением Пушкина: „что звук пустой“, — следовало бы сказать „подобно звуку“, „как звук“. Пушкин замечает по этому поводу: „Частица *что* вместо грубого *как* употребляется в песнях и в простонародном нашем наречии, столь чистом, приятном“. И далее добавляет: „Кстати о критиках. Вслушивайтесь в простонародные наречия, молодые писатели, — вы в них можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах“, — и далее он вновь возвращается к той же мысли, но в другой форме: „Читайте простонародные сказки, молодые писатели — чтобы видеть свойства русского языка“. [2] В позднейшей редакции эти же заметки звучат

---

[1] *Пушкин*, Сочинения, т. V, стр. 17.
[2] Там же, т. VI, стр. 80, 82.

еще более решительно: „Изучение старинных песен, сказок и т. п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка. Критики наши напрасно ими презирают“.[1] И далее: „Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований“. Наконец, ссылаясь на пример Альфиери, который изучал итальянский язык на флорентийском базаре, он требовал изучения языка у московских просвирен: „Не худо нам прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком“.[2]

IV

В конце 20-х гг. Пушкин решает приступить непосредственно к научной работе и задумывает план издания народных песен и статьи о них. Нельзя сказать, чтобы этот исключительно важный эпизод биографии Пушкина был освещен исследователями с достаточной полнотой.

Сохранившиеся письма Соболевского к Шевыреву, поэта Языкова к его брату, А. М. Языкову, и П. В. Киреевского к Языкову да несколько беглых литературных упоминаний позволяют установить только самые скудные очертания пушкинских замыслов. В основном дело представляется так. В 1826 г. Пушкин вместе с Соболевским задумал издать сборник русских песен. Можно думать, что задачи издания по-разному рисовались тому и другому: Соболевский больше интересовался изданием образцового песенника, Пушкин же думал о научном издании и очень серьезно готовился к этой задаче. Об этом совершенно ясно свидетель-

---

[1] *Пушкин*, Сочинения, т. VI, стр. 136.
[2] Там же, стр. 138.

ствует Языков: „Пушкин говорит, что он сличил все до сих пор напечатанные русские песни и привел их в порядок, зане ведь они издавались без всякого толку“.[1]

Языков, однако, скептически относился к этим планам Пушкина и не верил в их реальность. Но серьезность замыслов Пушкина подтверждается свидетельством Киреевского, который говорил с ним на эту тему в 1832 г. и даже предполагал послать Пушкину копии своего собрания. В дальнейшем, однако, Пушкин не осуществил своего намерения и передал свои записи Киреевскому, обещая написать к его изданию предисловие, что не осуществилось, но план этого предисловия вместе с планом издания песен сохранился в бумагах Пушкина.[2]

Имеющиеся у нас сведения, конечно, не дают материалов для определения корней и источников этого замысла. Едва ли будет правильно свести все дело только к личному почину и личной заинтересованности, отрывая Пушкина от общего процесса развития науки о фольклоре в России и на Западе. Однако почти все исследователи так именно и поступают, — так делает даже и Вс. Миллер, который не только вырывает Пушкина из общего потока и индивидуализирует его работу, но даже утверждает, что по почину Пушкина и под его влиянием приступили к фольклорному собирательству и Даль, и Гоголь, и Языков, и Киреевский. Такие утверждения окончательно уже спутывают всякую историческую перспективу.

---

[1] *Д. Садовников*, Отзывы современников о Пушкине („Исторический вестник“, 1883, № 12, стр. 533—534).

[2] См. *Рукою Пушкина*, под ред. *М. А. Цявловского* и *Л. Б. Модзалевского*. „Academia“, 1935, стр. 437. П. П. Вяземский приводит слова Пушкина об отказе от замысла издания песен, так как теперь „это дело в надежных руках П. Киреевского“ („Пушкин по документам Остафьевского архива“); П. П. Вяземский относит свой разговор на эту тему с Пушкиным к 1830 г., что, конечно, ошибочно: при позднем воспоминании Вяземский просто перепутал даты или смешал в одно две беседы, — о „надежных руках“ Киреевского Пушкин едва ли мог говорить ранее 1831 г.

Конечно, не следует считать исключительно личной интуицией мысль Пушкина о необходимости упорядочить наше песенное богатство и дать подлинное научное издание. Это тема, давно уже вставшая в литературе. Ее ставили и Востоков и Строев; эту мысль начали практически осуществлять украинские деятели: Максимович, Маркевич и др. Этот вопрос неоднократно поднимался на страницах журналов, — так, например, на этом неоднократно настаивал Н. Полевой, который даже сам предполагал осуществить издание народных песен и былин.[1] Это движение русской науки и литературы, конечно, связано и с аналогичными течениями на Западе.

Обычно считается, что вся европейская наука о фольклоре развивалась под влиянием германского романтизма и германской науки, в частности под воздействием основателей науки о мифологии, братьев Гриммов. Однако при таком утверждении совершенно игнорируются другие факты в развитии мировой науки; так, совершенно иными путями создавалась фольклористика во Франции. Интерес к национальной и народной поэзии во Франции возник вообще сравнительно позже: крупнейшей начальной датой французской фольклористики обычно считается 1840 год, когда появилась известная публикация de la Ville Marque.[2] Точно так же

---

[1] Так, например, в 1827 г., рецензируя сборник сербских песен, *Н. А. Полевой* писал: „Подвиг сербского литератора, собравшего народные песни своей отчизны, не должен ли напомнить нам, что мы до сих пор не подумали сделать этого с нашими русскими песнями и спокойно смотрим, как они постепенно обезображиваются и истребляются в народе“ (Московский телеграф“, 1827, ч. XIII, стр. 147).

[2] См. *V. Yovanovitch*, „La Huzlá“ de Prosper Merimée, Paris, 1911, p. 155. Впрочем, эта дата не совсем точна: отдельные проявления интереса к своей народной поэзии были и ранее, особенно во французских провинциях, где действовали местные академики. См. *A. von Gennep*. George Sande folkloriste. „Me cure de France“, 1926, p. 374; см. также библиографию в книге *P. Sebillot*, Le folklore de France, vol. IV, Paris, 1907.

и романтизм, который во всех странах питался соками народной поэзии, во Франции имел иной характер. Национальная народная поэзия оставалась в тени, и французский романтизм был совершенно равнодушен к ней. Почти единственным поэтом, проявлявшим горячий интерес к своей национальной поэзии, был Жерар де Нерваль, но он, в отличие от своего круга, находился под сильным воздействием немецкой романтики, тогда как в основном французский романтизм развивался вне воздействий немецкого романтизма.[1]

Но наряду с этим отсутствием интереса к поэзии своего народа французские романтики чрезвычайно увлекались народной поэзией иных стран: в 20-х гг. огромное место занимают переводы баллад и песен английских, шотландских, испанских, сербских, новогреческих, болгарских и т. п. Это течение вошло во французскую литературу под именем экзотизма,—однако французские ученые чрезвычайно обобщают это течение, трактуя его совершенно недиференцированно, не отделяя его различных проявлений и затушевывая различные

---

[1] *L. Fouret* в специальной статье „Romantisme français et romantisme allemand" категорически утверждает, что оба эти течения имели разный характер и в развитии французской литературы немецкий романтизм (исключая позднейшее влияние Г. Гейне) оставил мало следов. По мнению автора, французский романтизм восходит не к немецкому романтизму как к таковому, а скорее к эпохе „Sturm und Drang" („Mercure de France", 1927, I—III, № 689, p. 259). Одной из черт, сближающих эти два течения, Fouret считает между прочим идею народности (p. 263); *G. Tekst* в статье „L'influence allemande dans le romantisme" утверждает, что „в 1823 г. не знали ни Тика, ни Новалиса, ни Арнима, ни Брентано, ни всего романтизма в целом" („Rev. d d Mondes", 1897, 1-e Mars, p. 613). Равнодушие к Тику, Арниму и Новалису отмечает также *L. Reynaud:* L'influence allemande en France au XVIII et XIX siècles", Paris, 1922, p. 198; еще более решительно ставит вопрос *M. Souriau:* „L'histoire du romantisme en France", t. I, Paris, 1927, p XLIV. *Sainte-Beuve* также неоднократно заявлял, что французский романтизм не имеет ничего общего с немецким.

интересы.[1] Так, например, для Иовановича нет разницы между Шатобрианом и автором знаменитой книги о народных песнях современной Греции — Фориэлем (Les chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés par C. Fauriel, I—II, Paris, 1824). Между тем экзотика первого и экзотика второго, если только в данном случае можно говорить об экзотике, покоятся на различных основаниях. Позиции первого реакционны, второго — глубоко прогрессивны и связаны с мировым революционным движением. Из разных источников идет культ старинной поэзии, увлечение старинной балладой и интерес к новогреческим песням и славянскому фольклору. И именно последнее составляет центральную и основную линию французского романтизма. Эта линия характерна для тех филиаций французского романтизма, которые питались революционными идеями и которые выросли в атмосфере борьбы народов за свою свободу. На этой почве возникает интерес к фольклору испанскому, греческому, славянскому, — особенно к новогреческому. Корни этого интереса — в той напряженной борьбе греков за освобождение от турецкого ига, которая привлекла внимание всех народов и включила в свою орбиту Байрона. Из этих же источников вытекает и интерес к народной поэзии болгар и сербов. В сербских гайдуцких песнях воспевается борьба сербских крестьян со своими притеснителями, в болгарских — борьба за освобождение Болгарии от турецкого владычества. В атмосфере этого интереса к фольклору борющихся за свою свободу народов сла-

---

[1] Факты в большом количестве собраны в книгах: *H. Beers*, Romanticism in the XIX Century, New-York, 1912; *V. Yovanovitch*, op. cit.; *J. Larat*, La tradition et l'exotisme dans l'oeuvre de Ch. Nodier, Paris, 1923; *P. Trahard*, La jeunesse de Prosper Merimée, Paris, 1925; об интересе к сербской народной поэзии см. также сводку (не вполне удовлетворительную) в работе *Н. Кравцова:* „Сербский эпос", ред., исслед. и комментарии Н. Кравцова, „Academia", 1935, стр. 184—185.

вянских стран и Греции возникает и знаменитая мистификация Мериме „La Huzlá“—подделка иллирийских песен.

В центре этого литературного движения стоит уже упомянутая книга Фориэля, сыгравшая огромную роль не только во Франции, но и далеко за ее пределами. Ее успех был совершенно исключительным, — она сразу же вызвала многочисленные подражания во Франции и была переведена на ряд иностранных языков, — восторженный отзыв о ней дал в своих славянских лекциях Мицкевич. Частично книга Фориэля была переведена и у нас. Это был успех и литературный и политический, — но вместе с тем книга Фориэля является и одним из крупнейших явлений французской науки того времени, и, пожалуй, не будет преувеличением именно с нее начинать историю французской фольклористики. Однако в дальнейшем книга Фориэля в истории науки о фольклоре является до некоторой степени забытой. Едва ли кому теперь за пределами Франции говорит что-либо имя Фориэля, история же мировой фольклористики совершенно обходит молчанием и его и созданное им направление.

Фориэль представлял собой редкое сочетание блестящего ученого и замечательного литератора.[1] Его

---

[1] *Sainte-Beuve* называл Фориэля оригинальнейшим умом своего времени: „Pour qui veut etudier les origines du XIX siècle dans toutes ses branches et comme dans les racines, il faut s'adresser de près à M. Fauriel“.—„Portraits contemporains“, IV, Par. 1889, p. 127. Об исключительном значении Фориэля в истории французской науки свидетельствует и Ренан: „Он больше всех людей нашего века,— писал он,— пустил в обращение важных и плодотворных идей, — он основал новые ветви научного исследования, наметил и предугадал великие результаты в области исторической науки“. Вместе с Ог. Тьерри он является одним из основателей новой (или молодой) исторической школы во Франции; позже Фориэль явился пионером в деле изучения областных литератур („Histoire de la poésie provençale“, 1846, vol. I—III), что вызвало к нему интерес наших областников: см. *Драгоманов,* Ново-кельтское и провансальское движение во Франции, „Вестник Европы“, 1875, № 8—9).

предисловие с сделанному им переводу драмы Манцони является первым манифестом романтизма (оно, несомненно, было известно и Пушкину),[1] вместе с тем он выдающийся историк и филолог. Как филолог, он прошел немецкую школу, и некоторые исследователи слишком поспешно и неосторожно называют его популяризатором германских идей о фольклоре;[2] в действительности научные позиции Фориэля значительно отличаются от позиций основателей германской фольклористики и филологии. Его позиция в вопросах фольклора — это типичная позиция романтика, прошедшего к тому же „байроновскую школу“[3] представителя того отряда романтиков, который противопоставлял живую действительность различного рода архаике.

Немецкие филологи выдвигали на первый план древнемифологические основы, немецкие романтики ценили в фольклоре прежде всего его архаику, на первом плане у них поэзия старинного предания,—для Фориэля важнее всего „poésie vivante“, как он говорил, — живая поэзия живого народа. Его книга о песнях клефтов не только проникнута пафосом освободительной борьбы народа, но и пафосом живой народной поэзии. Архаическому фольклору Фориэль противопоставляет фольклор современный. „Народный характер, — пишет он в своем замечательном предисловии, — постигается не только в археологических памятниках и преданиях старины, но и в живых памятниках современности“. Он с негодованием обрушивается на тех, кому „пыль ста-

---

[1] Ср. *Письма Пушкина к Е. М. Хитрово* (Труды Пушкинского дома, вып. XVIII, Л., 1927); *Б. Томашевский*, Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово, стр. 251.

[2] Например, *V. Yovanovitch*, op. cit., p. 145.

[3] О роли Байрона в возникновении и росте филиэллинистических идей во Франции: *L. Reynaud*, Le Romantisme, ses origines anglogermaniques. Paris, 1926, p. 252; однако автор трактует вопрос слишком односторонне, рассматривая филэллинизм исключительно в узко-литературном плане и не учитывая его огромного политического значения.

ринных городов и храмов Греции дороже современной жизни".[1] Он упрекает исследователей и путешественников за их пристрастие к древней Элладе и за их пренебрежение к Греции современной. Между тем только изучение живой жизни народа дает возможность лучше постичь и его прошлую жизнь. „Греки нынешние, — писал он,—имеют поэзию изустную, народную во всей силе этого слова, выражение прямое и верное характера и духа народного. Ее каждый грек понимает и любит, потому единственно, что он грек, что живет на земле и дышит воздухом Греции. Поэзия дышит воздухом Греции, поэзия живет не в книге, не жизнью искусственной, но в самом народе и всею жизнью народа. Она заключена в песнях." [2]

Книга Фориэля проникнута глубокой верой в творческую роль народных масс, и именно эта творческая сила—а не отражение старины—является для него исходным пунктом эстетических оценок.

Таким образом, необходимо отличать в мировой фольклористике начала XIX в. различные течения: одно представлено немецкой наукой, главным образом в лице Гриммов; другое связывается с французской наукой. Другими словами, можно говорить о германской и о французской школах в фольклористике.

И если мы обратимся теперь к Пушкину, чтоб определить его место и симпатии среди этих противоположных течений, то нужно сразу же сказать—путь Пушкина смыкается не с немецкой школой, он гораздо ближе к французской. Взгляды Пушкина на фольклор во многом совпадают с воззрениями той школы, наиболее ярким представителем которой был Фориэль.

Книга Фориэля была известна и популярна и в России; ее появление было сразу же замечено и востор-

---

[1] *C. Fauriel*, op. cit., p. VII.

[2] Op. cit., p. XXV, русский перевод: Сочинения Н. И. Гнедича, т. I, 1884, стр. 211.

женно принято русской передовой печатью. В „Московском телеграфе“ о ней писали как „о новом прекрасном подарке литературному миру“. [1] Рецензент, скрывшийся за литерой *А*, так расценивал значение и сущность песен фориэлевского сборника: „Из исторических песен 35 посвящены деяниям неустрашимых героев свободы, которые составляли доныне палладиум древней свободы эллинов после столетнего порабощения их отечества. Обитая в высоких неприступных горах и защищаясь в своих клефтических или разбойничьих пещерах, сии клефты суть истинные герои новых греков и их песней. Понятие о соединении с именем клефта качеств героя так утвердилось между ними, что они все героические песни называют клефтинами, и даже мужественные сулиоты, храбро защищавшие свою свободу от тиранства Али-Паши и справедливо сравниваемые с Термопильскими спартанцами, называли себя с гордостью клефтами“. [2]

В 1825 г. появился и русский перевод, сделанный Н. И. Гнедичем; Гнедич, однако, перевел не всю книгу, а только несколько песен, и в предисловии интерпретировал основные воззрения Фориэля, сопроводив их рядом интересных замечаний о близости народных греческих песен к русским. Фориэль устанавливал—хотя и в очень осторожной форме—в строе и поэтике новогреческих песен влияние восточное, Гнедич же решительно отвергал эту гипотезу и настаивал на влиянии славянском. „Не читающие по-гречески,—замечал он,—могут подумать, что переводчик усиливался сообщить дух русский песням греков, так много между ними сходства“. [3] „Дух простонародной греческой поэзии,—утверждал Гнедич,—чужд европейцам, но родной русскому, знакомый славянину“.[4] Эту близость он объяснял влиянием

---

[1] „Московский телеграф“, 1825, ч. II, стр. 131.
[2] Там же, стр. 130.
[3] *Н. И. Гнедич*, Сочинения, 1884, т. I, стр. 232.
[4] Там же.

древних славянских племен. „Не один, может быть, слепый рапсод, воспевший подвиги клефтов, был славянин, впечатлевший и дух и вкус собственный в свои песни греческие“.[1] Комментатор новейшего издания стихотворений Гнедича полагает, что „за чисто-научной целью: сопоставление русских народных песен с новогреческими“—скрыто „отношение Гнедича к самой теме—клефты, борющиеся за свою свободу“.[2] Это правильно, но только частично. Сопоставление русских песен с клефтическими не было для Гнедича своего рода научной ширмой, но имело и самостоятельное значение,—также, конечно, политическое. Оно коренилось в общей филэллинистической и „антивосточной“ позиции Гнедича, не позволявшей ему признавать культурного воздействия восточных народов; с другой стороны, утверждая славянское влияние на певцов греческой свободы, Гнедич внушал мысль об определенном характере древнеславянских, а стало быть и древнерусских песен, тем более, что он особенно подчеркивал сродство и возможное влияние в песнях исторических, т. е. как раз там, где отчетливее всего представлены мотивы борьбы за свободу. Точка зрения Гнедича в данном случае сближается с уже знакомой нам декабристской концепцией древнерусской народной поэзии.

Но Гнедич не сумел показать исторических путей этого заимствования,—и потому его концепция не встретила признания даже и в близкой ему среде. Так, например, категорически высказался против нее рецензент „Московского телеграфа“; не отрицая, вслед за Гнедичем, сходства русских и новогреческих песен, вопрос о возможном влиянии рецензент рассматривал в ином плане и утверждал обратную зависимость, т. е. влияние греков на русских и их песнопение.[3] Не ре-

---

[1] *Н. И. Гнедич*, Сочинения, 1884, т. I, стр. 236.

[2] *Н. Гнедич*, Стихотворения („Библиотека поэта“, малая серия, № 11), Л., 1936, вступительная статья *И. Медведевой*, стр. 227.

[3] „Московский телеграф“, 1825, ч. II, стр. 132.

шился следовать в этом вопросе за Гнедичем и Пушкин. „Песни греческие—прелесть,—писал он Гнедичу, по получении от него перевода,—и tour de force. Об остроумном предисловии можно бы потолковать? Сходство песенной поэзии обоих народов явно—но причины?“ [1]

Пушкину были близки и дороги основные позиции Гнедича; их связывали общие интересы и симпатии, и в данном письме это сугубо подчеркнуто Пушкиным датой. Письмо помечено: „23 февраля“, и Пушкин в приписке обращает внимание Гнедича на эту дату: „23 февраля—день объявления греческого бунта Александром Ипсиланти“. [2] Этим сближением Пушкин как бы дает понять Гнедичу, что он понял политический смысл его перевода. Но, разделяя основную позицию Гнедича, Пушкин взял под сомнение его гипотезу о славянском влиянии на народные песни греков; в ней Пушкин не мог не усмотреть некоторых проявлений национального гипертрофизма, который всегда был чужд ему и против которого в значительной степени направлены и его заметки о народности.

Но вместе с тем гнедичевский перевод книги Фориэля произвел большое впечатление на Пушкина,—и есть все основания утверждать, что эта книга сыграла значительную роль в дальнейшем формировании пушкинского фольклоризма. Я позволю себе высказать догадку: не повлияла ли эта книга на решение Пушкина приступить к научному изданию русских песен? Это, конечно, только гипотеза, только догадка,—но постановка такого вопроса, думается мне, вполне уместна и законна. Во всяком случае бесспорно, что гнедичевское предисловие имело для Пушкина большое значение,—оно отразилось и в его теоретических размышлениях о народной поэзии и даже в его творческой практике.

---

[1] *Пушкин*, Письма, под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского, т. I, 1815—1825, М.—Л., 1926, стр. 118.

[2] Там же, стр. 119

Довольно отчетливое указание на эту роль книги Гнедича находится в сохранившемся плане издания русских песен и статьи о них.[1] Начальные строки имеют следующий вид:

Вступление
Но есть одно в осн
Оригинальность отрица

Последняя строка вызвала ряд конъектур. Редактор старого академического издания расшифровывал ее так: „оригинальность отрица⟨ется⟩“, в последнем издании Гослитиздата—„оригинальность отрица⟨ния⟩“. Второе чтение непонятно; совершенно неясно, что разумел в данном случае редактор под „отрицанием“; первое чтение явно неправильно. Какая оригинальность отрицается? Если бы в этом плане шла речь о народных сказках, то такую конъектуру еще можно было бы оправдать: как раз в конце 20-х и в начале 30-х гг. в „Московском телеграфе“ и „Телескопе“ появился ряд статей Макарова, в которых он утверждал восточное происхождение русских сказок. Но кто отрицал оригинальность русских песен, особенно исторических, которые занимают центральное место в этом плане? Я думаю, что эту строку следует читать так:

Оригинальность отрица⟨тельного сравнения⟩.

Такое чтение тесно связывает план Пушкина с гнедичевским предисловием. Для Гнедича отрицательное сравнение было как раз одним из важнейших аргументов, с помощью которых он доказывал свой тезис о славянском влиянии в новогреческом фольклоре. „Род сих сравнений отрицательных, неизвестный древней поэзии греческой, составляет отличительное свойство нашей древнейшей поэзии и высшей и простонародной, начиная со „Слова о Полку Игореве“ до новейших песен простонародных. Это сравнение встречается у них беспре-

[1] См. *Пушкин*, Сочинения, т. VI, стр. 183—184.

рывно".[1] Таким образом, совершенно очевидно, что Пушкин, обдумывая свое предисловие, в какой-то мере исходил от положений гнедичевской книги и в какой-то степени считался с нею. Наконец, она отразилась, как я уже сказал выше, и в творческой практике поэта.

Фориэль в своем „Предисловии" обратил особое внимание на греческие мирологи, или похоронные причитания. Гнедич отметил наличие таких причитаний и у нас: „Так называемые у них мирологи и у нас, хотя не имеют названия, но существуют; простонародные женщины в России, а особенно в Малороссии, оплакивая мертвых, прибегают не к одним слезам и не имеющим связи воплям горести, но плач их составляет особенный, у простых людей почти общий, род оплакивания, в котором они обыкновенно исчисляют добродетели умершего, хвалят его и, жалуясь на свое вдовство или сиротство, распевают: „Закрыл ты ясные очи свои! На кого же ты меня покинул? На кого оставил?" К сим, так сказать, формулам общим приговаривают разные нежные выражения—голубчик мой, ясный сокол мой! и проч., так что плач сей, произносимый всегда особенным родом напева, носит на себе совершенное свойство миролога".[2]

Это замечание Гнедича о русских плачах, мне кажется, является первым в научной литературе упоминанием об этом виде фольклора. Думаю, что оно заставило обратить внимание на причитания и Пушкина. И как раз с этого времени мы наблюдаем у Пушкина повышенный интерес к этому виду народного творчества. На мотивах

---

[1] *Гнедич*, Сочинения, т. I, Спб., 1884, стр. 232—233. В сноске Гнедич приводит ряд примеров отрицательных сравнений в русских песнях. Любопытно, что все они заимствованы из так называемых „разбойничьих песен". Об отрицательных сравнениях как характерном признаке русских народных песен писал также в 1818 г. *Глаголев;* „О характере русских народных песен" (Труды об-ва любителей российской словесности", 1818, ч. XI).

[2] *Н. Гнедич*, Сочинения, т. I, стр. 228—229.

народных причитаний построен плач Ксении в „Борисе Годунове“, плач медведя в неоконченной сказке о медведихе, позже причитания упоминаются в „Истории села Горюхина“ и т. д.

Фориэль отмечал участие в клефтических песнях птиц. Гнедич и эту черту объявил характерной для русской народной поэзии. „Нужно ли приводить доказательство,— писал он,— что ни один из народов, которых словесность нам известна, не употреблял с такой любовью птиц в песнях своих, как русские и вообще, должно думать—доказательство песни чехов и сербов—племена славянские. Соловьи, гуси, утки, ласточки, кукушки составляют действующие лица наших песен, любимейшие сравнения древнейших произведений поэзии, начиная с „Слова о Полку Игореве“. Есть песни, например „Протекало теплое море“ или „За морем синица не пышно жила“, в которых, с необыкновенною веселостию ума русского, перебраны почти все птицы домашние и окружающие жилища человеческие. В песнях чешских то же свойство: птицы разговаривают, птицы составляют предметы песен“. [1] Необходимо особо подчеркнуть упоминание песни „Протекало теплое море“. Как уже доказано, эта песня была основным источником для Пушкина при создании той же „Сказки о медведихе“. Таким образом, эта сказка в разных планах ведет нас к гнедичевскому предисловию; все это свидетельствует об огромном впечатлении, которое произвела на Пушкина книга Гнедича. [2] Это дает возможность утверждать,

---

[1] *Н. Гнедич*, Сочинения, т. I, стр. 234—235.

[2] Можно привести еще ряд фактов, свидетельствующих о значительной близости и общности интересов Пушкина и Гнедича в области фольклора. Гнедич, один из немногих друзей Пушкина, сумел оценить значение „Сказки о царе Салтане“,— позже, в знаменитом послании к Гнедичу („С Гомером долго ты беседовал один“), Пушкин развертывает широкую программу интересов и источников поэта и определяет место, которое должна занимать среди последних народная поэзия:

Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,

что клефтические песни заставили Пушкина по-новому осмыслить и так называемые „разбойничьи“ песни, интерес к которым появился у него впервые, как уже было сказано выше, на юге.

Гнедич явился, таким образом, посредником в знакомстве Пушкина с идеями Фориэля, не исключена возможность и непосредственного знакомства Пушкина с книгой Фориэля, но помимо этого Пушкин был в курсе всей французской романтической литературы, главным образом через „Globe“, внимательным читателем которой он был. Наконец, Пушкин был прекрасно знаком с работами молодой исторической школы. [1]

Прежде всего Пушкину была необычайно близка и родственна та линия французского романтизма, которая характеризуется интересом к поэзии клефтов и гайдуков. Она близка его интересу к разинско-пугачевскому фольклору. Клефтические песни несомненно еще более углубили эту сторону творчества Пушкина. Возможно, что получение гнедичевского перевода клефтических песен было толчком к позднейшей собственной обработке песен о Разине.

В начале 30-х или в конце 20-х гг. (дата не выяснена точно до сих пор) Пушкин обращается к переводу „Песен западных славян“ Мериме. Генезис этих „Песен“

И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены,
То Рим его зовет, то гордый Илион,
То скилы старца Оссиана,
И с дивной легкостью меж тем летает он
Во след Бовы иль Еруслана.

В черновой редакции сохранилось упоминание и о Салтане:

Д вится он
И сказке <про> царя Салтана

[1] См. *Письма Пушкина к Е. М. Хитрово*, стр. 253.

в творчестве Пушкина еще не выяснен.[1] Исследователи обычно подчеркивают роль старых симпатий Пушкина к сербскому народу и его борьбе за освобождение, которые проявились у Пушкина еще на юге. Это, конечно, бесспорно; к этому можно прибавить и то, что Пушкин тогда же на юге интересовался и сербской народной поэзией.[2] Эти южные впечатления и настроения сыграли

---

[1] Интересная работа *Б. В. Томашевского*: „Генезис „Песен западных славян" гораздо у́же своего заглавия и трактует, в сущности, только вопрос о происхождении стиховой формы „Песен западных славян". *В. В. Сиповский* усматривал в „Песнях" свидетельство пушкинского интереса и стремления к мистификации („Пушкин, Жизнь и творчество", 1907, стр. 473), что, конечно, является совершенно произвольным толкованием.

Что касается даты „Песен", то этот вопрос представляется очень сложным и спорным. Первая публикация появилась в 1835 г., но сам Пушкин датирует их 1832—1833 гг. Б. В. Томашевский в названной статье относит начальную работу над переводами Мериме к 1828 г. Осторожную и предположительную датировку Б. В. Томашевского почти безоговорочно принимает *А. К. Виноградов* („Мериме в письмах к Соболевскому", М., 1928, стр. 239—240), сопровождая их палеографическими наблюдениями над почерком Пушкина,— однако последние не представляются бесспорными и вполне убеждающими.

Совершенно понятно, почему Пушкин медлил с опубликованием своих переводов. Уже в 1832 г. в русской печати появились утверждения о мистификационном характере баллад Мериме. Об этом писал Надеждин в „Телескопе" (1832, ч. VII, стр. 507—508) и Н. Полевой в „Московском телеграфе" (1832, ч. XLVI, № 13). Несомненно, эти сведения заставили Пушкина не только отложить печатание своих переводов, но и вообще задуматься над формой их публикации. Эта форма была найдена позже, когда с помощью С. А. Соболевского Пушкин смог сопроводить тексты „Песен" письмом самого автора мистификации с подробным рассказом об ее происхождении. Нужно однако отметить, что это письмо явилось, по существу, новой мистификацией, так как Мериме совершенно неверно излагает историю создания своего сборника, над которым в действительности он работал долго и упорно, привлекая разнообразные литературные и исторические источники (см. в цитированных выше работах *V. Yovanovitch'a* и *P. Trahard'a*).

[2] Некоторые исследователи (например, *П. Кулаковский*, *П. Лавров*) считают возможным утверждать, что интерес к сербскому народу и его поэзии мог возникнуть еще и до ссылки. „Еще в Лицее

бесспорно огромную роль и в том интересе, который он проявил к книге Мериме. Но этот интерес гораздо глубже,—несомненно, он был возбужден той же темой, которая предстала перед ним, как и перед всей Европой, в клефтической теме. „Песнями западных славян“ Пушкин включался в тот же общеевропейский литературный поток, в котором находилась и книга Фориэля, и перевод Гнедича, и сама подделка Мериме. Характерен сделанный Пушкиным выбор пьес для перевода. Интерес самого Мериме был направлен главным образом к темам „вампиризма“, „дурного глаза“ и т. п. Они-то и составляют большую и основную часть его баллад. Только небольшая часть песен посвящена темам борьбы за свободу; Пушкин же как раз останавливается на последних: из двадцати девяти баллад Мериме он перевел одиннадцать,—большая часть из них посвящена теме борьбы за освобождение родины; темы чисто лирические Пушкин отбрасывает, но песни о вампирах и вурдалаках сохраняет.

Любопытно, что и в этом последнем случае Пушкин смыкается с определенным течением западноевропейской литературы. Тема вампиризма была одной из популярнейших в европейской литературе этого времени и причудливым образом сплелась с революционной романтикой. Эта тема особенно четко показывает горячий интерес Пушкина к кругу проблем и тем, выдвинутых и разрабатываемых этой филиацией романтизма. Впрочем, вампирическую тему Пушкин дает в двух планах. С одной стороны—„Марко Якубович“, с другой—„Вурдалак“,

---

и в родительском доме Пушкин мог слышать пленяющие воображение рассказы о героической борьбе сербов, о подвигах сурового гайдука Кара-Георгия, приезжавшего в 1816 г. в Петербург и тогда же представленного Александру I“. (*П. Кулаковский*, Славянские мотивы в творчестве Пушкина,— „Русский филологический вестник“, 1899, № 3—4, стр. 2); далее Кулаковский отмечает приезд в Петербург Вука Караджича (в 1819 г.), что также, думает он, могло быть известно Пушкину.

т. е. в плане серьезном и плане ироническом, почти пародическом. Я думаю, что и пушкинский „Гусар“, написанный вслед за „Песнями западных славян“, является своеобразным отзвуком на эту общеевропейскую тему.

В связи со всем сказанным позволю себе еще раз вернуться к переводам Пушкина для Леве-Веймара. Леве-Веймар был также одним из деятелей французского романтизма. Он был автором переводов английских и шотландских баллад и автором книги о немецкой литературе. В России Леве-Веймар очень интересовался русской литературой и, как можно думать, предполагал писать о ней. Переводя для него русские народные песни, Пушкин, конечно, понимал, что они таким образом войдут в европейскую литературу. И с этой стороны выбор песен чрезвычайно показателен и характерен. Он ясно свидетельствует, с *каким* течением в европейском фольклоризме сближал себя Пушкин. И не случайно, что приблизительно в то же время Пушкин извлекает из запаса своих южных воспоминаний и впечатлений образ Кирджали, давая тем еще одну параллель к мировой клефто-гайдуцкой теме.

VI

Приводя все эти факты, я вовсе не хочу возводить пушкинский фольклоризм к влиянию французского романтизма и лишать его в какой бы то ни было мере национальных корней. Дело, конечно, не в том, дело не в подражании. Дело во включении в определенный поток мировой литературы. Это нужно понимать так, как понимал Белинский, когда писал, что „мы перечувствовали, перемыслили и пережили всю умственную жизнь Европы“, или когда он писал о Пушкине: „Пушкин был совершенным выражением своего времени. Одаренный высоко-поэтическим чувством и удивительною способностью принимать и отражать все возможные ощущения,

он перепробовал все тоны, все лады, все аккорды своего века. Он заплатил дань всем великим современным событиям, явлениям и мыслям, всему, что только могла чувствовать тогда Россия, переставшая верить в несомненность вековых правил, самою мудростью извлеченных из писаний великих гениев, и с удивлением узнавшая о других мирах мыслей и понятий и новых, неизвестных ей дотоле, взглядах на давно известные ей дела и события. Несправедливо говорят, будто он подражал Шенье, Байрону и друг.: Байрон владел им не как образец, но как явление, как властитель дум века, а я сказал, что Пушкин заплатил свою дань каждому великому явлению. Да!—Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского".[1]

Именно в этом плане, в плане понимания пушкинского фольклоризма как одной из ветвей общеевропейской мысли, и следует понимать мои слова. Фольклоризм Пушкина во всех его проявлениях и истоках связан с передовыми течениями своего времени. Он связан и с русским революционным течением декабристов, он связан и с той филиацией западноевропейской литературы, которая питалась революционными идеями и выросла в борьбе народов за свою свободу. И в этом отличие пушкинского фольклоризма от фольклоризма Жуковского, Языкова, Киреевского. И потому же пушкинский фольклоризм является замечательной и яркой главой не только в истории русской литературы, но и в истории русской науки.

Литературная практика Пушкина стоит в неразрывной связи с его теоретическими воззрениями на народную поэзию, ее сущность и значение.

Фольклор привлекал Пушкина не своей археологической стороной (что, например, характерно для вос-

---

[1] *В. Белинский*, Полное собрание сочинений, под ред. *С. А. Венгерова*, т. I, стр. 362—363.

приятий Жуковского или Киреевского), но тем, чем он был дорог и Фориэлю,—своей действенной стороной, своей живой связью с народом и с современностью. Фольклор для него также—poésie vivante, и он тщательно всегда подчеркивает эту сторону. Огромный принципиальный смысл имеют его заметки по поводу „Слова о полку Игореве", которое для него, как и для его современников, было тесно связано с народной поэзией. Еще Бестужев, как мы видели, противопоставлял „Слово" всему наследию древности. Пушкин повторяет ту же мысль, но в более глубоком понимании. То, что у Бестужева звучит несколько импрессионистически, у Пушкина осмысливается в историческом плане. Оценивая памятники прошлого с точки зрения их живой связи с народом, т. е. с точки зрения их народности, Пушкин произносит суровый суд над всей древней словесностью и выделяет из нее только устную поэзию и „Слово": „Несколько сказок и песен, беспрестанно поновляемых изустным преданием, сохранили полуизглаженные черты народности, и „Слово о полку Игореве" возвышается уединенным памятником в пустыне нашей древней словесности".[1] Пушкин особенно подчеркивает в „Слове" связь его автора с современностью. Останавливаясь на смысле знаменитого начала (в связи с вопросом, как перевести частицу „ли"), он замечает: „Стихотворцы никогда не любили упрека в подражании, и неизвестный творец „Слова о полку Игореве" не преминул объявить, что он будет петь по-своему, по-новому, а не тащиться по следам старого Баяна.[2] И при этом делает примечание с выпадом по адресу Шишкова, давшего иной перевод: „Сочинителю *Рассуждения о старом и новом слоге* было бы неприятно видеть, что и во времена сочинителя *Слова о полку Игореве* предпочитали былины своего времени старым словесам".[3]

---

[1] *Пушкин*, Сочинения, т. VI, стр. 229.
[2] Там же, стр. 249.
[3] Там же, стр. 248.

Таким образом, в фольклорных памятниках на первый план выдвигается Пушкиным их действенность, связь с современностью, т. е. с живым переживанием народа, их народность. Тем самым фольклор является для Пушкина самовыражением народа и формой национального самосознания. Потому так важна связь литературы с фольклором, ибо он вносит в нее подлинные черты народности. Пушкин прослеживает пути развития великих национальных литератур и констатирует всю огромную организующую роль в процессе их создания народной поэзии. Так было, например, в Италии и Испании, „где народная поэзия уже существовала прежде появления ее гениев".[1] Литература в этих странах „пошла по дороге, уже проложенной",—там, где этого не было, там процветало „жеманство, манерность, ложные формы искусства". Противопоставляя романтическую поэзию ложноклассической, он видит силу первой (а для Пушкина начала 20-х гг. романтизм был истинной поэзией) в том, что она опиралась на народные предания, на живые народные вымыслы. Так, трубадуры от игры рифмами, от виртуозничества формой обратились к новым источникам вдохновения, почерпнутым ими из народной поэзии.

Эти мысли Пушкин набрасывал в 1825 г.; позже он радикально пересматривает свои литературно-теоретические позиции: он порывает с романтикой и утверждает реализм,— но отношение к народной поэзии, понимание ее роли в образовании национальной литературы остается неизменным. Эти же мысли встречаем мы и в поздней статье „О ничтожестве литературы русской", относящейся к 1834 г. Великие литературы,—утверждает он в ней,—создавались там, где „поэзия существовала прежде появления бессмертных гениев, одаривших человечество своими великими созданиями. Сии гении шли по дороге, уже проложенной".[2]

---

[1] *Пушкин*, Сочинения, т. VI, стр. 38.
[2] Там же, стр. 232.

Эту систему воззрений на фольклор можно охарактеризовать как реалистическую концепцию фольклора. И как таковая, она не только противостоит, но и решительно враждебна тому пониманию народной поэзии, которое устанавливали немецкие романтики и немецкая наука. Основные элементы германского фольклоризма — идеализация старины и средневековья, мистические и религиозные тенденции, культ примитивизма — были совершенно чужды Пушкину. Для Я. Гримма вся поэзия Гете представлялась менее значительной, чем какая-нибудь старинная мифология; для Пушкина творчество великих писателей — высший пункт развития тех начал, которые выражены в фольклоре: так, из драмы, родившейся на площади, вышли Вега, Кальдерон, Шекспир.

В этом отрицании идей германского фольклоризма Пушкин смыкается с прогрессивными тенденциями французского романтизма и французской науки. Немецкий фольклоризм опирался на национальное средневековье; французский — в лице Фориэля и его школы — вышел из идей французской революции и ориентировался на освободительную борьбу народов. В атмосфере революционных тенденций декабризма формировался и фольклоризм Пушкина. Отсюда и близость воззрений на фольклор Пушкина и школы Фориэля. Это не заимствование, но близость, возникшая на почве сходных условий развития и формирования идей. И если идеи французского фольклоризма, в частности идеи Фориэля, и сыграли какую-то роль в формировании взглядов Пушкина на фольклор, то только разве как обострение и укрепление самостоятельно сложившихся воззрений.

Но рядом с этим есть и крупное принципиальное различие. Как уже было отмечено выше, французская романтика оставляла в стороне народную поэзию своей страны. Фольклоризм Пушкина опирался главным образом на фольклор своего народа. Проф. В. М. Жирмунский отчетливо показал, *что* принимал и *что* отвергал Пушкин во французском романтизме. Он принимал его

„прогрессивные реалистические тенденции“, но отвергал все проявления специфической „романтики“; Пушкину были чужды и враждебны в узком смысле „романтические“ тенденции современной ему западноевропейской литературы, тесно связанные с идеологией феодальной реставрации, религиозный мистицизм и мечтательная фантастика, политическая и художественная идеализация средневековья, познавательный и моральный индивидуализм, основанный на субъективном восприятии действительности, а в области художественной — иррациональность стиля, односторонняя эмоциональность, погоня за романтическими эффектами и преувеличенной „оригинальностью“, искажающей отношения объективной действительности. Отсюда борьба Пушкина против „ложного“ идеалистического романтизма за романтизм — истинный, реалистический.[1]

Пушкин отвергал в романтизме его пренебрежение к реальной действительности и противопоставление последней бытовой обыденности иного мира, более яркого и красочного. Увлечение фольклором чуждых стран и пренебрежение своим фольклором, отображающим повседневный трудовой мир народа, коренится в том же романтическом презрении к скромной бытовой действительности. Пушкин прекрасно понимал это и сурово осуждал романтиков за отрыв от народных корней искусства. В фольклоризме романтиков Пушкин ценил и принимал его революционный пафос, но отвергал его уход от действительности.[2] Для Пушкина фоль-

---

[1] *В. М. Жирмунский*, Пушкин и западные литературы. (Пушкин, Временник Пушкинской комиссии, т. III, 1937, стр. 88.)

[2] В этом отношении очень характерен перевод Пушкиным баллад Мериме. Он отбрасывает всю романтическую условность и приподнятость Мериме, музейность, аксессуары, почерпнутые из поэтики тайн и ужасов, всевозможные лирические отступления и придает реалистический, эпический тон, пользуясь изобразительными средствами русского фольклора. Так, например, у Мериме: „Холодный пот струился по его спине, зубы стучали от ужаса“, у Пушки-

клор был неразрывно связан с идеей народности, и он является для него и средством познания народности и формой ее выражения.

В 20—30-х гг. народность была центральной проблемой русской общественной мысли. Как проблема литературная и политическая, она возникла еще до декабристского восстания. В своей биографии Пушкина Анненков отмечает форму использования народности различными реакционными течениями. „Под псевдорусскую народную охрану становились и реакционные учения, поражавшие, — как пишет он, — своим чужевидным экзотическим характером", в том числе и то мистическое направление, которое насаждал Голицын, при покровительстве Александра I. „Оно думало, что исполняет задачу, указанную ему всей старой русской историей", и „заявляло претензию опираться на коренные основания народных убеждений, понятий и представлений, когда боролось с просвещением вообще".[1] После декабристского восстания эта проблема вошла в официальную триаду, заняв в ней место рядом с православием и самодержавием. Пушкин неоднократно и по разным поводам останавливался на идее народности, ее значении, формах ее понимания и ее литературной практике. Уже в 1826 г.— в тот же михайловский период — он определяет свое отношение к ней в известной, напечатанной только после его смерти, заметке о народности.

„С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность.

на: „Короля внезапный обнял холод". Этот пример приводит также *Яцимирский*, „Песни западных славян" (Пушкин, Сочинения, под ред. С. А. Венгерова, изд. Брокгауза и Ефрона, т. III, 1909, стр. 383.)

[1] *П. Анненков*, Пушкин в Александровскую эпоху, 1799—1826, Спб., 1874, стр. 95.

„Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из Отечественной Истории, другие видят народность в словах, т.-е. радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения.

„Но мудрено отъять у Шекспира в его *„Отелло“*, *„Гамлете“*, *„Мера за меру“* и проч.—достоинства большой народности: Vega и Калдерон поминутно переносят во все части света, заемлют предметы своих трагедий из итальянских повестей, из французских etc.; Ариосто воспевает Карломана, французских рыцарей и китайскую царевну; трагедии Расина взяты им из древней истории. Мудрено однако ж у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности. — Напротив того, что *есть народного* в „Россиаде“ и „Владимире“, и, как справедливо заметил [Державин], что есть народного в *„Ксении“* Озерова, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия.

„Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком — ученый немец негодует на учтивость героя Расина, француз смеется, видя в Калдероне Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Все это носит однако ж печать народности.

„Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу. Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии“.[1]

В этой заметке Пушкин трактует проблему народности как будто лишь в узко-литературном плане,—

---

[1] Цитирую по однотомнику 1935 г. под ред. *Б. В. Томашевского*, так как только в последнем издании напечатан вполне исправный текст (стр. 701).

однако смысл ее гораздо глубже и значительнее. Это — выступление против казенно-патриотических формулировок и против всяких проявлений псевдонародности. С этой заметкой перекликаются, как бы дополняя ее, ядовитые „Примеры невежливости“, где среди разных проявлений „невежливости“ Пушкин поминает и „невежливость“ патриотическую: „Некоторые люди не заботятся ни о славе, ни о бедствиях отечества, его историю знают только со времени князя Потемкина, имеют некоторое понятие о статистике только той губернии, в которой находятся их поместья; со всем тем почитают себя патриотами, потому что любят ботвинью и что дети их бегают в красной рубашке“. [1]

Попыткам заключить понятие народности в узкие и ограниченные пределы национальной тематики он противопоставляет могучий размах творчества Шекспира, Кальдерона, Расина, постоянно разрывающих эти рамки и остающихся тем не менее великими национальными писателями. Пушкин выдвигает на первый план проблему идеологии: должен ли народный писатель ограничиваться узко-национальными пределами, или он опирается на широкий опыт мировой мысли.

В конце 20-х гг. поставленная Пушкиным проблема приняла еще более острый характер — в связи с огромной волной „мещанской литературы“, широко хлынувшей в русскую словесность: нравственно-сатирические романы и повести Булгарина, Орлова, Гурьянова, Кузмичева и тому подобных писателей. Эта литература объявляла войну господствующей дворянской литературе и дворянским писателям, однако в действительности это была война против передовых и прогрессивных элементов дворянской литературы во главе с Пушкиным. Низкопробность этой „мещанской“ литературы была очевидна, и тем не менее на нее находили возможность опираться в своей борьбе с так называемой „литератур-

---

[1] *Пушкин*, Сочинения, т. V, стр. 29.

ной аристократией“ и Надеждин и частично Полевой. В „Отчете за 1831 г.“ Надеждин, отмечая литературное бесплодие отчетного года, выделял особый род „литературной производительности“, копающей „свою русскую народность“ „русской киркой и заступом, без всяких заморских хитростей“... Надеждин ставил вопрос о причине такого „брожения в задних рядах нашей литературы“ и находил ответ в „запустении и дряхлости литературы, ставшей подражательной и искусственной“. В деятельности Булгариных и Орловых Надеждин видел „действенность свежих, сочных туков русской почвы“, противодействующих „чуждым и заимствованным прозябаниям“. Естественно, что сначала появляется мох и плесень, папоротники и наросты, — но они „суть залоги пробуждения не внешней наносной и разносимой ветрами, но внутренней основной неистощимой произрастительности“. Таким образом, это явление при всей своей неприглядности и даже „отвратительности“ „заключает в себе утешительное предзнаменование“. „В русской словесности близок должен быть поворот от искусственного рабства и принуждения, в коем она доселе не могла дышать свободно, к естественности, к народности“.[1]

Этим различным проявлениям псевдонародности и объявил борьбу Пушкин. Народности официальной, казенной, народности мещан и лавочников Пушкин противопоставляет подлинно-народные идеалы и подлинную народную поэзию; псевдонародным, сусальным формам литературы он противопоставляет подлинно-фольклорную стихию. Эта борьба за народность в значительной степени определяет его творческие интересы в 30-х годах.

VII

К началу 30-х гг. Пушкин уже до конца осознал и продумал значение фольклора. Он подходил к нему и как поэт, и как ученый исследователь, и как критик-

---

[1] „Телескоп“, 1832, ч. VII, № 1, стр. 156—158.

публицист. Он отчетливо уясняет себе историческое значение народной поэзии и ее роль в создании национальной литературы, и метод, которым должен работать писатель, обращающийся к подлинным фольклорным источникам. Реализацией этого нового метода явились „Сказки“.

Понятно, почему именно со „Сказок“ открывается этот период. Сказки издавна пленяли Пушкина. Они чаровали его своей художественной прелестью („Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!“), своим сочным, образным языком, богатой и сочной фантастикой („Наши предания превосходят ирландские и немецкие“— писал он Плетневу) и полнокровным реалистическим духом. Он требовал от молодых писателей внимательного и пристального чтения сказок, чтобы научиться русскому языку, и на авторитет сказок опирался сам в своих спорах с критиками. Наконец, в сказках он видел как бы синтез всех элементов фольклора. В фольклоре Пушкин более всего ценил выражение наиболее светлых сторон русского народа: ясность мысли и свежесть вымысла, светлое и бодрое отношение к действительности, идеалы свободы и героики, пафос удали, ироническую насмешливость, лирическую задушевность. В статье о Крылове Пушкин писал: „Отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться“.[1] В другом месте он говорит о „лукавой насмешливости скомороха“; в черновике статьи о „Марфе-Посаднице“ Погодина он отмечал свойственное народу „шутливое равнодушие к высшим званиям“. Все эти элементы характеризуют русскую сказку в целом, и их-то и стремится воплотить Пушкин в своем творчестве.

„Сказки“ Пушкина знаменуют новую точку зрения на задачи поэтической работы на фольклорном материале. Задача в том, чтобы создать такое произведение, где отразилась бы точка зрения народного певца-скази-

---

[1] *Пушкин*, Сочинения, т. V, стр. 21.

теля, где все идейное содержание было бы передано в призме народного восприятия. Глубже и тоньше всех этот художественный метод Пушкина почувствовал и оценил Максим Горький: „Пушкин был первым русским писателем, который обратил внимание на народное творчество и ввел его в литературу, не искажая — в угоду государственной идее „народности“ и лицемерным тенденциям придворных поэтов, — он украсил народную песню и сказку блеском своего таланта, но оставил неизмененным их смысл и силу. Возьмите сказку „О попе и работнике Балде“, „О золотом петушке“, „О царе Салтане“ и т. д. — во всех этих сказках насмешливое, отрицательное отношение народа к попам и царям Пушкин не скрыл, не затушевал, а, напротив, оттенил еще более резко“. [1]

В этом сущность художественного метода „Сказок“. Но в них есть еще одна особенность: в большинстве случаев они построены на иностранных источниках и являются обработкой международных сюжетов. [2] Смысл этого явления я пытался уяснить в своей работе, посвященной источникам „Сказок“ Пушкина. „В работе над сказками, — говорится в этой статье, — Пушкин шел тем же путем, каким шел во всей литературной деятельности, стремясь овладеть всем богатством мировой литературы. Народность для Пушкина отнюдь не выражалась в специфически подобранном „национальном“ материале или в рабском воспроизведении „крестьянской“ речи со всеми ее неправильностями и ошибками. Замечательно, что Пушкин один из первых понял международный характер и значение фольклора. И он с особенным интересом останавливается на сюжетах, которые были ему известны и по русским и по западным источникам. Задачей же его является стремление передать

---

[1] *М. Горький* (О Пушкине). Пушкин, Временник Пушкинской комиссии, т. III, стр. 263.

[2] Подробности см. в статье „Источники сказок Пушкина“.

чуждые сюжеты так, чтобы они стали подлинно-национальными".

В основном я считаю и сейчас это решение вопроса правильным, однако мною был привлечен не весь материал. Я упустил один замечательный документ, который сохранился в бумагах Пушкина. Привожу его в транскрипции Н. К. Козьмина:

Язык и влияние греческ⟨ое⟩.
Памятники его.
Литература собственная
Причины: 1) ее бедности
2) отчуждения от Европы
3) уничтожения или ничтожности влияния скандинавского.

Сказки, пословицы: доказательства сближения с Европою —

Песнь о полку Игор⟨еве⟩
Песнь о побоище Мамаеве.
Сказки, мистерии.
Пословицы (гротеск).
Народность сказок (пересказать по-своему) (Калдерон).[1]

Назначение и место этого отрывка недавно обследовано в специальной статье С. М. Бонди, который относит его к материалам для начатой Пушкиным статьи по истории русской литературы. Но возможно, что этот план как-то связан и с планом статьи о русских песнях. Во всяком случае данная программа вскрывает, как четко и правильно представлял Пушкин основные проблемы, связанные с самой сущностью и развитием

[1] Первоначально было опубликовано *И. А. Шляпкиным:* „Из неизданных бумаг А. С. Пушкина", 1903, стр. 54—55. Публикация И. А. Шляпкина очень неточна и изобилует грубыми ошибками; однако и транскрипция *Н. К. Козьмина* в старом академическом издании (т. IX, ч. 2, стр. 617) не представляется бесспорной.

фольклора. Он противопоставляет путь последнего пути древней словесности. Первая была замкнута и изолирована, вторая обнаруживает культурные связи русского народа. Эти иноземные элементы в русском фольклоре нисколько не смущают Пушкина и не кажутся ему нарушающими подлинную народность фольклора, — наоборот, они дают возможность еще более ясно ее выразить. Так, мне кажется, следует понимать замечательные слова программы: „народность сказок — пересказать по-своему", т. е. сказка усваивает чуждые материалы и перерабатывает их по-своему, внося в них новое содержание и новый смысл. Здесь, в сущности, предвосхищены позднейшие теории о процессе сказочного творчества и вообще о процессе усваивания каждым национальным фольклором иноземных элементов. Чуждый материал перерабатывается так, что он становится уже своим, национальным, — в такой переработке и должна четко сказаться своя национальная линия. В сущности, в этом зерно теории А. Н. Веселовского, который подчеркивал, что в заимствовании важен не самый факт заимствования, а формы национальной обработки заимствованного.

Гениальная интуиция Пушкина позволила ему правильно и безошибочно вскрыть метод сказителей, — и вместе с тем он как бы сам определяет этим свой метод работы над сказкой. В своем творчестве он повторяет работу сказителя, и под его пером чуждый, нерусский материал превращается в подлинно-национальное создание. Поэтому-то таким шедевром представляется „Сказка о рыбаке и рыбке".

В работе над сказками Пушкин пользуется уже не только материалом самих сказок, но щедро привлекает все фольклорное богатство: народно-поэтические символы, эпитеты, сравнения, фольклорные клише, песенные и былинные образы, — все они привлекаются для поэтической переработки сказок, и последние представляются потому в полной мере завершением определенной фольклорной линии в его творчестве. Пушкин искал в народ-

ном языке и народной поэзии тех элементов, которые могли бы освежить русскую поэзию и придать ей новое звучание.[1] В сказках Пушкин говорит языком крестьянина, народного сказителя и художественным методом народного сказителя передает сюжет. Акад. А. С. Орловым приведен яркий пример из „Сказки о мертвой царевне", где описание избы семерых братьев, их обиход, поведение и речи царевны — все передано с крестьянской точки зрения.[2] И здесь художественное чутье Пушкина предвосхитило более чем на полвека позднейшие исследования. Только сравнительно еще недавно мы научились более или менее правильно представлять сущность художественного метода народных певцов и сказителей. Действительно, крестьянская сказка все переводит в сферу своего бытия и своей практики. Так, царь в северной сказке утром встает, ставит самоварчик, берет топоришко и идет „по хозяйству". Так, сказитель повествует о семерых братьях, из которых шесть на престоле сидели, а седьмой жил у них в прислугах, и т. д. Эти приемы сказочного повествования вскрыты и объяснены в сущности только в результате исследований последних лет, — Пушкин и в данном случае гениальным чутьем художника предвосхитил эти научные выводы.[3]

---

[1] Еще в заметке 1827 г. Пушкин писал: „В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному" (*Пушкин*, Сочинения, т. VI, стр. 83; ср. также „Послание к Гнедичу").

[2] *А. С. Орлов*, Пушкин — создатель русского литературного языка. (Пушкин, Временник Пушкинской комиссии, т. III, 1937, стр. 36—37)

[3] Еще один пример замечательного предвосхищения Пушкиным некоторых проблем современной фольклористики. Только в конце XIX в. фольклористы стали включать в круг своих наблюдений и памятники народного ораторского искусства как особый вид фольклора (ср. *Г. Виноградов*, Об изучении народного ораторского искусства. Программная заметка. Ирк., 1925). Пушкин уже в 1835 г. понимал, что воззвание Пугачева нужно рассматривать как памятник народ-

Наконец, для народных сказок характерно сочетание фантастики и реального, лирики и иронии, наивного простодушия и острой сатиры. Все эти элементы нашли выражение и у Пушкина. Его „Сказки“ — в том же плане художественного метода народной сказки. Отсюда почти одновременное возникновение лирической, чуть подернутой дымкой иронии, „Сказки о царе Салтане“, и социально-острой, сатирической „Сказки о Балде“, и так же одна за другой создаются насмешливо-ироническая и необычайно реалистическая в своей фантастике „Сказка о рыбаке и рыбке“, и лирическо-простодушная и трогательная „Сказка о мертвой царевне“. Все эти элементы затем как бы синтезируются в „Сказке о золотом петушке“, где лирика, фантастика, лукавая ирония создают фон какой-то еще не вполне разгаданной, политической сатиры.

„Сказки“ Пушкина явились, таким образом, одной из крупнейших вех в истории русской литературы. Они знаменовали новый метод и новую точку зрения, они знаменовали обращение к новым социальным силам как к новому творческому источнику. Около того же времени, в статье о драме Погодина, Пушкин писал о необходимости более широкой социальной базы для творчества. „Сказки“ Пушкина были первым опытом ответа на поставленную им проблему, и это было, в полном смысле слова, вторжением в литературу подлинной народной стихии.[1]

ного красноречия („Первое возмутительное воззвание Пугачева к яицким казакам есть удивительный образец народного красноречия, хотя и безграмотного“. *Пушкин*, Сочинения, т. V, стр. 488).

[1] Эту сторону пушкинского творчества очень тонко почувствовал и отметил *Мериме*. В статье о Пушкине он писал по поводу „Руслана и Людмилы“: „Пушкин стремился уйти с проторенных дорожек. Живя в среде аристократии, он захотел проникнуть в интимные стороны жизни крестьянина“ (Цитирую по изданию: „*Пр. Мериме*, Избранные произведения, редакция, статья и комментарий А. К. Виноградова, М.—Л., 1930, стр. 484—485). В русской литературоведческой литературе это суждение приводилось как пример типичного

Тем же художественным методом, с той же точки зрения построен образ Пугачева в „Капитанской дочке". „Капитанская дочка" вообще вся насквозь пропитана фольклором; она насыщена народной речью и народно-поэтическими образами. В ткань повествования щедро вплетены пословицы, поговорки, песни, сказки. Общеизвестно, какое значение придавал Пушкин эпиграфам. Эпиграфы должны освещать повествование, подчеркивать его основную мысль, пояснять отдельные эпизоды. Из девятнадцати эпиграфов к „Капитанской дочке" десять заимствовано из народной поэзии, чем как бы подсказывается и внушается читателю мысль о народной стихии повести. Особенно богата фольклорными моментами речь Пугачева. Да и основное раскрытие облика Пугачева дано Пушкиным в образах и символах народной поэзии: в „любимой песне" Пугачева и в калмыцкой сказке об орле и вороне, которую он рассказывает Гриневу.

Эти фольклорные моменты в „Капитанской дочке" — не просто эстетический прием, но поэтическое выражение определенной политической концепции. В пушкиноведческой литературе еще до сих пор не изжиты оценки и взгляды М. Н. Покровского. „Историю Пугачева" М. Н. Покровский считал произведением „явно неудавшимся" и к тому же проникнутым ярко выраженными дворянскими тенденциями. „Нельзя забывать ни на одну минуту, — писал М. Н. Покровский, — что „Историю Пугачевского бунта" писал барин, „помещик". Это обусловило ряд „противоречий": „барин" Пушкин явился

для иностранного писателя промаха (*Н. С. Гольдин*, Пушкин в отзывах западноевропейской критики 40—50-х годов. — „Харьковский университетский сборник в память Пушкина", Харьков, 1900, стр. 434), — однако ошибка Мериме только в том, что он обобщил материал и не сумел отделить „Руслана и Людмилу" от последующих поздних фольклорных пьес поэта, — но общее направление пушкинского фольклоризма указано несомненно правильно, несмотря на понятную для иностранца неточность формулировки.

первым идеализатором вождя крестьянской революции, и кроме того оказывается, что этот барин и „поклонник ультрамонархического историографа [Карамзина] в истории любил больше всего бунтовщиков". „Но это противоречие, — писал далее М. Н. Покровский, — кажущееся. Для Пушкина Пугачев вовсе не вождь крестьянской революции, направленной сознательно против господ. Пугачев для него предводитель казацкого восстания, к которому пристала чернь, как пристает она ко всякому беспорядку, обещающему облегчение ее положения и грабеж. Но казаки — это совсем не то, что крепостные. Первый идеализатор Пугачева был в то же время первым идеализатором казачества". [1]

Покровский в этой оценке в сущности повторяет воззрения проф. Н. Н. Фирсова. Последний в 1914 г. в „Комментариях" к академическому изданию Пушкина писал: „Из изучения пугачевской эпохи Пушкин не вынес убеждения о грозной закономерности этого явления. Пугачевщина вставала в его воображении не как одно из неизбежных при данных условиях проявлений народной жизни, а просто как мятеж, начатый горстью непослушных казаков, усиливавшийся по непростительному нерадению начальства". „Простому же народу Пушкин не придавал особенного значения в политической жизни России и смотрел на него как на пассивную и инертную массу, более способную безмолвствовать, чем проявлять свою инициативу и действовать целесообразно". [2]

Едва ли есть надобность подробно останавливаться

---

[1] *М. Н. Покровский*, Пушкин-историк.—*А. С. Пушкин*, Полное собрание сочинений (приложение к журн. „Красная нива"), т. V, М., 1931, стр. 5—10. Точку зрения М. Н. Покровского совершенно некритически принимает и *А. Н. Лозанова* в своей книге „Песни и сказания о Разине и Пугачеве", „Academia", 1925.

[2] *Пушкин*. Сочинения, изд. Академии наук, т. XI, — „История Пугачевского бунта", Л., 1914. См. *Н. Фирсов*, Примечания к „Истории Пугачевского бунта", стр. 30, 32.

сейчас на критике этих воззрений: они уже достаточно разоблачены и опровергнуты позднейшими исследователями. Остановлюсь только на одном моменте. И Фирсов, и Покровский, и многочисленные ученики последнего понимают слишком буквально страницы „Истории Пугачева", забывая о тех трудностях, с которыми приходилось бороться Пушкину, когда он писал свою книгу. Ведь Пушкин лишен был возможности прямо высказывать свои заветные, любимые мысли. Он был вынужден тщательно затушевывать их и проводить контрабандой, запрятывая в различные, якобы случайные, заметки, в цитаты и пр., и тем не менее в этой же „Истории Пугачева" имеется весьма яркое свидетельство подлинных взглядов Пушкина на характер движения и его значение. Помимо примечаний к отдельным главам „Истории Пугачева" Пушкин написал еще ряд заметок, которые он по разным причинам не хотел или не мог включить в основной текст. Но эти заметки были им выделены в особую группу и предназначены специально для царя. Последняя из этих заметок озаглавлена „Общие замечания" и имеет совершенно исключительный интерес. Она представляет изумительную по своей четкости и ясности картину расстановки общественных сил в эпоху пугачевского движения. „*Весь черный народ был за Пугачева*, — констатирует Пушкин, — *духовенство ему доброжелательствовало*, не только попы и монахи, но и архимандриты и архиереи. *Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства*. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противоположны. (NB. *Класс приказных и чиновников* был еще малочисленен и *решительно принадлежал простому народу. То же можно сказать и о выслужившихся из солдат офицерах*. Множество из сих последних были в шайках Пугачева. Шванвич был одним из хороших дворян".)[1]

---

[1] *Пушкин*, Сочинения, т. V, стр. 495. *(Курсив мой.)*

Здесь с предельной ясностью выражена точка зрения Пушкина. Для него совершенно бесспорен именно народный характер движения Пугачева, и в свете этого примечания становится ясен и смысл фольклорных образов и фольклорного стиля „Капитанской дочки". Фольклорная стихия в повести вскрывает и символизирует народный характер пугачевского движения. И весь проникнутый народной мудростью, беспрерывно сыплющий поговорками и пословицами, увлекающийся народными песнями и раскрывающий свои мечты в образах народной сказки, Пугачев для Пушкина является как бы воплощением этой народной стихии, ее вождем и ее символом. Конечно, из этого не следует, что Пушкин был идеологом крестьянской революции. Но Пушкин остро осознал неизбежность крестьянских восстаний при существующем феодальном строе и с исключительной силой и остротой поставил эту тему перед современниками и потомством.

Фольклорная стихия „Капитанской дочки" проясняет подлинную сущность повести; в образах фольклора раскрывается несомненная для Пушкина — пользуясь его же формулой — народность движения.[1] Вместе с тем здесь отчетливо определяется понимание Пушкиным фольклора как основного художественного средства раскрытия народности. „Капитанская дочка" — завершение пути, начатого в „Сказках", — пути целостного раскрытия через фольклор образа русского народа и его творческой силы. От „Руслана и Людмилы" — через „Песни о Разине" и „Песни западных славян" — к „Сказкам" и „Капитанской дочке" шел путь пушкинского фольклоризма. В эпоху „Руслана и Людмилы" Пушкин воспринимал главным образом литературную сторону народного предания; в южный период перед ним открылось историческое значение народной словесности; в Михайловском он по-

[1] „Ничто еще не было столь народно, как дело греков" — писал Пушкин в 1824 г. В. Л. Давыдову.

нял и осознал фольклор как выражение народности и как могучий творческий источник. Последний период знаменуется объединением и творческим синтезом всех этих элементов. Историческое понимание народности, сложившееся теперь у Пушкина, привело его к ориентации в своем творчестве на фольклор, что означало тем самым ориентацию на широкие народные массы и разрыв с дворянско-феодальной ограниченностью.

Старое литературоведение не сумело осознать значения целостного и органического пути Пушкина к фольклору. Обращение к русской народной стихии, казалось, снимало прежнее увлечение Пушкина культурой Запада. Такая ошибка была совершенно закономерна. Не случайно, что и Тургенев не мог понять художественной силы и прелести „Сказок“ Пушкина. „Сказки“ и „Руслан и Людмила“ являются самыми слабыми из всех его произведений“ — говорил он в своей речи при открытии памятника Пушкину в 1880 г. При этом он прибавлял „как известно“, т. е. видимо считал это общим и само собой разумеющимся мнением. Для Тургенева такое суждение было неизбежно,—оно истекало из его понимания сущности народности и народного поэта. Оно коренится в его противопоставлении народа и нации. В той же речи Тургенев утверждал, что простой народ никогда не будет читать Пушкина“. „Какой же великий поэт читается теми, кого мы называем простым народом? Немецкий простой народ не читает Гете, французский— Мольера, даже английский не читает Шекспира... Их читает их нация“.

Наша действительность начисто опровергла тургеневскую концепцию, и она же дает возможность, в свете *нашего* понимания народности, в свете эпохи социалистического строительства и создания бесклассового общества, отчетливо осмыслить путь Пушкина. Для нас нет и не может быть того противоречия и того противопоставления, какое утверждал в своей речи Тургенев. Ориентация на народную поэзию и „про-

сторечие“, с одной стороны, и на великих западноевропейских писателей, с другой, были неразрывны в сознании Пушкина, и на этом пути он видел будущее русской литературы. Развитие русской литературы мыслилось ему на пути широкого западноевропейского просвещения и вместе с тем глубокого овладения всем достоянием национальной русской культуры. Национальная форма должна выражать международное идейное богатство. Передовые идеи мировой литературы должны стать общенародным достоянием. Отсюда и стремление к простоте, которое неизменно проповедывал Пушкин, и обращение к народной поэзии как к одному из основных источников этой высокой и великой простоты.

ИСТОЧНИКИ СКАЗОК ПУШКИНА[1]

I

Вопрос об источниках литературного произведения всегда представляет чрезвычайно важную проблему, роль которой не ограничивается только ее филологическим значением, но неизменно, при правильной постановке вопроса, перерастает в проблему общественного порядка и значения. Анализ источников позволяет не только вскрыть историю памятника и установить состав образующих его элементов, но дает материалы для объяснения источников творчества и исходных позиций автора. В некоторых же случаях эта проблема приобретает особо важное значение, так как уже самый факт обращения автора к определенным источникам вскрывает, на каких путях хотел решать и решил автор стоящие перед ним проблемы. В этом плане анализ источников помогает более отчетливому уяснению общественных позиций писателя.

Такое существенное значение имеет проблема источников и для анализа „Сказок" Пушкина. В предыдущей

[1] Считаю необходимым сделать оговорку: заглавие шире содержания данной статьи: в последней речь идет, главным образом, об источниках литературных и книжных, — о связи же „Сказок" Пушкина с непосредственной стихией русской народной поэзии более подробно говорится в первом очерке настоящего сборника и особенно в заключительном, посвященном анализу сказок Арины Родионовны в записях Пушкина.

статье я пытался определить место, какое занимают „Сказки“ Пушкина в его творчестве, и их понимание поэтом; в той же статье я останавливался и на прежних толкованиях пушкинского фольклоризма и его корней в целом. Биографические интерпретации этой проблемы, за которыми часто стояли и определенные политические цели, с наибольшей силой сказались как раз в этой области, т. е. при определении источников пушкинских сказок. Стремление видеть в „Сказках“ отход Пушкина от передовых идей Запада заставляло исследователей особенно выдвигать и подчеркивать роль биографических моментов и, в частности, роль и значение Арины Родионовны. Она была, согласно общепринятому мнению, не только главным объектом для наблюдений и изучений „народности“, но и основным стимулом в том новом этапе творчества, который ознаменовался обращением к народным сказкам. Однако такого рода концепции нуждаются в значительном пересмотре как в общепринципиальном плане, так и в узко-источниковедческом. Вопрос об источниках „Сказок“ Пушкина должен быть обследован совершенно заново. Уже некоторые прежние исследователи стремились как-то иначе и более широко поставить вопрос с круге источников „Сказок“, и во всяком случае не ограничивать его только сферой устных рассказов, выслушанных от няни или от каких-либо других сказителей. Ключом для анализа может явиться в некотором роде „Сказка о рыбаке и рыбке“, с которой мы и начнем свое изложение.

„Сказка о рыбаке и рыбке“ обычно считается исключительным памятником чутья Пушкина к „подлинно-русской национальной стихии“ и венцом его поэтического мастерства в этой сфере. „Пушкин пленился ясностью и нравственною чистотою этого народного рассказа,— писал Вс. Миллер,—и из своей художественной мастерской возвратил народу алмаз в форме бриллианта чистейшей воды“.

П. И. Мельников в биографии Даля сообщает, что у последнего хранилась рукопись „Сказки о рыбаке

и рыбке“ с автографом Пушкина: „Твоя от твоих приношаху. Сказочнику казаку Луганскому сказочник Александр Пушкин“. Основываясь на этой записи, принято думать, что именно Даль сообщил Пушкину содержание сказки о золотой рыбке; сам же Даль мог ее слышать непосредственно из уст народа; известно, что Даль обладал богатейшим собранием русских сказок, которое в дальнейшем послужило главным фондом знаменитого сборника Афанасьева.

Однако никто не обратил внимания, что среди известных русских сказок *нет сказки*, вполне соответствующей пушкинскому тексту. По указателю Aarne-Андреева этот сюжет зарегистрирован шесть раз: дважды в сборнике Афанасьева [1] и четыре у Смирнова. [2] Кроме того, сказка на этот сюжет записана в 60-х гг. М. Семевским в Псковской губернии [3] (в указателе Aarne-Андреева не отмечено).

Из этих текстов только сказка, приведенная в сборнике Афанасьева под № 39, дает ту же схему, что и Пушкин. Эта сказка настолько близка к сказке Пушкина, что вставал вопрос о непосредственной прямой связи между ними. Было даже высказано предположение, что именно это и есть та сказка, которую сообщил Пушкину Даль, а после передал в числе других Афанасьеву. Однако такое предположение явно сомнительно, на что указал еще акад. Л. Майков. [4] К тому же нет никаких указаний, откуда взята афанасьевская сказка. С другой стороны, если допустить, что данная сказка является источником Пушкина, то придется вместе с тем допустить, что Пушкин совершенно рабски следо-

---

[1] *А. Н. Афанасьев*, Народные русские сказки (№№ 39 и 40).

[2] *А. М. Смирнов*, Великорусские сказки (из архива Географического общества), I—II, Л., 1918 (№№ 125, 140, 240, 363).

[3] *М. И. Семевский*. Сказочник Ерофей („Отечественные записки“, 1864, № 2).

[4] *Л. Н. Майков*, Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки, стр. 425.

вал своему источнику. Такое предположение было бы, конечно, явно ошибочным, и во всяком случае этому противоречит все, что мы знаем о характере творческой работы Пушкина. Более правильно поэтому другое предположение, в свое время высказанное В. Майковым, что в этой сказке мы имеем обратное явление: пересказ сказки Пушкина.[1] Такие примеры—обычное явление в сказочной литературе.

Итак, афанасьевский текст отпадает,—остальные же тексты имеют иную редакцию: они все в ином плане и в иной системе образов. Типичным примером может служить сказка того же афанасьевского сборника, озаглавленная „Жадная старуха“ (№ 40). Старик рубит в лесу дерево; дерево просит пощадить его, обещая исполнить любое желание. Старик просит богатства. Старуха посылает старика с требованием к дереву сделать его бурмистром. Дальше старик и старуха делаются последовательно дворянами, полковником и полковничихой, генералом и генеральшей и, наконец, царем и царицей. Последнее требование: стать богами, но в ответ на последнюю просьбу дерево „зашумело листьями и молвило старику: „будь же ты медведем, а жена твоя медведицей“. В ту же минуту старик обратился в медведя, а старуха медведицей и побежали в лес“.

Этот тип представлен и во всех остальных записях. Ни в одном из них нет упоминаний ни о золотой рыбке, ни о какой-либо вообще рыбе; в роли последней выступают: чудесное дерево, святой, живущий на дереве, птичка-дрозд, коток-золотой лобок, грош. Превращение в зверя, которым заканчивается приведенная сказка, также обычно для русских вариантов: старик и старуха превращаются в свиней, в быка и свинью и т. д.

---

[1] *В. Майков*, „Сказка о рыбаке и рыбке“ Пушкина и ее источники. „Журнал министерства народного просвещения“, 1892, № 5, стр. 154.

Причем эти сказки не связаны с какой-либо одной местностью, но относятся к разным частям страны. Район, где записана сказка Афанасьева, неизвестен; сказки же из сборника Смирнова относятся к Вятской, Казанской, Рязанской губерниям и Акмолинской области; запись Семевского сделана, как уже сказано, в Псковской губернии, наконец, лично мною записана аналогичная сказка в 1927 г. в Восточной Сибири (с. Тунка).

Таким образом, сказка Пушкина совершенно чужда русской традиции, но примыкает всецело к традиции западноевропейской. Ближе всего она к сказке сборника бр. Гриммов. [1]

На эту близость уже давно обращено внимание исследователей; Н. Ф. Сумцов в своем этюде о золотой рыбке даже напечатал перевод гриммовской сказки. [2]

---

[1] *Ю. И. Поливка* делит все варианты этого сюжета на пять групп: 1. Версии: русская, шведская, жмудская, кашубская, немецкая, фламандская, хорватская и южнофранцузская; ненасытные желания жены рыбака исполняет чудесная рыбка. 2. Русская и алтайская, где вместо чудесной птички выступает кот или лиса. 3. Русская и моравская версии, в которых выведена птичка; от них ответвляется группа латышская и эльзасская, в которых птичка сама прилетает к бедняку; точно так же во французской сказке действует белая мышка. 4. Четвертая группа связана с лесным духом: русские и латышские версии; то же у эстонцев и румын. В польской версии этот лесной дух принимает вид святого Михаила, а в украинской появляется сам бог в образе старца. 5. Романские версии, которые представляются совершенно отличными: они примыкают к версии о бобе, разросшемся до небес, куда проникает бедняк; в некоторых вариантах бедняк достает на небе от святого Петра какую-нибудь чудотворную вещь (см. *J. Poliwka*. Lidové povidky slovanské. V Praze 1929). Ю. Поливка ошибочно относит русские версии к типу „чудесной рыбки", так как опирается на афанасьевский текст.

[2] *Н. Ф. Сумцов*, А. С. Пушкин, Харьков, 1900, стр. 289—296. Еще ранее на поразительную близость обоих текстов указал Сазонов в статье, написанной по поводу нового перевода избранных сказок бр. Гриммов, выполненного Бодри (Contes choisis de frères Gr mm, traduits de l'allemand par Frédérik Baudry, Paris, 1855).—*Sasonoff*, Contes populaires russes et allemands.—„L'Athenaeum française. Revue universelle de la littérature, de la science et des beaux arts", 1855, № 32, p. 685—687.

Однако он не проводил между нею и сказкой Пушкина прямой генетической линии. Вопрос о непосредственной зависимости пушкинской сказки от какого-то русского источника ему представлялся совершенно бесспорным, и гриммовская сказка была нужна ему только как параллель и как материал для характеристики бесспорно-фольклорной основы. В ином плане ставил вопрос В. В. Сиповский; основываясь на этой же близости, он считал возможным утверждать, что гриммовская сказка является не только параллелью, но и непосредственным источником. Но это мнение было высказано попутно—в статье о „Руслане и Людмиле“ [1]—не только без какой бы то ни было попытки всесторонне осветить вопрос, но и вообще без всякой аргументации; поэтому вполне понятно, что это суждение не встретило никакого признания и сочувствия среди исследователей.

Отмечая близость сказки Пушкина и немецкой, Сумцов отметил и некоторые характерные черты отличия. Самым главным отличием является желание старухи быть папой и требование божеской власти. Последние два мотива отсутствуют у Пушкина, ибо они вполне естественно должны были отсутствовать и в русских сказках, как мотивы, типичные для католических стран. Тем не менее эти мотивы нашлись и у Пушкина. До сих пор при всех многочисленных исследованиях сказок Пушкина историки литературы и фольклористы не считали нужным обращаться к подлинной рукописи Пушкина,—между тем изучение ее дает возможность совершенно по-иному поставить вопрос и найти ответ для решения проблемы источника данной сказки.

Белового автографа „Сказки о рыбаке и рыбке“ не сохранилось; но в Государственной публичной библиотеке СССР им. Ленина в Москве хранится черновой текст. Помимо многочисленных разночтений, в этом

---

[1] *В. В. Сиповский*, „Руслан и Людмила“ (К литературной истории поэмы), „Пушкин и его современники“, т. IV, 1906, стр. 81.

черновике имеется один эпизод, совершенно отсутствующий в окончательном тексте сказки. Впервые он был прочитан С. М. Бонди и опубликован в его книжке „Новые страницы Пушкина“ (М., 1931).

Проходит другая неделя
Вздурилась оп⟨ять его старуха⟩ [1]
Отыскать мужика приказала —
Приводят старика к царице
Говорит старику старуха:
Не хочу ⟨быть вольною царицей⟩
А ⟨хочу быть римскою папой⟩
Старик не осмелился перечить
Не дерзнул поперек слово молвить
Пошел он к с⟨инему морю⟩
Видит: бурно черное море
Так и ходят сердитые волны
Так и воют воем зловещим
Стал ⟨он кликать рыбку золотую⟩

Добро будет она Римскою папой

Воротился старик к старухе
Перед ним монастырь латинский
На стенах [латинские] монахи
Поют латинскую обедню.

Перед ним вавилонская башня
На самой верхней на макушке
Сидит его старая старуха
На старухе сарочинская шапка
На шапке венец латинский
На венце [*не разб.*] спица [2]
На спице [Строфилус] птица

---

[1] Пушкин в ряде случаев не дописывает отдельных слов и концов уже бывших и повторяющихся стихотворных фраз: восстанавливаемые стихи и слова заключены в ломаные скобки; сохраненные в некоторых случаях зачеркнутые Пушкиным слова или фразы даются в квадратных скобках.

[2] Было написано первоначально „серебряная“, затем зачеркнуто и заменено неподдающимся чтению словом. *С. М. Бонди* предлагает читать „тонкая“, хотя и сопровождает это чтение вопросительным знаком.

Поклонился старик старухе,
Закричал он голосом громким:
Здравствуй ты старая баба
Я чай твоя душенька довольна
Отвечает глупая старуха:
Врешь ты пустое городишь
Совсем душенька моя не довольна
Не хочу я быть Рим⟨скою папой⟩
А хочу быть владычицей морскою
Чтобы жить мне в Окияне-море
Чтобы служила [мне] рыбка золотая
И была бы у меня на посылках...

Этот текст в сущности уже совершенно ясно определяет основной источник сказки. Однако сам Бонди все же не решился сделать окончательного вывода. С осторожностью, всегда характеризующей этого исследователя, он полагал, что утверждать непосредственное влияние гриммовской сказки на сказку Пушкина „было бы все-таки очень поспешно".

Но дальнейший сравнительный анализ текста делает совершенно лишней подобную осторожность. В том же черновом тексте мы находим еще ряд моментов, определенно указывающих на первоначальный источник. В сказке Гриммов старуха так выражает свое желание быть богом: она не может перенести, что солнце и луна заходят и поднимаются без ее разрешения. В черновике Пушкина первоначально было написано:

Не хочу быть римскою Папой,
А хочу быть владычицей солнца.

Затем вторая строка зачеркнута и заменена:

А хочу быть владычицей морскою,—

как это и вошло в окончательную редакцию.

В ответ на последнюю просьбу камбала в гриммовской сказке отвечает: „ga man hen, se sitt all weder in'n Pisputt" (ступай домой, она снова в лачуге),

В тексте Пушкина иначе:

Ничего не сказала рыбка,
Лишь хвостом по воде плеснула,
И ушла в глубокое море.

Но в черновике была первоначально иная редакция, опять-таки вполне соответствующая гриммовскому тексту:

Золотая рыбка нырнула
Промолвя . . . . . .
Ступайте вы оба в землянку.

Затем эти строки зачеркнуты и заменены:

Рыбка хвостом по воде плеснула
Да нырнула в синее море.

Наконец, вполне соответствует немецкой сказке мотив последовательного усиления волнения моря и изменения его цвета при каждом новом требовании старухи. Когда рыбак, в сказке Гриммов, приходит с первой просьбой, он видит: wöör de see ganz gröön un geel un goor nich wee so blank (море стало совершенно зеленое и желтое и не такое светлое); во второй раз вода делается темно-синей и серой; в третий раз—темносерой и неспокойной и т. д., в последний раз он уже застает бурю и непогоду.

Такую же градацию в изменении пейзажа моря мы находим и у Пушкина:

Вот пошел он к синему морю;
Видит: море слегка разыгралось.

При второй просьбе:

Вот пошел он к синему морю;
(Помутилось синее море).

В третий раз:

Неспокойно синее море.

Затем—„почернело синее море“ и, наконец, в последний раз:

Видит на море черная буря;
Так и вздулись сердитые волны,
Так и ходят, так воем и воют.[1]

Значение этого сопоставления усилится, если мы припомним, что подобного рода пейзажные картины вообще редки в фольклоре и уже почти совершенно чужды русской народной сказке.

Таким образом, устанавливается ряд очень характерных и убедительных совпадений, позволяющих установить прямую зависимость сказки Пушкина от гриммовского текста. Из деталей пушкинской сказки в тексте Гриммов отсутствует: мотив корыта (первое требование у Гриммов—новый дом), по-разному именуются рыбки: у Пушкина—золотая рыбка, у Гриммов—камбала, причем у Пушкина опущено указание, что рыбка—заколдованный принц. Наконец, Пушкин значительно усилил мотив покорности мужа. В сказке Гриммов старик—только покорный муж, не смеющий ослушаться приказов жены и пользующийся вместе с ней дарами чудесной рыбы; у Пушкина—старик совершенно отделяется от старухи, чем достигается большая художественная и психологическая глубина.

Текст немецкой сказки Пушкин переключил в план русской. Первоначально он, как это обнаруживает черновик, еще более заострял и подчеркивал черты национального колорита. Так, например, он хотел перенести действие на озеро Ильмень. Первый стих черновой редакции имел первоначально такую форму:

На Ильмене на славном озере,

---

[1] У *Гриммов:* „Поднялась буря и бушевала так, что он едва мог держаться на ногах, дома и деревья падали, и горы тряслись и камни скал скатывались в море, и небо было совсем черно, и гром гремел, и молния сверкала, и такие высокие, черные волны ходили по морю, как колокольни или горы, увенчанные большой короной белой пены“ (Цит. по переводу Г. Ю. Ирмера. См. *Н. Ф. Сумцов*, А. С. Пушкин, Исследования, Харьков, 1900, стр. 296).

Стр. 32 в черновике имела редакцию:

А рыбка-то говорила по-русски.

Стр. 130—132 („как ты смеешь мужик спорить со мною, со мною, дворянкой столбовою") в черновике имел еще более подчеркнутый национальный колорит и специфически локальный характер:

Я тебе госпожа и дворянка,
Я дворянка, а ты мой оброчный крестьянин.

В окончательной редакции Пушкин отказался от этих подчеркиваний национально-русских черт, но вся сказка настолько выдержана в стиле подлинно-русской сказки, что нескольким поколениям исследователей и читателей не приходила в голову мысль о возможности прямого и непосредственного воздействия какого-либо иностранного источника.

II

Решение вопроса об источнике „Сказки о рыбаке и рыбке" позволяет увереннее подходить к решению и других вопросов, связанных с источниками „Сказок" Пушкина. Некоторые факты, бывшие ранее неясными, теперь находят полное осмысление, — в частности совершенно проясняется вопрос о генезисе „Сказки о мертвой царевне". В. Сиповский в той же, уже цитированной статье о „Руслане и Людмиле" заметил, опять-таки вскользь, что „Мертвая царевна" представляется скорее западноевропейской сказкой, чем русской. [1] Это вызвало тогда же ряд возражений, и Н. Лернер, выражая общую точку зрения, категорически писал: „Мнение В. Сиповского, что эта сказка более принадлежит Западу, чем русскому народу, явно неверно".

Однако догадка Сиповского несомненно правильна.

---

[1] *В. В. Сиповский*, назв. соч., стр. 82.

Вопрос об источнике „Мертвой царевны“ представлялся прежним исследователям еще потому бесспорным и ясным, что источник, казалось, был налицо. Среди записей сказок, сделанных самим Пушкиным, находится и запись сказки о „Мертвой царевне“; было естественно предположить, что эта, когда-то лично слышанная Пушкиным, сказка и послужила непосредственным источником для поэтической обработки. Но это не совсем так; приходится констатировать, что все исследователи ограничились только общим сопоставлением сюжетов и не дали себе труда вчитаться и вдуматься в детали.

Текст в записи Пушкина имеет следующую редакцию: „Царевна заблудилась в лесу. Находит дом пустой, убирает его. 12 братьев приезжают: ах, говорят, тут был кто-то, али мужчина али женщина, коли мужчина будь нам отец родной али брат названой; коли женщина будь нам мать али сестра... Сии братья враждуют с другими 12 богатырями; уезжая они оставляют сестре платок, сапог и шапку—если кровью нальются, то не жди нас. Приезжая назад спят они сном богатырским; 1) раз—12 дней, 2)—24, 3—31 [может быть описка: 36 (?)]. Противники приезжают и пируют. Она подносит им сонных капель... и проч.

Мачеха ее приходит в лес под видом нищенки—собаки ходят на цепях и не подпускают ее. Она дарит царевне рубашку, которую та надев умирает. Братья хоронят ее в гробнице, натянутой золотыми цепями к двум соснам. Царевич влюбляется в ее труп и проч.“

Стоит только внимательно сопоставить этот текст с текстом сказки Пушкина, как сейчас же станет ясным, что связь его с пушкинской сказкой очень отдаленная и не идет дальше общности сюжета. Прежде всего, в прозаической записи отсутствуют мотивы рождения дочери, зависти мачехи, волшебного зеркальца, решения мачехи убить свою соперницу и т. д. Сказка, слышанная Пушкиным, начиналась прямо с мотива блуждания в лесу. Далее, в тексте записи упоминаются двенадцать

богатырей, которые враждуют с другими двенадцатью же богатырями; упоминаются обычные в фольклоре чудесные предметы, которые свидетельствуют о смерти в бою; наконец, имеется уже совершенно необычная для этого типа сказок такая деталь, как приезд противников к спящим богатырям и подвиг царевны, усыпляющей их сонными каплями. Все это совершенно отсутствует в тексте Пушкина.

В отличие от „Сказки о рыбаке и рыбке", сюжет „Мертвой царевны" очень богато представлен среди русских сказок. По указателю Аарне-Андреева, он зарегистрирован в количестве 30 номеров; кроме того, этот сюжет часто связывается с сюжетом „Оклеветанной девушки" (Аарне-Андреев, № 883); иногда он соединяется с сюжетом „Жениха". Анализ этих текстов представляет большие трудности, так как почти все записи являются позднейшими редакциями, а стало быть очень многие из них могли уже отразить не только какую-то фольклорную традицию, но и непосредственное влияние пушкинской сказки, подобно тому, как мы это видели в „Сказке о золотой рыбке" афанасьевского сборника.

Но все же можно отметить ряд моментов, свойственных исключительно русским редакциям. Прежде всего, решительно во всех текстах отсутствуют некоторые черты, характерные для сказки Пушкина. Во-первых, мотив рождения дочери. Русские сказки не останавливаются обычно на деталях рождения дочери, коротко только фиксируя последнее: „Жил себе король с королевой и имел одну дочку очень красивую. После у короля жена умерла" и т. д. (Афанасьев, № 121-а); „В некотором царстве в некотором государстве жил был купец-вдовец; у него были сын да дочь"... (там же, 121-б). Аналогичное начало в сборнике Худякова (III, № 90);[1] наиболее распространенный пример дает сборник Ончу-

[1] *И. А. Худяков*, Великорусские сказки, т. III, 1862.

кова (№ 154—„Елена прекрасная и мачеха“); [1] этот текст заметно подвергся влиянию сказки Пушкина, но и в нем нет никаких подробностей рождения дочери: „В некотором царстве, в некотором государстве жил был простой мужик. Жена у него была из той же деревни, откуда и он сам. Прошел год после свадьбы, жена родила девочку, которую назвали Еленой, и так Елена была красива, что ее назвали прекрасной. Недолго после родов жила мать, а мужу своему наказала беречь дочь и т. д.“.

Точно так же в русских редакциях слабо развит мотив соперничества из-за красоты. Очень часто он совсем отсутствует; девушку изгоняют из-за клеветы; там же, где этот мотив есть, он дается в ином виде, чем у Пушкина. Мачеха преследует падчерицу, потому что та красивее ее родной дочери: мотив же соперничества из-за красоты непосредственно мачехи и падчерицы встречается только дважды—в двух сказках, записанных в начале XX в.: упомянутая сказка в сборнике Ончукова и близкая ей по изложению сказка в сборнике пермских сказок Зеленина (№ 44 „Про Елену красоту золотую косу“). [2] Но оба эти текста нужно принимать в расчет с большой оговоркой, так как они несомненно отразили литературное воздействие пушкинского текста; кроме того сказка в сборнике Ончукова представляет собой контаминацию многих сюжетов и является чрезвычайно путаной.

Но если мы обратимся вновь к тому материалу, который послужил источником для „Сказки о рыбаке и рыбке“, то без труда сможем найти текст, представляющий полную аналогию со сказкой Пушкина: это гриммовская „Schneewittchen“ (обычно переводится „Белоснежка“).

---

[1] *Н. Е. Ончуков*, Северные сказки („Записки Русского географического общества по отделению этнографии“, т. XXXIII, Спб., 1908).

[2] Великорусские сказки Пермской губернии, сборник *Д. К. Зеленина* („Записки Русского географического общества по отделению этнографии“, т. XLI, 1914, стр. 280).

Bolte и Poliwka устанавливают следующую схему сюжета: 1. Красота героини, белой как снег и румяной как кровь. 2. Зависть мачехи, обладающей волшебным зеркальцем. 3. Мачеха приказывает слугам убить героиню; слуга уводит ее в лес, но там щадит ее. 4. Мачеха отыскивает ее и пытается умертвить посредством отравленного пояса, гребня, яблока. 5. Карлики (или разбойники), приютившие у себя Белоснежку, кладут мертвую девушку в стеклянный гроб. 6. Королевский сын находит гроб и пробуждает девушку к жизни. 7. Наказание злой мачехи. [1]

Эта схема совершенно соответствует схеме пушкинской сказки,—особенно же важны совпадения в деталях. Мы находим здесь как раз те мотивы, отсутствие которых мы отметили в русских сказках: мотив рождения дочери и мотив зависти. Решающей деталью, с нашей точки зрения, является первая: в сборнике бр. Гриммов царевна имеет имя: Schneewittchen — Белоснежка. Это имя она получает потому, что бела как снег. О ее рождении сказка так рассказывает: „Однажды зимой, когда снежные хлопья падали с неба, точно перья, королева сидела у окна, рама его была из черного дерева, и шила. Она шила и смотрела на снег и уколола иглой палец,— и три капли крови упали на снег. И так красиво выглядела кровь на белом снегу, что она подумала: „Если б у меня родилась дочь, белая как снег, румяная как кровь и черноволосая как дерево рамы“. И вскоре она родила девочку, которая была бела как снег, румяна как кровь и черноволоса как черное дерево, и потому ее назвали Белоснежкой. И как только она родилась, королева умерла“.

Ни в одной русской сказке нет ни соответствующего немецкой сказке имени царевны, ни соответственных подробностей. У Пушкина также отсутствует имя, но

---

[1] *I. Bolte* und *G. Poliwka.* Anmerkungen zü den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Band I, S. 453.

внешний образ царевны, как он дан Пушкиным, весь построен на этом мотиве. Его царевна *бела* как снег, *черноброва* и *румяна*:

Царевна молодая
Тихомолком расцветая
Между тем росла, росла,
Поднялась — и расцвела.
Белолица, черноброва

Далее в ответе зеркальца:

Ты прекрасна спору нет;
Но царевна всех милее,
Всех румяней и белее.

У Пушкина сохранен мотив происхождения Белоснежки: царица во время беременности глядит на снег.

Ждет-пождет с утра до ночи,
Смотрит в поле, инда очи
Разболелись глядючи
С белой зори до ночи.
Не видит милово друга!
Только видит: вьется вьюга.
Снег валится на поля,
Вся белешенька земля.
Девять месяцев проходит,
С поля глаз она не сводит.

Это же подчеркнуто в злобной реплике мачехи:

Мать беременна сидела,
Да на снег лишь и глядела.

Точно так же, как уже сказано, русские сказки не останавливаются подробно на смерти матери. Они констатируют только факт смерти и не интересуются деталями. Смерть матери нужна для того, чтобы ввести в мотивировку мачеху. Самый образ матери остается неясным.

В гриммовской сказке последний слегка уже намечен: смерть ее описана так: „und wie das kind geboren war, starb die königin“ (когда дитя родилось, королева умерла). У Пушкина также набрасывается образ тоскующей жены,

долго и безуспешно ждущей мужа и умирающей в день рождения дочери.

Вот в сочельник в самый, *в ночь*
Бог дает царице дочь,
Рано утром гость желанный,
День и ночь так долго жданный,
Издалеча наконец
Воротился царь отец.
На него она взглянула,
Тяжелешенько вздохнула,
Восхищенья не снесла
И *к обедне* умерла.

Следует отметить еще и другие детали. В сказке Гриммов царевна находит приют у семи гномов, в записи Пушкина — у двенадцати богатырей. Пушкин контаминирует эти детали: он отбрасывает карликов и вводит богатырей, но сохраняет гриммовское число: семь. Все же прочие, типичные для волшебной сказки, детали записанного им варианта он отбрасывает (вражда с другими богатырями, оставление платка, сапогов, шапки, которые должны намокнуть кровью в случае смерти героев, и т. д.).

Отклонение от своих источников Пушкин сделал и в образе королевича Елисея. И немецкая и русская сказки не знают жениха. Сказочная традиция: царевич *случайно* наталкивается на гроб, видит в нем девушку, влюбляется в нее и т. д. Но мотив поисков возлюбленной или возлюбленного очень распространен в западноевропейской традиции, в частности он встречается в сказках Гриммов. Из их сборника Пушкин заимствовал и такую деталь, как обращение к солнцу, месяцу и ветру. В сказке „Der singende-springende Löweneckerchen“ молодая королева отыскивает своего мужа, превращенного в белого голубя. В поисках его она обращается к солнцу, месяцу и ветрам; и солнце, и месяц, и три ветра не могут ей помочь, и только наконец южный ветер открывает ей местопребывание ее супруга.

Связь этого эпизода с соответственным обращением королевича Елисея совершенно бесспорна.

Следует отметить еще одну деталь: в записи Пушкина царевну хоронят „в гробнице, натянутой золотыми цепями к двум соснам“; у Гриммов — карлики кладут царевну в стеклянный гроб, пишут на нем золотыми буквами ее имя и поднимают гроб на высокую гору. Пушкин и в данном случае сочетает оба источника: он берет у Гриммов стеклянный (хрустальный) гроб и высокую гору, но сохраняет цепи из русской сказки, заменяя их только чугунными. Из русского же источника — мотив собаки, не допускающей злой старухи к царевне.

Таким образом, является совершенно бесспорным, что главным источником сказки „О мертвой царевне“ были сказки гриммовского сборника, и только в незначительной части он воспользовался своей собственной записью. Но знал ли Пушкин сборник Гриммов? Известно, что Пушкин не знал немецкого языка,—и это обстоятельство было главным аргументом против предположения Сиповского. „Пушкин не знал по-немецки, — писал Лернер, — тем более он не мог бы прочесть сказки на померанском диалекте“. [1]

Это возражение ни в коем случае не может быть решающим. У Пушкина могло быть много путей знакомства со знаменитым сборником. Прежде всего с этим сборником он мог познакомиться в своем дружеском литературном кругу. Немецким языком прекрасно владели его ближайшие друзья: Вульф, Жуковский, которые были в значительной мере посредниками между ним и немецкой литературой. Жуковский превосходно знал гриммовский сборник и даже был одним из его первых переводчиков в России. Таким образом, первое знакомство со сказками Гриммов могло быть осуществлено еще в 20-х годах.

В начале же 30-х гг. Пушкин уже получил и личную возможность, хотя и частичную, ознакомиться непосред-

---

[1] *Пушкин*, Сочинения („Библиотека великих писателей“ под ред. С. А. Венгерова, т. VI, стр. 455).

ственно с этой книгой, — правда, в переводе. В библиотеке Пушкина имеется книга „Les vieux contes. Pour l'amusement de grands et petits enfans (s.).

Никто из исследователей не обратил внимания на этот факт, однако данная книга — не что иное, как французский перевод сказок Гриммов, вышедший в 1830 г. Сборник анонимен, не указано ни имени переводчика, ни имени составителя; в предисловии только отмечено, что это является переводом или переделкой народных немецких сказок. Сборник этот не полон — в нем всего тридцать пять сказок, но, что чрезвычайно важно, все три сказки, отмеченные нами выше как источники сказок Пушкина, во французском сборнике имеются. [1]

Следует подчеркнуть еще одну деталь: у Пушкина в первой сказке действует золотая рыбка, у Гриммов — камбала. Можно было бы предположить, что Пушкин воспользовался вариантом, приведенным в третьем издании, где камбалы нет, а фигурирует просто рыбка. Но эта замена еще отчасти может быть объяснена и фран-

[1] Обычно это издание считается первым французским переводом Гриммовского сборника (см. *J. Bolte* und *G. Políwka*, Anmerkungen. . ., IV, стр. 437), однако это неверно. Издание 1830 г. было, очевидно, уже вторым изданием; первое же было в 1824 или 1825 г., — об этом позволяет судить русский перевод этой книги, вышедшей в 1826 г.: „Старинные сказки для увеселения детей всех возрастов, переведенные с французского *Константином Ались . . ым*, с двенадцатью гравированными картинами, М., 1826". Цензурное разрешение подписано: „11 янв. 1826 г." На обложке тот же рисунок, что и во французском издании 1830 г. Количество сказок — 28, тогда как во французском издании 1830 г. — 35. Произведено ли это сокращение переводчиком или второе французское издание было пополнено новыми текстами — пока решить трудно, так как ни в ленинградских, ни в московских библиотеках не удалось найти первого французского издания. Число гравюр и их содержание в русском и французском издании совершенно идентично. Знал ли Пушкин это издание и было ли оно у него в руках — остается пока невыясненным. Однако более вероятно, что Пушкин пользовался именно французским изданием, — по крайней мере сказка „Der singende-springende Löweneckerchen", во французском издании: „La Princesse Belle-Lion", в переводе *К. Ались . . ва* отсутствует.

цузским источником, где переводчик заменил камбалу — gros poisson.

„Сказка о мертвой царевне“ была написана Пушкиным вскоре после „Сказки о рыбаке и рыбке“. Обе они вышли как бы из одного потока впечатлений, вызванных непосредственным знакомством со сборником Гриммов в его французской интерпретации. [1]

---

[1] Отметим еще одну деталь, которая особенно убедительно показывает, что Пушкин пользовался именно французским переводом, а не немецким оригиналом. В гриммовской сказке мачеху заставляют одеть раскаленные туфли, она танцует в них до тех пор, пока не падает мертвой на землю; во французском переводе это смягчено: мачеха со злости заболела и умерла. Так же и у Пушкина:

Тут ее тоска взяла,
И царица умерла.

В двенадцатой книжке „Современника“ за 1838 г. помещен рассказ Е. Гребенки „Мачеха и панночка“, представляющий собой обработку какой-то украинской версии известного сюжета „Мертвой царевны“. К этому рассказу редакция дала любопытное примечание, написанное, несомненно, самим Плетневым: „Поэзия, не умирающая в народных преданиях, соединяет племена, составлявшие некогда одно целое. У славян, рассеявшихся ныне по всему юго-востоку и частично северо-западу Европы, есть множество общих преданий, которые сближают их, несмотря на политическое и даже религиозное их разъединение. Помещаемая здесь статья напомнит читателям прелестную сказку Пушкина „О мертвой царевне“. Он ее заимствовал из чешских преданий“. („Современник“, т. XII, 1838, № 4, стр. 97.) Это указание Плетнева очень интересно и ценно, так как указывает еще на какой-то дополнительный источник пушкинской сказки.

В какой мере точен в данном случае Плетнев и какой сборник и издание имеет он в виду, установить пока не удается. Ю. Поливка в комментарии к данному сюжету называет только один чешский вариант из позднейшего сборника.

Быть может, наши слависты сумеют уточнить смутное упоминание Плетнева. Но, во всяком случае, каковы бы ни были результаты дальнейшего исследования, едва ли они смогут снять гипотезу о воздействии на пушкинскую сказку гриммовского сборника; новый источник будет только лишним свидетельством того, с каким исключительным вниманием останавливался Пушкин на сходных сюжетах в фольклоре разных народов. Кроме того, свидетельство Плетнева является чрезвычайно важным указанием на то, что друзья Пушкина были осведомлены о нерусских источниках „Сказок“ Пушкина, хотя в мемуарной литературе до сих пор никаких указаний подобного рода не сохранилось.

III

Таким образом, мы видим, что обе эти сказки тесно связаны с книжными источниками, ведущими нас к западноевропейскому фольклору. Из этого же круга источников — и „Сказка о золотом петушке".

Источник этой сказки долго оставался необъясненным: поиски его в русском фольклоре и западноевропейской литературе оставались бесплодными; все же гипотезы, предлагавшиеся отдельными исследователями, оказывались натянутыми и не подкрепленными никакими серьезными доводами. И только в 1933 г. А. Ахматова совершенно бесспорно установила, что в основе „Сказки о золотом петушке" лежит сказочная новелла американского писателя Ирвинга Вашингтона, опубликованная в его книге „The Alhambra", вышедшей в 1832 г. в Лондоне. [1] Пушкину она была известна по вышедшему в том же году французскому переводу („Les contes d'Alhambra, precédés d'un voyage dans la province de Grenade", Paris, 1832); этот перевод находился и в библиотеке Пушкина. Среди отдельных новелл этого сборника имеется „Легенда об арабском звездочете", которая и послужила источником для Пушкина.

А. Ахматова так передает схему этой новеллы: „На старого мавританского короля Абен-Габуза нападают враги. Арабский звездочет Ибрагим, ставший советником короля, рассказывает ему о талисмане, предупреждающем о нападении врагов (петух, баран из меди), и сооружает другой талисман с тем же назначением (медного всадника). Враги Абен-Габуза уничтожены. Талисман снова начинает действовать. Разведчики находят в горах готскую принцессу. Звездочет требует девицу в награду за все оказанные королю услуги. Король, давший слово наградить звездочета, отказывается. Происходит ссора звездочета с королем. Звездочет и прин-

---

[1] *А. Ахматова*, Последняя сказка Пушкина („Звезда", 1933, № 1).

цесса проваливаются в подземное жилище звездочета. Талисман перестает действовать и превращается в простой флюгер. Враги снова нападают на „отставного завоевателя“ Абен-Габуза“.

Это бесспорное сближение дало возможность объяснить еще одно темное место в истории пушкинского текста. Среди отдельных набросков и заметок Пушкина существует отрывок, относящийся к 1833 г. и известный под совершенно произвольным заглавием „Опыт детского стихотворения“.

Царь увидел пред собою
Столик с шахматной доскою:
Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
В стройный ряд расставил он.
Грозно куколки стоят,
Подбоченясь на лошадках,
В коленкоровых перчатках,
В оперенных шишачках,
С палашами на плечах...

Как установлено А. Ахматовой, этот отрывок является стихотворным пересказом одного эпизода из той же „Легенды об арабском звездочете“. В подлиннике так: „Перед каждым окном находился стол, на котором была расставлена как шахматы миниатюрная армия—пехота и кавалерия, вырезанные из дерева“, и т. д. (Пушкин только заменил деревянные фигурки Ирвинга восковыми). Это указание чрезвычайно важно, так как дает возможность установить начальную дату замысла „Золотого петушка“, который надлежит относить к 1833 г., т. е. ко времени работы над „Сказкой о рыбаке и рыбке“ и над „Сказкой о мертвой царевне“.

Пушкин сохранил в основном сюжетную схему Ирвинга, но сделал ряд отступлений в деталях. Наиболее значительным отклонением являлся эпизод с сыновьями, который разработан Пушкиным более сложно и драматично, чем Ирвингом. У последнего воины короля Абен-Габуза, отправляющиеся на поиски врага, обнаруживают

в горах готскую принцессу, которую и приводят к королю. Иначе дана и развязка: у Ирвинга, после отказа царя в просьбе звездочету, последний проваливается вместе с принцессой, а золотой талисман перестает действовать.

Наконец, у Ирвинга отсутствует образ золотого петушка; в сказке Ирвинга в качестве волшебного талисмана действует всадник из меди; звездочет же упоминает и о других талисманах: о медном пастухе и о медном баране; у Пушкина же — золотой петушок. Происхождение последнего образа трудно установить. Возможно, что Пушкин воспользовался в данном случае типично-фольклорным эпитетом—золотая рыбка, золотогривый конь, свинка-золотая щетинка, а может быть он слышал где-либо сказку о золотом петушке. Такой сюжет в русском фольклоре зарегистрирован, — хотя и очень редко встречается. Примером может служить сказка из сборника Афанасьева „Петух и жорновцы" (№ 180) — бедный старичок поднимается на небо и приносит оттуда кочетка-золотого гребешка и чудесные жорновцы. Проезжий барин ворует жорновцы. „Как увидали старик со старушкою, что украдены жорновцы, стали горе горевать. — „Постой, — говорит кочеток-золотой гребешок, — я полечу, догоню". Прилетел он к боярским хоромам, сел на ворота и кричит: „Ку-ку-реку, боярин, боярин, отдай наши жорновцы золотые, голубые". Как услыхал барин, сейчас приказывает: „Эй, малой, возьми, брось его в воду". Поймали кочетка, бросили в колодец: он стал приговаривать: „Носик, носик, пей воду. Ротик, ротик, пей воду", — и выпил всю воду. Выпил всю воду и полетел к боярским хоромам, и опять кричит..." и т. д. Кончается тем, что кочеток-золотой гребешок добывает обратно похищенные жорновцы.

Конечно, нельзя утверждать, что Пушкин знал именно такую или подобную ей сказку, но наличие этого сюжета в сборнике Афанасьева дает возможность предполагать существование в русском фольклоре и других сказок,

где какую-то роль играет золотой петушок, и вполне возможно, что какой-нибудь вариант мог быть известен Пушкину, — сплетение же русских и западноевропейских источников было одним из любимых приемов Пушкина, как это уже было вскрыто выше при анализе „Сказки о мертвой царевне“; ярким примером такого сплетения является и „Сказка о царе Салтане“. Имя царя Дадона восходит, несомненно, к лубку, к той же любимой сказке о Бове Королевиче, откуда заимствован ряд подробностей и в других сказках.

Можно предположить, что круг книжных источников был шире и не ограничивался только определенными материалами. Так, например, сюжет „Мертвой царевны“ был известен Пушкину не только по гриммовской сказке и по собственной записи, но и по имевшемуся в его библиотеке сборнику сказок: „Старая погудка на новый лад, или полное собрание древних простонародных сказок, издана для любителей оных иждивением московского купца Ивана Иванова“. Часть вторая, М., 1795. Среди включенных в него текстов имеется „Сказка о старчиках-келейчиках“; старчики-келейчики (очевидно, нищие) играют здесь роль зеркала, давая оценку красоты мачехи и падчерицы. Некоторые детали пушкинской сказки, по всей вероятности, восходят к этому источнику. Например, обращение к спрятавшейся царевне: „есть ли ты здесь добрый человек, то выйди к нам; и когда ты старик, то будь нам дедушка; есть ли ты молодой, будь нам брат; когда старушка, то будь нам бабушка, а когда молодица, то сестрица“ (стр. 91); ср. у Пушкина:

Коль ты старый человек,
Дядей будешь нам на-век.
Коли парень ты румяный,
Братец будешь нам названый.
Коль старушка, будь нам мать,
Так и станем величать.
Коли красная девица,
Будь нам милая сестрица.

Значение этих разнообразных книжных источников станет еще яснее при дальнейшем анализе,—в частности в той или иной мере с ними связаны и неоконченная сказка о медведихе и „Сказка о царе Салтане“.

IV

Вопрос об источниках „Сказки о царе Салтане“ очень труден. На первый взгляд, дело представляется как будто очень простым: сюжет „Салтана“ очень распространен, в бумагах Пушкина имеется ряд его записей, — таким образом как будто налицо все данные для того, чтобы возвести эту сказку всецело к устной фольклорной традиции, как это обычно и делается. И однако вопрос гораздо сложнее.

У Пушкина мы имеем три записи данного сюжета. Одна относится к 1824 г. и находится среди записей, известных под общим названием „Сказок Арины Родионовны“, другая — в кишиневской тетради 1822 г. (Лен. б-ка, № 2366) и третья — в тетради 1828 г. (Лен. б-ка, № 2371), как прозаическое изложение стихотворного начала. Приведем обе записи.

Текст кишиневской тетради: „Царь не имеет детей. Слушает трех сестер: когда бы я была царица, то я бы [выстроила дворец] всякий день и пр.... Когда бы я была царицей, завела бы.... На другой день свадьба. Зависть первой жены; война, царь на войне; [царевна рождает сына], гонец etc.... Царь умирает бездетен. Оракул, буря, ладья. Избирают его царем—он правит во славе — едет корабль — у Салтана речь о новом государе. Салтан хочет слать послов, царевна посылает своего поверенного гонца, который клевещет. Царь объявляет войну, царица узнает его с башни“.

Запись очень схематична. Царь, умирающий бездетным, — несомненно, царь страны, в которую прибыла изгнанная царица с сыном. „Царевна рождает сына“—

новая жена; второй же раз под „царевной“ именуется первая жена царя, а под „царицей“ — мать царевича.

Н. О. Лернер предлагал считать эту запись позднейшей вставкой в кишиневскую тетрадь, сделанной приблизительно в 1824—1825 гг., т. е. тогда, когда Пушкин начал непосредственно знакомиться с русским сказочным миром, а не тогда, когда поэт был оторван от народа. [1]

Запись 1828 г.:

[Три девицы под окном]
Пряли поздно вечерком
Если б я была царица
Говорит одна девица
То на весь народ одна
Наткала б я полотна —
Если б я была царица
Говорит ее сес⟨трица⟩
То сама на весь бы мир
Заготовила я пир —
Если б я была царица [2]
Третья молвила девица
Я для батюшки царя [3]
Родила б богатыря.

После этого стихотворного текста следует прозаическая запись: „Только успели они выговорить сии слова, как дверь [светлицы] отворилась — и царь вошел без доклада — царь имел привычку гулять поздно по городу и подслушивать речи своих подданных. Он с приятной улыбкою подошел [4] к меньшей сестре, взял ее за руку и сказал: будь же царицею и роди мне царевича; [5]

---

[1] *Пушкин*. Сочинения, под ред. *С. А. Венгерова*, т. VI, стр. 414.

[2] Первоначально: „Третья молвит: ах се⟨стрица⟩!“

[3] Этому стиху предшествовал ряд первоначальных редакций.

То царю бы родила
—
Я утешила ⟨б; ца⟨ря⟩
—
Родила б я для царя.

[4] Первоначально: обратился.

[5] Первоначально: будь же моею, я на тебе женюсь.

потом обратясь к старшей и средней, сказал он: ты будь у меня при дворе [1] ткачихой, а ты кухаркою. С этим словом, не дав им образумиться, царь два [2] раза свистнул; двор наполнился воинами и царедворцами и серебряная карета подъехала к самому крыльцу, царь сел в нее с новою царицей, а своячен[иц] велел везти во дворец — их посадили в телеги и все поскакали".

Кишиневскую запись считают „программой сказки", записью народной сказки, попыткой по памяти восстановить текст сказки, слышанной ранее, и т. д. Текст 1828 г. считается конспектом или планом для дальнейшей поэтической обработки. Все эти суждения, однако, совершенно ошибочны. Особенно ошибочно суждение Н. О. Лернера, предлагавшего, как мы видели, даже датировать эту запись эпохой непосредственного знакомства Пушкина с русскими сказками в устной передаче.

Запись 1824 г. и запись кишиневской тетради, к какому бы году она ни относилась, не имеют между собой *никакой связи*, кроме общего сюжета. Это различные версии одного сюжета. В записи 1824 г. царица рождает тридцать три, в кишиневской одного сына; в первой — царицу с сыном бросают в море в засмоленной бочке, во второй — в ладье; в первой — он строит новый город, во второй — избирается царем страны, где только что умер царь, не оставив наследника. Наконец, в последней царь объявляет войну сыну, чего нет в первой и вообще нет ни в одном из известных устных вариантов. Запись 1822 г. представляет, несомненно, краткую конспективную запись какого-то книжного источника, параллельную повести о Бове, конспективная запись которой находится также в этой тетради. За это говорят такие детали, как „оракул", „ладья", „буря" (очевидно прибивающая ладью к неизвестной стране), объявление войны и т. д. Источник этой записи пока еще установить трудно.

---

[1] Первоначально: придворной.
[2] Первоначально: три.

Записью книжного происхождения является несомненно и прозаический текст 1828 г. Ни в коем случае невозможно считать этот текст конспектом или планом для дальнейшей поэтической обработки. Пушкин никогда не выписывал так тщательно конспектов или планов, да еще тщательно подыскивая слова и выражения, как это показывают исправления. Здесь можно высказать два предположения: или перед нами попытка создать текст сказки, в которой бы чередовались поэтическая и прозаическая формы, или же перевод какого-то иностранного источника. Последнее предположение представляется наиболее вероятным. Ниже мы постараемся определить и возможный непосредственный источник этой записи.

Текст пушкинской сказки в основном восходит к михайловской записи 1824 г., но с рядом черт и из кишиневской записи. Некоторые стихи поэта дословно воспроизводят запись 1824 г.: „С первой ночи понесла"; „не мышенка, не лягушку, а неведому зверюшку" и др. Мотив рождения тридцати трех богатырей Пушкиным отброшен, но сохранен в другом виде: тридцать три богатыря — братья царевны Лебеди. Из этой же записи Пушкин взял мотив кота у лукоморья, рассказывающего сказки, и ввел его в „Пролог" к „Руслану и Людмиле", первая редакция которого относится к пребыванию в Михайловском и записана на внутренней стороне переплета той же тетради. Кроме того, Пушкин отбросил и другое чудо: „за морем стоит гора, а на горе два борова" и т. д., заменив его чудесной белкой. Первый мотив очень распространен в русском фольклоре и встречается в той или иной вариации в целом ряде текстов: „Свинка-золотая щетинка" (*А. Смирнов*, Великорусские сказки, из архива Географического о-ва, № 21); „бык, в... песок толченый, в боку нож востреный" („Записки Красноярского подотдела Вост.-Сиб. отдела Рус. географического о-ва, т. I, в. 1, стр. 53), „гора об гору трется и песочек точится" (*И. Худяков*,

Великорусские сказки, т. III, № 81); оригинальное соединение в сборнике Афанасьева: мельница — сама мелет, сама веет, пыль во сто верст мечет; возле мельницы золотой столб стоит, на нем золотая сетка висит и ходит по тому столбу кот ученый и т. д. (*Афанасьев*, № 159). Что же касается мотива белки, грызущей золотые орешки с изумрудными ядрами, то его источник остается пока совершенно неясным: русскому фольклору он совершенно чужд.

Самый сюжет сказки очень распространен как в русском, так и в западноевропейском, вернее—в мировом фольклоре. [1] Наиболее интересными и богато разработанными представляются сказочные тексты в сборниках Ончукова, [2] Худякова, [3] Азадовского [4] и Афанасьева. [5] Но несомненно, что ряд текстов—уже вторичного происхождения, под влиянием пушкинской сказки — этим обратным влиянием объясняется и столь большое количество вариантов.

В западноевропейской традиции сюжет „Оклеветанной матери" известен не только в устной, но и в письменной литературе. Древнейший текст — в знаменитом сборнике Страпаролы (Straparola, Le piacevoli notti, I—II, 1550—1558), получившем широкую известность в обработке m-me d'Aulnoy („Contes de fées", 1698) под заглавием: „La Princesse Belle-Etoile". Схема рассказа Straparola—d'Aulnoy такова.

Король подслушивает разговор трех сестер. Первая похваляется утолить жажду всего двора одним стаканом вина, другая — наткать на весь двор прекрасных и тонких

---

[1] По указателю сказочных сюжетов Aarne (Verzeichniss der Märchentypen) № 555; тот же номер в русской переработке Андреева, у *Bolte-Poliwka*, назв. соч., Band II, S. 380—394.

Кроме того, обзор западноевропейских версий сделан *E. Cosquin*'ом „Contes populaires de Lorraine", I, p. 200.

[2] *Н. Е. Ончуков*, Сказки северного края, № 21.

[3] *И А. Худяков*, Великорусские сказки, №№ 87, 112.

[4] *М. Азадовский*, Сказки Верхнеленского края, № 2.

[5] *А. Н. Афанасьев*, Народные русские сказки, изд. 2-е и последующие, № 159 и вар.

рубашек, а третья — родить трех чудесных детей: двух мальчиков и одну девочку с золотыми косами, с жемчужным ожерельем на шее и звездой во лбу. Король женится на младшей сестре, которая в отсутствие царя выполняет свое обещание, но завистливые сестры подменяют рожденных детей щенятами. Король приказывает заточить жену в темницу, а детей бросить в реку. Брошенных детей, однако, спасает мельник, который и воспитывает их у себя. Став юношами, они узнают, что мельник не их отец, и отправляются в столицу, где живет король. Позже они добывают три чуда: танцующую воду, поющее яблоко и зеленую птичку-прорицательницу. В поисках этих чудес, они претерпевают различные приключения, превращаются в камни и т. д. Их освобождает сестра, и добытая ею зеленая птичка позже открывает королю всю правду.

К тексту Страпаролы очень близок французский перевод „1001 ночи", сделанный Galland'ом в 1704—1717 гг. Как известно, в основном составе „Тысячи и одной ночи" сюжета „Царя Салтана" нет, и соответственная сказка включена Galland'ом совершенно произвольно,—источники его версии до сих пор не обнаружены.

E. Cosquin указывает еще на один сходный рассказ, который появился в Париже в 1722 г. в книге, озаглавленной: „Le gage touché", и который был ему известен только по краткому сообщению E. Rolland'a (в журнале „Mélusche", 1877, p. 214). Из всех этих версий Пушкину были бесспорно известны d'Aulnoy и Galland.

Текст прозаического отрывка в записи 1828 г. очень близок к тексту Galland'a, и очень возможно, что последний является его источником. [1]

Очень любопытно, что ни в одном из этих источников, как ни в одной пушкинской записи, нет образа

---

[1] На близость „Сказки о царе Салтане" к тексту Galland'a обращал уже внимание *В. В. Сиповский* (назв. соч., стр. 82), а затем более решительно *Е. Аничкова:* „Опыт критического разбора проис-

царевны Лебеди. Этот образ отсутствует обычно и в русских фольклорных редакциях данного сюжета. А. Л. Слонимский считает даже, что образ царевны Лебеди изобретен Пушкиным и что в создании его отразилось личное чувство Пушкина к жене. [1]

Конечно, никак нельзя согласиться с аргументацией и выводами А. Л. Слонимского. Образа царевны Лебеди, действительно, нет в этих сказках, но он есть в других, и вообще является чрезвычайно характерным и типичным для фольклорной традиции. Мы не знаем подлинных размеров знакомства Пушкина с устной традицией, — но этот образ он мог встретить в целом ряде известных ему книжных источников. „Дева с золотой звездой во лбу" — любимый образ западноевропейского фольклора, встречается он и в сказках Гриммов; но кроме того у Пушкина был под рукой еще один источник, к кото-

---

хождения пушкинской сказки о царе Салтане" („Язык и литература", т. II. в. 2, Л., 1927, стр. 98—102). Автор, однако, ошибочно принимает версию Галлана за французский перевод арабского оригинала; привлекаемая же Е. Аничковой в качестве возможного источника „Сказки о царе Салтане" повесть Chauser'a о Констанции имеет самое отдаленное сходство с пушкинским текстом.

[1] *А. Пушкин*, Сказки. Редакция, вступительная статья и объяснения *Александра Слонимского*, „Молодая гвардия", Л., 1933, стр. 20. *А. Л. Слонимский* в обоснование своего мнения приводит целый ряд биографических фактов и справок. „Обо всем в сказке говорится шутливым, слегка насмешливым тоном. Только когда речь заходит о царевне Лебеди и о любви к ней Гвидона, тон Пушкина меняется и становится серьезным, лирическим. Гвидон рассказывает белой лебеди, еще до ее превращения в красавицу царевну, о своей тоске. Он говорит: „Грусть тоска меня съедает. Люди женятся—гляжу, не женат лишь я хожу". Это поэтический отголосок того, о чем Пушкин писал накануне свадьбы Кривцову: „До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю, как люди". Ответ Лебеди отражает прежний страх Пушкина перед заботами семейного человека: „Но жена не рукавица — с белой ручки не стряхнешь, да за пояс не заткнешь". Царевны Лебеди нет в народных сказках об оклеветанной жене, не было и в няниной сказке, записанной Пушкиным. В образе прекрасной царевны Лебеди и влюбленного Гвидона отразилось личное чувство Пушкина к его жене, Наталии Николаевне".

рому он довольно часто обращался: сборник Кирши Данилова.

Известен глубокий интерес Пушкина к этому сборнику. Следы непосредственного воздействия Кирши мы находим в целом ряде текстов Пушкина. В частности, безусловно из этого сборника заимствовано до сих пор необъясненное исследователями имя „Бабарихи“ в сказке о царе Салтане. Оно взято Пушкиным из шутливой песни о дурне:

Добро же баба,
Баба-бабариха,
Мать Лукерья,
Сестра — чернава! [1]

Нет надобности возводить к этому же источнику имя Чернавки в „Сказке о мертвой царевне“; но, бесспорно, из киршевского сборника заимствованы упоминающиеся в той же сказке „пятигорские черкесы“:

Или вытравить из леса
Пятигорского черкеса.

В сборнике Кирши Данилова „пятигорские черкесы“ упоминаются неоднократно: в былинах „Добрыня чудпокорил“, „о Скопине Шуйском“ и др. [2]

Из этого же источника мог Пушкин почерпнуть и образ царевны Лебеди. В былине о Потоке читаем:

И увидел он белую лебедушку,
Она через перо была вся золота,
А головушка у ней увивана красным золотом
И скатным жемчугом усажена.
. . . . . .
. . . . . .
А и чуть было спустит калену стрелу,
Провещится ему Лебедь белая,

[1] Древнероссийские стихотворения, собранные *Киршей Даниловым*... М., 1818, стр. 396; цитирую по изданию 1818 г., так как именно этим изданием пользовался Пушкин.

[2] Там же, стр. 201, 275 и др.

Авдотьюшка Лиховидьевна:
„Не стреляй ты меня, лебедь белую,
Ни в кое время пригожуся тебе“.
Выходила она на крутой бережок,
Обернулася душой красной девицей. [1]

Но в разработке этого образа есть еще одна особенность, которая с большой уверенностью позволяет говорить о наличии в данном случае не только русских, но и западноевропейских (хотя бы и переводных) источников. Стихи 183—186:

Ты не лебедь, ведь, избавил,
Девицу в живых оставил,
Ты не коршуна убил,
Чародея подстрелил

имели первоначально несколько иной вид. Стих 184 (по зачеркнутой редакции в беловом списке) читался так:

Ты волшебницу оправил.

Таким образом, в первоначальном замысле Пушкина было: *волшебница и чародей*—определенный образ западноевропейского романа, перешедший и в нашу лубочную сказку и повесть. Образ царевны Лебеди носит печать как бы двойственного происхождения. Связанный генетически с западноевропейской традицией авантюрной повести, в дальнейшем он разработан Пушкиным уже в плане русского фольклора, как его отразил сборник Кирши Данилова.

Черты западноевропейской авантюрной повести вообще очень заметны в „Сказке о царе Салтане“. Образ чародея, облик самого князя Гвидона,—все это ведет к западноевропейской повести. Очень вероятно, что эти „авантюрные“ черты отражены не непосредственно, а через лубочные повести. Характерно в этом отношении само заглавие сказки. Полное заглавие имеет такой вид:

---

[1] Древнероссийские стихотворения, собранные *Киршей Даниловым*... М., 1818, стр. 217—218.

„Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди“. Заглавие в таком виде имеет явно стилизованный и подражательный характер. И очень нетрудно определить непосредственный источник этой стилизации или подражания—это типичное заглавие лубочной повести: например, „Сказка полная о славном, сильном, храбром и непобедимом витязе Бове-королевиче и о прекраснейшей супруге его, королевне Дружневне“ или „Сказка о храбром и славном и могучем витязе и богатыре Бове“. Не случайно из лубочной же сказки о Бове заимствовано и имя Гвидона, который кстати именуется также витязем, что совершенно чуждо устной традиции и очень характерно для книжной, оттуда же могло бы быть заимствовано имя Салтана, имеющееся в кишиневской записи, но оно встречается также и в записи 1824 г., восходящей уже к устной традиции.

V

С книжными источниками связана и неоконченная сказка о медведихе. Источники этой сказки еще почти совершенно не определены. Вс. Миллер утверждал, что в данной сказке можно видеть „такое же художественное собрание в один фокус народных красок, запечатлевшихся в богатой памяти поэта, как в прологе к „Руслану и Людмиле“. В качестве одного из источников Вс. Миллер называл „старину о птицах“, „содержащую характеристику более 30 представителей животного царства, в котором крестьянин находил все знакомые ему лица: боярина (лебедя), стряпчего (ястреба) и т. д.“

Указание Вс. Миллера безусловно правильно, и несомненно, источником послужило „Сказание о птицах“, существующее в многочисленных списках и в устной традиции. Записи этого содержания приведены в сборниках Рыбникова—Гильфердинга.

Трудно судить, приходилось ли Пушкину слышать это сказание в устной передаче. Но книжный источник, которым несомненно пользовался Пушкин, указать очень легко. Таким источником явился чулковский сборник, прекрасно известный Пушкину и находившийся в его библиотеке. В виду сравнительной малоизвестности этого текста, позволяю себе привести его целиком.

Протекало теплое море,
Слеталися птицы стадами,
Садилися птицы рядами;
Спрашивали малую птицу,
Малую птицу синицу:
„Гой еси, ты малая птица,
Малая птица-синица!
Скажи нам всю истинную правду,
Скажи ты нам про вести морские:
Кто у вас на море большие?
Кто у вас на море меньшие?“
Провещает малая птица,
Малая птица-синица:
„Глупые вы русские пташки,
Все птички на море большие,
Все птички на море меньшие.
Орел на море — воевода,
Перепел на море — подъячий,
Петух на море — целовальник,
Журавль на море — водоливец:
То-то долгие ноги,
То-то французское платье,
По овсяному зернышку ступает;
Чиж на море — живописец,
Клест на море — портной мастер,
Сова у нас на море графиня:
То-то высокие брови,
То-то веселые взгляды,
То-то хорошая походка,
То-то желтые сапожки,
С ножки на ножку ступает,
Высокие брови подымает;
Гуси на море бояра,
Утята на море — дворяне,

35 Чирята на море — крестьяне,
Воробьи на море — холопя:
Везде воробейко срывает,
Бит воробейко не бывает;
Лебеди на море — князи,
40 Лебедушки на море — княгини,
Желна у нас на море — трубачей,
Ворон на море игумен,
Живет он всегда позадь гумен;
Грачи на море — старцы,
45 Галочки — старочки-черьнички,
Ласточки — молодички,
Касаточки — красные девочки;
Красная рожа — ворона;
Зимою ворона по дорогам,
50 Летом ворона по застрехам;
Рыболов на море — хорчевник,
Дятел на море — плотник:
Всякое дерево он долбит,
Хощет нам храм сорудити;
55 Сокол у нас на море — наездник:
На всякую птицу налетает,
Грудью ее побивает;
Кулик на море — россыльщик,
Кокушка — та вздорная кликушка,
60 Блинница на море — цапля,
Чечет — гость торговой,
Сорока-то у нас — щеголиха:
Без колача не садится,
Без милого спать не ложится,
65 Без сладкого меду не вставала,
Пешая к обедне не ходит,
Все бы ей в богатых калымагах,
Все бы она во коляске,
Все бы ей кони вороные,
70 Все бы ей кореты золотые,
Все бы ей робята молодые,
Все бы молодые, холостые;
Бедная малая птичка,
Малая птичка-синичка
75 Сена косить не умеет,
Стадо ей водить не по силе,
Гладом я, птичка, помираю".

Это сказание послужило Пушкину материалом не для всей сказки, но для его последней, оставшейся неоконченной части, где происходит перечисление зверей, собирающихся к медведю: это перечисление идет в том же строе, как и в сказании

Приходили, прибегали звери бо́льшие,
Прибегали тут зверишки ме́ньшие.
Прибегал туто волк дворянин:
У него-то зубы закусливые,
У него-то глаза завистливые.
Приходил тут бобер, торговый гость,
У него-то бобра жирный хвост.
Приходила ласточка-дворяночка,
Приходила белочка-княгинечка,
Приходила лисичка-подьячиха —
Подьячиха, казначеиха.
Приходил ярышка горностаюшка,
Приходил тут байбак игумен,
Живет он, байбак, позадь гумен.
Прибегал тут зайка-смерд,
Зайка бедненький, зайка серенький...
Приходил цаловальник-еж:
Все-то ёж он ежится,
Все-то он щетинится...

Сопоставление этих стихов и особенно стихов 81—82 со стихами 42—43 чулковского текста разрешает совершенно бесспорно вопрос об источнике.[1] Из того же песенника заимствованы и последние два стиха из старинной песни об еже:

Ох, бедный еж, горемычный еж,
Ты куды ползешь, куды ежишься.[2]

Однако в тексте Чулкова упоминаются только птицы, между тем как у Пушкина речь идет о зверях. Но есть ряд редакций, где наряду с птицами упоминаются и

[1] См. предыдущую статью, где высказано предположение о возможной роли Гнедича в знакомстве Пушкина с данным текстом Чулкова (см. выше стр. 39).
[2] *Песенник* 1780, ч. IV, стр. 174.

звери. Так, например, в былине, записанной Гильфердингом, упоминаются вслед за птицами и звери:

Медведь-от был кожедерник;
Много он кож придирает,
Сопогов на ногах не видает.
Волк-от на море овчинник;
Много он овчин придирает,
А й шубы он на плечах не видает,
Велику себи стужу принимает.
Олень-от — скорый-посланник,
Зайко-то на мори колачник,
А ножки тонéньки-белéньки,
Калачики пекёт он мяконьки;
А лисица молода молодица:
Долог хвост и не наступит... и т. д. [1]

Очень возможно, что в распоряжении Пушкина, кроме чулковского текста, был еще какой-нибудь список, в котором так же, как и в гильфердинговской редакции, упоминались и птицы и звери. Но вообще вопрос об источниках этой сказки во всей полноте остается еще открытым. С категорической уверенностью можно указать только источник стиха 26 („А сама мужику.... выем"). Этот стих несомненно навеян сборником Кирши Данилова. В той же шутливой басне о дурне, из которой Пушкин заимствовал прозвище Бабарихи, читаем:

Схватил его медведь-ат,
Зачал драти,
И всего ломати,
И смертью коверкать,
И ... выел. [2]

Я не останавливаюсь особо на генезисе сказки о Балде, так как считаю этот вопрос достаточно выясненным. Совершенно бесспорно, что основным источником для Пушкина послужила слышанная им сказка о поповом работнике, запись которой имеется в его

[1] *Гильфердинг*, Олонецкие былины, Спб., 1872, стр. 334 (№ 62).
[2] Древне-российские стихотворения, собранные *Киршей Даниловым*, М., 1818, стр. 400.

бумагах (тетрадь 1824 г.): „Поп поехал искать работника. Навстречу ему Балда. Соглашается Балда идти ему в работники, платы требует только 3 щелчка в лоб попу. Поп радехонек, попадья говорит каков будет щелк. Балда дюж и работящ — но срок уже близок, а поп начинает беспокоиться. Жена советует отослать Балду в лес к медведю, будто он за коровой — Балда идет и приводит медведя в хлев. Поп посылает Балду с чертей оброк собирать, Балда берет пеньку, смолу да дубину, садится у реки, ударил дубиной в воду и в воде охнуло...“ Заканчивается эпизодом излечения Балдой царской дочери: „Была у царя дочь, одержимая бесом — Балда под страхом виселицы берется вылечить царевну — с нею ночует — берет с собою орехи железные и старые карты да молоток — знакомого бесенка заставляет грызть железные орехи; играет с ним в щелчки и бьет бесенка молотком“ и т. д.

Текст сказки, записанной Пушкиным, представляет сочетание различных мотивов, объединенных тремя основными темами: 1) сильный батрак на службе у хозяина, 2) состязание с чортом и 3) лечение царской дочери. Присоединение последнего мотива довольно необычно и является индивидуальной особенностью сказителя, у которого записан Пушкиным этот текст. Чутьем художника Пушкин сразу распознал неорганичность такого соединения и совершенно отбросил в своей обработке последний мотив.

Для русских версий данного сюжета характерно наличие попа в роли хозяина, вследствие чего эти сказки приобретают особенную социальную остроту, что несомненно сознавал Пушкин, выбрав именно эту сказку и освободив ее от ряда деталей, находившихся в тексте, который послужил ему источником. Вместе с тем Пушкин тщательно сохранил и передал характерную для сказок этого типа их антипоповскую направленность. Поп в изображении Пушкина сохраняет все основные черты, данные ему народной сказкой: жадность, глупость, трусливость.

VI

Таким образом, из шести сказок, написанных Пушкиным, только „Сказка о попе и работнике его Балде“ идет *всецело* из устного творчества и устного источника, — для остальных значительную, а иногда и преобладающую роль играют источники западноевропейские, книжные источники и почерпнутые из них международные фольклорные сюжеты. Кроме непосредственно слышанных устных сказок, источниками послужили: сборник Кирши Данилова и Чулкова, французские переводы гриммовских сказок, „Сказок 1001 ночи“ и сказочные новеллы Ирвинга. Эти наблюдения меняют обычное представление о природе и характере источников пушкинских сказок и по-новому освещают вопрос о значении и сущности поэтической работы над ними. „Сказки“ Пушкина — *его* вмешательство в спор о народности и *его* ответ на него, его решение поставленной проблемы. В свете приведенных фактов и материалов отчетливее вскрывается смысл и сущность этого ответа.

Проблему народности в литературе Пушкин решал не путем одностороннего овладения „простонародным“ материалом. Обращение к „просторечию“ и „простонародным сказкам“ имело для него иной смысл. В замечательной статье о народности в литературе сформулирована целостная программа. *Пушкин, в сущности, отвергает все то, чем восторгались многие позднейшие исследователи и критики.* К работе над сказками Пушкин шел тем же путем, каким шел во всей своей литературной деятельности, стремясь овладеть всем богатством мировой литературы. Народность же в его представлении отнюдь не выражалась в специфически подобранном „национальном“ материале или в рабском воспроизведении „крестьянской“ речи со всеми ее неправильностями и ошибками. Замечательно, что Пушкин один из первых понял международный характер и значение фольклора. И он с особенным интересом останавливается

на сюжетах, которые ему были известны и по русским и по западным источникам: „Салтан“, „Мертвая царевна“.[1] Задачей же его является стремление передать чуждые сюжеты так, чтобы они стали подлинно-национальными, именно в этом плане идет его работа над сюжетом сказки о золотой рыбке.[2]

---

[1] В какой степени это было еще ново, ярко свидетельствует одно из до сих пор неопубликованных писем Языкова (конца 30-х гг.) из-за границы, где он сообщает об изумлении Петра Киреевского, когда он увидел в гриммовском сборнике сюжеты, знакомые ему по русским сказкам.

[2] В этом же плане и в эти же годы он работает и над „Русалкой“, сюжет которой также заимствован из иностранного источника (волшебная комическая опера венского драматурга Hensler'a „Das Donauweibchen“).

АВТОР „КОНЬКА-ГОРБУНКА“

I

Есть писатели, которых принято называть homo unius libri (человек одной книги), — писатели, имя которых в сознании потомства связано исключительно с каким-либо одним произведением и которые, действительно, как-то целиком и почти без остатка вложили всего себя в это произведение. Таков был Грибоедов; таков был аббат Прево, автор груды безнадежно забытых романов и повестей, но вместе с тем и автор „Манон Леско“, и многие другие. К числу таких писателей принадлежит и автор „Конька-Горбунка“ — П. П. Ершов. Помимо своей знаменитой сказки Ершов написал поэму „Сузге“, несколько драматических сцен, большое количество лирических стихотворений, рассказы и сказки в прозе, но все это затеряно в старых журналах, забыто и никогда в полной мере не возродится, тогда как „Конек-Горбунок“ уже более ста лет продолжает чаровать читателей и, вероятно, еще долго не потеряет своего обаяния. На долю „Конька-Горбунка“ выпал совершенно исключительный и редкий успех, позволяющий ему соперничать с лучшими памятниками нашей классической литературы. До революции было свыше тридцати изданий „Конька-Горбунка“ и бесчисленное количество различных подражаний, пересказов и особенно подделок, вращавшихся преимущественно в лубочной сфере. Ряд изданий вышел и после революции. Но вместе с тем этот успех можно

назвать в некоторой степени односторонним. При самом первом своем появлении сказка Ершова вызвала огромный восторг у читателей, но в литературной среде она была принята весьма холодно и даже враждебно. Правда, ее приветствовал Пушкин, но в большинстве случаев отзывы о „Коньке-Горбунке“ были резкими и уничтожающими,— история же литературы, по существу, совсем обошла и замолчала имя Ершова. Так, например, в известной пятитомной „Истории русской литературы XIX века“, под редакцией Д. Н. Овсянико-Куликовского, имя Ершова ни разу не упомянуто ни в тексте, ни даже в каком-либо подстрочном примечании; в труде П. Н. Сакулина ему посвящено пять-шесть беглых строк,[1]—нет, конечно, и ни одного исследования, посвященного ему, ни его полной и научно-выполненной биографии, ни полного собрания его сочинений. Полубиография-полумемуары А. Ярославцева, краткий (и с рядом крупных ошибок) биографический очерк А. Мокроусова, небольшая исследовательская статья об источниках „Конька-Горбунка“ А. М. Путинцева—вот, в сущности, и весь фонд ершовской литературы; в результате мы крайне мало знаем об Ершове и почти не располагаем материалами, которые давали бы нам право и возможность составить более или менее точное представление об его целостном литературном облике, о пути его духовного развития и роста, о той культурной среде, в которой он вращался и под воздействием которой складывалось его творчество.

Ершов родился в 1815 г. в одном из отдаленных и глухих углов Сибири, в селе Безруковом—в четырехстах километрах от Тобольска,—раннее же детство, до поступления в школу, провел в маленьком городке Березове, где отец его служил исправником, — почти на 64 северной широты, известном главным образом как место ссылки вельмож петровской эпохи—Меншикова, Остер-

---

[1] *П. Н. Сакулин*, Русская литература (Социологический обзор стилей), 1929.

мана, Долгоруких. В 20-х гг. XIX в., когда там жили Ершовы, это был захудалый, совершенно некультурный маленький городок.

Позже, романтизируя детские впечатления, Ершов так вспоминал о своей родине:

Рожденный в недрах непогоды,
В краю туманов и снегов,
Питомец северной природы
И горя тягостных оков,
Я был приветствован мятелью
И встречен дряхлою зимой,
И над младенческой постелью
Крутился вихорь снеговой.
Мой первый слух был — вой бурана...
и т. д.

В Березове Ершов прожил до двенадцати лет; оттуда отец увез его вместе со старшим братом Николаем в Тобольск,—там мальчики поступили в гимназию. В 1831 г. они уже окончили ее. По свидетельству А. Ярославцева, уже в гимназический период Ершов интересовался старинными преданиями и народными сказками... „Уроки свои он готовил шутя,—рассказывает Ярославцев,—то припевая что-нибудь, то разнообразя их рассказами, и непременно в сказочном роде... Среди стариков он внимательно прислушивался к рассказам о поверьях, обычаях жизни русского народа“. Отсюда он, видимо, сохранил и вывез с собой в Петербург большой запас сказок. По крайней мере, университетские товарищи Ершова вспоминают о нем как о большом знатоке народных сказок и умелом их рассказчике.

Мы совершенно не располагаем сведениями об отце и матери Ершова. Но, видимо, березовский исправник по своему культурному уровню как-то превосходил свою среду. По крайней мере, он всю жизнь необычайно внимательно и ревностно заботился об образовании своих сыновей. По некоторым сведениям можно предполагать, что родители сами подготовили сыновей для поступления в тобольскую школу,—позже же, когда мальчики кон-

чили гимназию, отец перебрался с семьей в Петербург, чтобы дать возможность детям учиться в университете,— для начала 30-х годов это было далеко не заурядным явлением.

В Петербурге Ершов провел шесть лет. Позже он вспоминал об этом периоде как самом светлом и лучшем в его жизни. В университет он поступил семнадцати лет, в 1834 г., девятнадцати лет он уже написал свою сказку и передал ее на просмотр и суд П. А. Плетневу, профессору русской словесности в университете, авторитет которого был особенно высок вследствие всем известной близости его с Пушкиным. Сказка Плетневу очень понравилась, и тогда же, на одной из лекций, он прочел первую часть ее, сразу сделав имя Ершова широко известным и популярным в университете. Скоро оно стало популярным и во всей России. Первая часть „Сказки" была помещена сначала в „Библиотеке для чтения", а вслед затем вышло и отдельное издание. Вероятно, через того же Плетнева или Смирдина (издателя „Библиотеки для чтения") Ершов познакомился и с Пушкиным. Пушкин не только одобрил сказку, но, по литературному преданию, даже внес какие-то поправки в первые четыре стиха.[1]

Успех „Конька-Горбунка" ввел Ершова в литературную среду и сблизил с рядом писателей и музыкантов. Однако эти студенческие годы Ершова мало известны. Круг ближайших друзей и знакомых Ершова можно установить только приблизительно, по разного рода отрывочным сведениям и упоминаниям. А. Ярославцев упоминает об украинском писателе Е. Гребенке как об одном из ближайших друзей поэта, из других знакомых Ершова по литературному миру он называет Т. Грановского, тогда еще молодого студента. Последний даже бывал у Ершова, но какова была степень их близости и что объединяло

---

[1] См. нашу заметку: „Пушкинские строки в „Коньке-горбунке".— Пушкин, Временник Пушкинской комиссии, II, 1936, стр. 315—316.

их — судить трудно. А. Ярославцев принадлежал к числу ближайших друзей Ершова, и потому можно бы думать, что его сведения о литературном окружении Ершова являются если не исчерпывающими, то во всяком случае достаточно подробными. Однако это далеко не так: данные Ярославцева необходимо подкреплять и даже поправлять другими источниками. Так, например, Ярославцев рассказывает об увлечении Ершова стихами Бенедиктова, но ни словом не упоминает об их знакомстве,—между тем, по свидетельству поэта Я. Полонского (автора биографического очерка о Бенедиктове), Ершов был не только хорошо знаком с Бенедиктовым, но и очень близок с ним. Одно время Ершов, Бенедиктов и Бахтурин составляли нераздельное поэтическое трио. Недавно разобранные в Пушкинском доме бумаги Майковых позволяют установить тесную связь Ершова с Аполлоном и Валерьяном Майковыми и всей их семьей, в частности он был сотрудником рукописного журнала семьи Майковых „Подснежник“ (1835—1836 гг.), где поместил несколько своих стихотворений. [1]

Большие и тесные связи были у Ершова в музыкальном мире,—однако и об этом нет никаких подробностей, даже имена его музыкальных друзей нам неизвестны. Но эти связи, несомненно, были очень тесны и активны; по настоянию своих друзей, Ершов написал ряд либретто для опер, также до нас не дошедших; известно только содержание одного из них, под названием „Страшный меч“, большой волшебно-комической оперы в пяти действиях. Сюжет этой оперы заимствован из древнерусской жизни.

Однако литературные успехи и связи Ершова в литературном и музыкальном мире не смогли обеспечить его материально. К тому же он потерял сначала отца, а потом и старшего, горячо любимого им брата, талантливого математика, и был вынужден серьезно думать о возвра-

[1] Архив ИЛИ

щении на родину. На этом, видимо, настаивала и мать, тосковавшая без привычной и уютной провинциальной обстановки. Быть может, некоторую роль сыграли и юношеские планы изучения Сибири, но так или иначе Ершов покидает Петербург, получает должность преподавателя Тобольской гимназии, в которой некогда сам учился, и всю свою остальную жизнь проводит в Сибири; только еще один раз, уже незадолго до смерти, побывал он в Петербурге и Москве.

Таковы в общем те немногие данные, которыми мы располагаем об этом периоде жизни Ершова. Этих данных недостаточно и для того, чтобы отчетливо представить себе и воссоздать внешнюю биографию Ершова, тем менее их достаточно для суждения о внутренней жизни поэта — о строе его идей и убеждений, об его политическом и философском миросозерцании, об его социальных симпатиях и склонностях.

Среди различных материалов Ярославцев приводит две эпиграммы Ершова, относящиеся, примерно, к 50-м годам: одна направлена против „нигилистов", другая посвящена „женскому равноправию". „Хотя такие эпиграммы, — замечает по этому поводу А. Ярославцев, — явились уже гораздо в зрелом возрасте Ершова, но основные мысли нераздельны были и с его молодостью". [1] Однако из книги Ярославцева не ясно, на каком основании сделано такое решительное утверждение. И не будет ошибкой утверждать, что сам реакционно-настроенный, чиновник цензурного ведомства, Ярославцев склонен был чрезмерно преувеличивать и заострять подобные настроения у Ершова. Они бесспорны для позднейшего периода, но вряд ли можно так безоговорочно обобщать, как это делает Ярославцев, совершенно стирая вопрос об идейной диференциации Ершова в молодые и в поздние годы, — во всяком случае некоторые из стихотворений петербург-

---

[1] *А. К. Ярославцева*, П. П. Ершов, автор сказки „Конек-горбунок", Спб., 1872, стр. 38.

ского периода (например, „Послание к Тимковскому“) и первых лет тобольской жизни заставляют значительно ограничить толкование Ярославцева.

В связи с этим чрезвычайно интересен факт близкой связи Ершова с ссыльными декабристами. Эта связь, видимо, установилась вскоре же по его приезде в Тобольск, причем он заводит тесное знакомство не только с тобольскими декабристами, но находится в каких-то сношениях и с ялуторовскими,—так, например, через Ершова публикует Пущин в „Современнике“ посвященные ему стихотворения Пушкина. Однако характер этих связей и знакомств не ясен. В мемуарах декабристов имя Ершова почти не упоминается, нет никаких упоминаний о нем и в дошедших до нас сибирских письмах декабристов.[1] Позднейший биограф Ершова А. Мокроусов утверждает, что Ершов не испытал никакого влияния тобольского кружка декабристов и что политические дебаты его совершенно не интересовали. Однако и это утверждение является голословным и не подтверждено никаким фактическим материалом.

Начало 30-х гг. ознаменовывается огромным ростом интереса в русской литературе к сибирской теме. Появляется целая плеяда писателей-сибиряков. В 1830 г. в альманахе „Денница“ Николай Полевой публикует повесть из сибирской жизни „Сохатый“. Забытая теперь, эта повесть в свое время очень высоко ценилась сибиряками; один из первых сибирских авторов, Н. Щукин, называл ее „знаменем литературного восстания сибиряков“ и „первым выступом сибирских нравов и происшествий в европейском мире“. За „Сохатым“ появляется повесть под тем же названием И. Савинова (1831 г.), затем романы Калашникова, повести Щукина, рассказы и очерки Н. Бобылева, сборник стихов И. Петрова, вы-

[1] Сохранилось известие, что Ершов был близок с Кюхельбекером во время предсмертной болезни последнего. См. Дневник В. К. Кюхельбекера. Предисловие Ю. Н. Тынянова. Редакция и примечания В. Н. Орлова и С. И. Хмельницкого. Л., 1929, стр. 222.

пустившего в 1828 г. первый сибирский литературный альманах („Енисейский альманах"), ряд стихотворений на сибирские темы появляется в журналах и альманахах. Почти одновременно выступает целая плеяда тобольских поэтов: Нагибин, Речкин, Черкасов; к концу 30-х гг. из Тобольска же появляется поэт-самоучка Е. Милькеев, в 1836 г. выходит литературный сборник учеников иркутской гимназии и т. д.; сибирские темы разрабатываются Е. Ковалевским, В. Соколовским, В. Карлгофом и др. Таким образом, Ершов входит в литературу в окружении целого ряда земляков, писателей Восточной и Западной Сибири.

Причины появления этой сибирской литературы уже освещены в печати, и нет надобности снова подробно останавливаться на них.[1] Конец XVIII—начало XIX в. в Сибири ознаменовываются резкими социально-экономическими столкновениями между правящей дворянской бюрократией и местной буржуазией. Эта борьба приобрела в начале XIX в. необычайно острые формы и определила собою характер сибирской общественной жизни и пути развития литературного движения в Сибири. Она сплотила почти все местные культурные силы и вызвала к жизни крупное литературное движение.

В условиях этой борьбы создалась огромная рукописная литература, преимущественно сатирическая, в то же время ряд представителей местной интеллигенции выступает в столичных и провинциальных (казанских) изданиях; их темы по преимуществу краеведческого характера; в основе их лежит стремление как можно шире и глубже ознакомить общество с естественными богатствами страны, с ее экономическим значением, с ее культурным обликом и, главное, разрушить общепринятые воззрения на Сибирь как на какое-то царство дикости, холода и культурной тьмы. Иногда эти краеведческие

---

[1] Литература сибирская („Сибирская советская энциклопедия" т. III, М., 1936).

описания приобретают лирический характер и отличаются высоким патриотическим (сибирским) пафосом. Такова, например, книга: „Новейшие и достоверные сведения о Сибири“ (1817), официальным автором которой был иркутский вице-губернатор Семивский, а фактическим — местный землемер А. Лосев. Предисловие к этой книге представляет собою яркую и страстную апологию Сибири. Характерным памятником этого областного пафоса, осложненного, правда, уже и поздними литературными явлениями, служит вышедший в 1836 г. сборник иркутских гимназистов: [1] он весь проникнут восторженным отношением к своей стране. Так, например, один из авторов сожалеет, что природа не дала ему кисти Рафаэля или таланта автора „Бахчисарайского фонтана“, чтобы описать тысячи „красот“, которыми наслаждаются иркутские жители. Авторы наперебой восхваляют местные горы, реки, окрестности: один пишет об Ангаре („О, Ангара, прелестная Ангара, теки и удивляй собою мир подлунный!“), другие описывают ее мелкие притоки: Ушаковку, Каю. Конечно, это ученические сочинения и детские восторги, — но тем более они ценны: они ярко отражают определенную общественную идеологию и литературные вкусы; они отчетливо вскрывают атмосферу, в которой вращались их авторы, и ту идеологию, которую им с кафедры внушали преподаватели, в значительной части активные деятели местного культурного движения.

Классовая база этого сильного потока краеведческих писаний совершенно ясна. За их агитационным и пропагандистским характером, за их упорным противопоставлением Сибири Европейской России скрывается позиция „местных хозяев“, стремящихся к безраздельному господству над краевыми богатствами, но смысл

---

[1] Прозаические сочинения учеников иркутской гимназии под редакцией *И. Поликсентьева*. Санкт-Петербург, 1836.

И. Поликсентьев — учитель словесности в иркутской гимназии.

и значение этой „краеведческой агитации“ гораздо шире и глубже; она отражала интересы разнообразных слоев сибирского общества. Борьба сибирской буржуазии с дворянством всколыхнула общественную атмосферу и вызвала к жизни новые силы. Борьба за местные интересы принимает более демократический характер. В конце 20-х гг. в Иркутске возникает мысль о создании местного периодического органа. Сохранился проект программы, составленной одним заезжим литератором, М. Александровым. В предисловии к программе он развивал мысли о необходимости иметь собственную литературу о Сибири, чтобы своим „собственным языком“ развить свой „жизненный умственный элемент“. Из этого проекта ничего не вышло, но самое наличие таких идей и настроений крайне характерно.

В орбите этих „сибирских“ настроений находился в какой-то степени и Ершов; Ярославцев свидетельствует, что Сибирь постоянно занимала его мысли. Известно раннее стихотворение Ершова, посвященное Тимковскому, товарищу студенческих лет Ершова, с которым они вместе мечтали о путешествии и исследовании Сибири. Это стихотворение—целая программа:

Какая цель! — Пустыни, степи
Лучом гражданства озарить,
Разрушить умственные цепи
И человека сотворить.
Раскрыть покров небес полночных,
Богатства выспросить у гор,
И чрез кристаллы вод восточных
На дно морское кинуть взор.
Подслушать тайные сказанья
Лесов дремучих, скал седых,
И вырвать древние преданья
Из уст курганов гробовых;
Воздвигнуть падшие народы,
Гранитну летопись прочесть
И в славу витязей свободы
Колосс подоблачный вознесть...
и т. д.

А. Ярославцев оставил замечательное описание одного разговора, происходившего между ним и Ершовым. Ершов как-то признался ему, что хочет предпринять большое путешествие по Сибири. „У меня цель важная,—говорил Ершов,—я хочу путешествовать по Сибири“.—„Ты желаешь описать ее?“—„Да, по крайней мере, сколько возможно. Соберется нас, быть может, несколько человек... Вот не хочешь ли?“—„Кто в молодости,—продолжает свой рассказ Ярославцев,—не создавал себе различных планов и не верил в осуществление их? Неожиданное открытие Ершова, согласное отчасти с моими желаниями, заинтересовало меня. „Да, я не совсем чужд этого,—ответил я с раздумьем,—но, брат, какие же средства для путешествия в таком крае, как Сибирь?“—„О средствах после. Я потому предложил это тебе, что вижу, ты все желаешь нового... Уже один наш бывший университетский товарищ Т—ский [Тимковский] решительно согласился. Он, не докончив курса, перешел по собственному желанию в морской корпус, где необыкновенно отличился; юнкером ходил уже в офицерский класс, а теперь в Америке, на службе в американской компании. И вот...“ При этом Ершов положил свой указательный палец на стол, за которым мы сидели на диване. „Что это?“—спросил я. „Посмотри...“ Я увидел на пальце черное металлическое из роз кольцо, с серебряною пластинкою, на которой изображены буквы M и W—Mors et Vita—„на жизнь и смерть“—произнес он торжественно. „Посмотри, пожалуй, и внутри“. Он снял кольцо и подал мне. На внутренней стороне обручика были вырезаны число, месяц и год, когда они оба, по объяснению Ершова, согласились на путешествие по Сибири...“ [1]

По свидетельству Ярославцева, Ершов составил подробную программу путешествия, его задач и даже предварительных мероприятий для его организации. „Он

---

[1] *А. Ярославцев*, назв. соч., стр. 23.

говорил,—пишет Ярославцев,—о красотах сибирской природы, присовокупив, что в Европе они уже более искусственны, или закрыты промышленностью, говорил о благе, какое можно доставить некоторым бедствующим сибирским племенам, изведав их подробно и сообщив сведения и план, как помочь им, правительству. „Примут, не примут,—мы свое дело сделаем“—прибавил он; говорил о славе, которая ждет нас, если предприятие удастся; „если же не удастся,—заметил он,—то по крайней мере будем иметь богатый запас сведений на будущие дни нашей жизни. Мы будем в этом путешествии независимы ни от кого, а по окончании поселимся где-нибудь, и до нас никому дела не будет“. Ярославцев видел и дневник, в который Ершов записывал все, что считал нужным для этого путешествия: „в нем набросан был план путешествия; предполагалось, между прочим, собираться всем на зиму в один город, а летом разъезжаться; через год начать издавать журнал приобретенных каждым членом сведений и т. п.; сведения требовались по истории, географии, физике, бытовые и др. „Сведений будет вдоволь,—прибавил Ершов,—подписка на журнал доставит новые средства“. Предварительно каждый член обязывался пересмотреть источники, какие есть для ознакомления с Сибирью...“ [1] Самого Ярославцева он предполагал использовать как музыканта „при собирании туземных песен“.

Рассказ Ярославцева очень характерен; он отчетливо вскрывает круг идей и настроений молодого Ершова. Правда, в его сибирских мечтаниях и планах гораздо больше романтики, чем реально осознанных задач и планов, но корни этой романтики совершенно ясны. Они лежат там же, откуда идет краеведческий пафос иркутских гимназистов и их старших современников,—юношеские мечтания Ершова отражали основные тенденции сибирской буржуазии.

---

[1] *А. Ярославцев*, назв. соч., стр. 25.

Чрезвычайно знаменательно, что эти тенденции восприняты Ершовым в романтическом аспекте. Это характерно для поэта, сложившегося в условиях западносибирской культуры. В этом случае Ершов идет в одной линии со всем кругом тобольских поэтов. И, в сущности, такова вся его лирика, являющаяся типичным эпигонством романтики 20-х гг.,—в этом плане вскрывается и смысл его дружбы с Бенедиктовым, влияние которого очень заметно в лирике Ершова.

Однако Ершов отчетливо чувствовал, что сила и призвание его не в этом, что не на путях лирических перепевов он найдет свое место в русской литературе. Здоровый социальный инстинкт Ершова подсказал ему верный путь. Этим путем было обращение к народному преданию, к фольклору,—на этот путь уже вступила часть русских писателей. Ершов примкнул к ним, и, отображая настроения молодой сибирской интеллигенции, он обратился к сибирским народным мотивам, к сказкам, слышанным и записанным им в Сибири. На их основе он создавал свою первую поэму, свою знаменитую сказку о „коньке-горбунке“.

II

Литературный интерес к фольклору скрывает в себе разнообразные и противоречивые тенденции, он может быть связан и с прогрессивными и с консервативными тенденциями. Мировая литература знает не мало случаев реакционного использования фольклора, когда на последний стремятся опереться представители феодальной идеологии в своей борьбе с прогрессивными течениями эпохи.

Как мы уже старались выяснить в предыдущих статьях, ярко-прогрессивный характер имеет фольклоризм Пушкина. Обращение к фольклору для него одно из средств вырвать литературу из дворянско-феодальной ограниченности и повести ее по пути подлинной народ-

ности. Отсюда разница в творческом методе работы над фольклором Пушкина и писателей, стоящих на иных общественных позициях. Такова позиция Жуковского; Жуковский подходит к фольклору как бы сверху. Народная поэзия, с его точки зрения, может войти в литературу только в совершенно переработанном виде и пронизанная точкой зрения поэта, стоящего на вершине социальной лестницы. Фольклор у Жуковского „приглажен“ и „облагорожен“. Метод Жуковского характерен для дворянской литературы; в плену такого понимания были и писатели, стоящие гораздо ближе к Пушкину по своим общественным позициям,—например, Дельвиг. Дельвиг также „облагораживает“ фольклор; народные песни для него — только материал для создания „изящной“ и „легкой“ поэзии, отсюда и характер работы Дельвига над фольклором. Он снимает ритмическое своеобразие народных песен, приглаживает их, создает несвойственную им точность и правильность, выхолащивает элементы простонародности [1] и т. д. Такой метод решительно защищает и Баратынский.

Песни Дельвига и сказки Жуковского он ставит гораздо выше сказок Пушкина. „Царь-Салтан“—совершенно русская сказка,—писал он,—и в этом, мне кажется, ее недостаток. Что за поэзия — слово в слово привести в рифму Еруслана Лазаревича или Жар-птицу? И что это прибавляет к литературному нашему богатству? Оставим материалы народной поэзии в их первобытном виде или соберем их в одно полное целое, которое настолько бы их превосходило, сколько хорошая история превосходит современные записки“. [2] С Баратын-

---

[1] См. *А. А. Дельвиг.* Полное собрание стихотворений. Изд-ство писателей в Ленинграде, серия „Библиотека поэта“ (Вступительная статья *Б. В. Томашевского,* стр. 13). См. также *Н. П. Андреев,* Фольклор и литература (Ученые записки Гос. пед. института им. А. И. Герцена, т. II, Л., 1936, стр. 114—118).

[2] *Татевский сборник,* стр. 49.

ским солидаризируются Плетнев, Комовский, отчасти Языков и др. [1]

В этом противопоставлении методов отчетливее вскрывается и метод Пушкина. Сказки Пушкина были одним из крупнейших этапов его борьбы за простоту и народность в искусстве,—борьбы, которая являлась по существу борьбой за демократизацию литературы. Не случайно, что в этот же период Пушкин тайком от своих аристократических друзей стремится сблизиться с Белинским. Сказки Пушкина знаменовали его ориентацию на широкие демократические массы. Опыт Пушкина был встречен холодно в кругу его друзей, но был восторженно принят широкими читательскими кругами, где аристократическое дворянство уже оттеснялось новым демократическим читателем. Это были те же круги, которые в последние дни Пушкина и в часы его кончины огромными толпами заполняли квартиру и соседние улицы, жадно ожидая вестей о состоянии здоровья любимого поэта, и которые позже стремились поклониться его праху. Из этой же среды пришел и литературный отклик. Таким откликом явился поэтический опыт молодого студента-сибиряка, сына сибирского уездного

---

[1] Подробнее см. в нашей вступительной статье к собранию сочинений Языкова („Academia", 1934, стр. 69—72). Особенно любопытно замечание Плетнева, с исключительною четкостью обнаруживающее классовую природу спора. Плетнев писал Жуковскому по поводу его сказки об Иване-царевиче: „Так называемые ревнители народности скажут, что Иван-царевич лишен ярких красок сказочного языка и больше представляет собою ваше сочинение", — но, по мнению Плетнева, это только придает сказке большую ценность. „Не то достоинство, правда, будто бы он [Иван-царевич] удержал в себе характер той сказочницы, о которой вы так живо вспоминаете, но то, что летишь с ним легко, чувствуешь около себя действительно сказочную Русь, речь везде такая понятная и близкая к русскому сердцу и памяти выросшего на руках русских нянюшек. А между тем и есть богатое разнообразие, как в самой натуре: рассказ то шутлив, то степенен, то возвышен, то прост. Видно, что сказка идет не из избы мужицкой, а из барского дома..." и т. д. (Там же, стр. 70—71.)

исправника. Потому-то так радостно приветствовал Ершова Пушкин. Он приветствовал Ершова как своего ученика и последователя. По свидетельству литератора Е. Розена, Пушкин сказал в связи с „Коньком-горбунком“: „Теперь мне можно и оставить этот род поэзии“.[1]

III

Влияние пушкинских сказок на „Конька-горбунка“ совершенно бесспорно. Так же как и пушкинские сказки, „Конек-горбунок“ написан четырехстопным хореем, парными рифмами, с чередованием мужских и женских рифм, но, в отличие от сказок Пушкина, сказка Ершова не является переработкой какого-нибудь определенного сюжета; по правильному замечанию одного исследователя, она представляет своеобразное „попурри на сказочные темы“. Установить точно все источники Ершова довольно трудно. У нас пока еще нет возможности выяснить, какие сказки знал и слышал Ершов. Не следует забывать, что в его время еще не было каких-либо цельных сказочных сборников, и источниками Ершова могли быть, во-первых, сказки, непосредственно слышанные и может быть записанные им в Сибири, во-вторых, лубочные сборники конца XVIII—начала XIX в. Автор специальной статьи об источниках „Конька-горбунка“ А. М. Путинцев полагал, что одним из ближайших источников следует считать сказку афанасьевского сборника „Жар-птица и Василиса Царевна“ (в сборнике Афанасьева — № 103). Действительно, эта сказка очень близка сказке Ершова в основном сюжете и некоторых деталях, но записана она сравнительно поздно, вероятно в 50—60-х гг., и могла в свою очередь отразить на себе влияние ершовской сказки. Такие случаи очень часты. Известно огром-

[1] Сохранился еще один отзыв Пушкина о „Коньке-горбунке“: „Этот Ершов владеет стихом точно своим крепостным мужиком“. („Летописи Государственного литературного музея“, книга первая: Пушкин, М., 1936, стр. 560.)

ное влияние на фольклор пушкинских сказок. Ершовская сказка также оказала большое воздействие на позднейшее устное творчество. Д. Н. Садовников записал в 70-х гг. на Волге от замечательного сказочника Абрама Новопольцева сказку, которая, совершенно очевидно, сложена под непосредственным влиянием „Конька-горбунка", с сохранением даже многих подлинных стихов Ершова.[1] О случаях непосредственного знакомства сказочников со сказкой Ершова сообщают и другие собиратели.[2]

Таким образом, едва ли возможно искать источников или прототипов сказки Ершова в позднейших записях,— можно говорить только об основном сюжете и об отдельных мотивах и деталях. Сюжет же в целом, конечно, имеет многочисленные параллели и встречается в ряде вариантов, главным образом в сказках об Иване-дураке и Сивке-бурке и в сказках о добывании Жар-птицы. А. М. Путинцев делит сказку Ершова на следующие отдельные мотивы: 1) Поручение отца трем сыновьям оберегать от таинственного вора свое добро и выполнение этого поручения младшим сыном, весьма презираемым. 2) Чудесный конь помогает герою в исполнении трудных подвигов. 3) Перо чудесной птицы, прельстившее героя, приносит ему ряд несчастий. 4) Герой добывает чудесную птицу для царя хитрою выдумкою при помощи чудесного коня. 5) Зложелатели-придворные наговаривают на героя царю. 6) Герой достает в небесном царстве хитростью при содействии чудесного коня

---

[1] *Д. Н. Садовников*, Сказки и предания Самарского края. Спб., 1884.

[2] См. *Б.* и *Ю. Соколовы*, Сказки и песни Белозерского края, стр. 70. В 1927 г. в Тунке (Восточно-Сибирский край, около 150 километров от монгольской границы) я нашел у сказочника Е. И. Сороковикова рукописную запись ершовской сказки. Тетрадка с этой записью имела такое заглавие: „Сказошная книжка про Ивана-дурука и конька-гурбунка". Запись эта была сделана, примерно, лет семьдесят тому назад отцом Е. И. Сороковикова, который был также выдающимся знатоком сказки и замечательным рассказчиком.

царевну-девицу. 7) Герой при помощи чудесного коня и рыбы (или рака) достает со дна моря имущество царевны-девицы. 8) Герой при содействии чудесного коня перерождается в кипящей жидкости в красавца и становится царем на место сварившегося старого.[1] В качестве примеров сказок, где находятся данные мотивы, он называет сказки афанасьевского сборника: „Жар-птица и Василиса-царевна", „Сивка-бурка", „Свинка-золотая щетинка", „Утка-золотые перышки", „Золото-гривый конь и золоторогий олень", „Волшебный конь", „Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и сером волке". К этому перечню основных мотивов и сказок следует указать дополнительно еще ряд других, не отмеченных А. М. Путинцевым. Так, несомненно Ершов знал в какой-то редакции—устной или письменной—знаменитую сказку об Ерше-Щетинникове, откуда он заимствовал образ ерша—„забияки и гуляки". Эта сказка была очень распространена и в письменных редакциях, один из таких списков перепечатан у Афанасьева; Ершову несомненно был известен текст сказки, напечатанной в 1832 г. в „Московском телеграфе"; очень распространен также в народных сказках мотив путешествия в иное царство (поездки Ивана к месяцу) и вопросы о том, как избавиться от наказания, наложенного на долгие времена за какой-нибудь проступок (эпизод с китом). Последний мотив встречается, например, в некоторых вариантах сказки о Марке-богатом и Василии Бесчастном.

В сказочном тоне и плане—присказки и концовки Ершова, но в большей степени в них сказывается литературное влияние, в частности влияние „Пролога" к „Руслану и Людмиле". Можно констатировать и другие литературные воздействия. Любопытен в этом отношении один пассаж во второй части:

[1] *А. М. Путинцев*, Сказка П. П. Ершова „Конек-горбунок" и ее источники („Труды Воронежского гос. университета", т. I, 1925, стр. 348).

И посыльные дворяпа
Побежали до Ивана;
Но, столкнувшись все в углу,
Растянулись на полу.
Царь тем много любовался
И до колотья смеялся;
А дворяна, усмотря,
Что смешно то для царя,
Меж собой переглянулись
И вдругорядь растянулись...
и т. д.

Этот эпизод бесспорно навеян знаменитым монологом Фамусова о Максиме Петровиче. Введение этого литературного эпизода в цепь сказочных мотивов характеризует до некоторой степени общественные позиции Ершова. [1]

Но, вообще, нельзя сказать, чтобы общественные позиции автора были выражены в сказке достаточно отчетливо. В целом сказка о Коньке-горбунке, конечно, произведение еще не вполне окрепшего таланта; общественные тенденции выражены в сказке неясно и порой противоречиво. Но Ершов сумел передать легкость народной сказки, ее иронию, веселость, бодрость, уверенность в победе крестьянского сына над дворянами и боярами. Подобно подлинному народному сказителю, Ершов сумел вплести в фантастическую сказочную ткань мотивы реальной действительности и сделал сказку рупором своих общественных настроений, хотя и не всегда отчетливо осознанных. Все это, в сочетании с легким и сочным языком, с непроизвольной, ненадуманной игрой диалектизмами, обеспечило сказке огромный успех и сделало ее надолго любимым чтением широких, преимущественно демократических, читательских кругов.

Николаевская цензура сразу же учуяла какую-то несозвучную ей стихию. Она разгадала корни ершов-

---

[1] Из других литературных произведений, послуживших источником для „Конька-горбунка“, можно отметить еще известную комическую оперу Аблесимова „Мельник-колдун, обманщик и сват“, откуда Ершов цитирует песню: „Ходил молодец на Пресню“.

ских настроений и сущность его метода: Ершов, вслед за Пушкиным, усвоил иронически-пренебрежительное отношение народных сказителей к царям и боярам, и на эту сторону было обращено главным образом внимание цензуры. Сказка вышла в свет с рядом значительных купюр. Эти купюры полностью мы не можем восстановить и сейчас, так как в последующих изданиях они были восстановлены Ершовым только частично, в большинстве же случаев он давал позже новую редакцию, в которой уже стиралась прежняя острота. Цензура исключила все случаи, где обнаруживалось пренебрежительно-грубоватое отношение к царской власти. Так, например, в стихах:

Царь смотрел и дивовался,
Гладил бороду, смеялся
И скусил пера конец.
Тут, уклав его в ларец,
Закричал от восхищенья,
Подтвердив свое веленье
Быстрым взмахом кулака.

Последние две строки вычеркнуты.

Вычеркнуты такие обращения Ивана к царю, как:

Полно, царь, хитрить-мудрить
Да Ивана проводить...

В качестве параллели к этим изъятиям, можно указать на знаменитый стих из „Сказки о золотом петушке“: „Царствуй, лежа на боку“, также вымаранный цензурой.

IV

Отношение критики к „Коньку-горбунку“ было различным; но отрицательные отзывы, пожалуй, звучали громче и авторитетнее. Сохранилось замечательное письмо Н. В. Станкевича, написанное вскоре же после появления первого отрывка сказки в „Библиотеке для чтения“.

„Это, как говорит Рудый Панько,—писал Станкевич,—сор не сор, земля не земля, господи, чорт знает, что такое. Плюнул да и руки вымыл. Если вся сказка написана в этом тоне, что это? Что звучного в этих стихах, рифма за рифмой, вялых, натянутых? Что путного в этом немощном подражании народным поговоркам, которые уродуются, искажаются стиха ради, и какого стиха? Пушкин избрал этот ложный род, когда начал угасать поэтический огонь в душе его. Но первая его сказка в этом роде еще имеет нечто поэтическое, другие же, в которых он стал просто рассказывать, не предаваясь никакому чувству, дрянь просто. Жуковский еще умеет ладить с такими пустяками,—но что за утешение для такого поэта быть сносным? А „Конек-горбунок" просто несносен! Жаль, если Ершов — человек с чувством и талантом: его собьют этими глупыми восторгами! Разве не хвалят Брамбеуса? Впрочем, я не читал всего „Горбунка", но меня ожесточают восторги пустых людей, которые беснуются чорт знает из чего и портят людей с талантом — а тот затевает сибирские Илиады!" [1]

Совершенно отрицательно отнесся к „Коньку-горбунку" и Белинский. „Было время,—писал он,—когда наши поэты, даровитые и бездарные, лезли из кожи вон, чтобы попасть в классики, и из сил выбивались украшать природу искусством; тогда никто не смел быть естественным, всякий становился на ходули и облекался в мишурную тогу, боясь низкой природы; употребить какое-нибудь простонародное слово или выражение, а тем более заимствовать сюжет сочинения из народной жизни, не исказив его пошлым облагорожением, значило потерять навеки славу хорошего писателя. Теперь другое дело: теперь все хотят быть *народными;* ищут с жадностью всего грязного, сального и дегтярного; доходят до того, что презирают здравым смыслом,—

[1] Переписка *Н. В. Станкевича*, М., 1914, стр. 296.

и все это во имя *народности*". [1] К такого рода произведениям относил Белинский сказки казака Луганского (т. е. Даля) и Ершова. Белинский утверждает, что между старыми и новыми писателями нет разницы в этом смысле: „те искажали народность, украшая ее",—эти искажают народность, „стараясь приблизиться к ее естественной простоте". Такие попытки приближения к народности, по мнению критика, обречены на неудачу: народные сказки нужно тщательно списывать, а не подновлять и не переделывать. „Вы никогда не сочините своей народной сказки,—писал он,—ибо для этого вам надо б было, так сказать, омужичиться, забыть, что вы барин, что вы учились грамматике и логике, и истории, и философии, забыть всех поэтов, отечественных и иностранных, читанных вами, словом, переродиться совершенно; иначе вашему созданию по необходимости будет недоставать этой неподдельной наивности ума, не просвещенного наукой, этого лукавого простодушия, которыми отличаются народные русские сказки". Белинский утверждал, что как бы внимательно ни прислушиваться к сказкам и как бы тщательно ни подделываться под них, „подделка всегда останется подделкой", „и из-за зипуна всегда будет выделяться фрак". Белинский считает, что по этой причине не удались и сказки Пушкина, „несмотря на всю прелесть стиха", о сказке же Ершова—„нечего и говорить". „Говорят, что г. Ершов молодой человек с талантом,—заканчивал свою рецензию Белинский,—не думаю, ибо истинный талант начинает не с попыток и подделок, а с созданий часто нелепых и чудовищных, но всегда пламенных и в особенности свободных от всякой стеснительной системы или заранее предположенной цели". [2]

Оценка Белинского как будто смыкается, на первый взгляд, с дворянской критикой сказок Пушкина. Однако

---

[1] *В. Г. Белинский*, Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгерова, т. II, стр. 70.

[2] Там же, стр. 71.

это только кажущееся совпадение. Критики Пушкина из этой среды противопоставляли ему иной метод—метод Жуковского и Дельвига. Белинский же совершенно отрицательно относился и к фольклорной лирике Дельвига и к сказкам Жуковского.

Для него вопрос в другом. Основной вопрос в данном случае, как почти во всех главных его статьях этого периода,—проблема народности и борьба за подлинную народную литературу. Это центральная тема „Литературных мечтаний". Но под народной литературой Белинский подразумевал литературу, национальную (народную) по форме и глубоко-идейную по содержанию, овладевшую всем мировым идейным богатством. Между тем народность понималась в литературе совершенно формально и подменялась стремлением к „простонародности". Против этого и направлена страстная критика Белинского. Очень часто встречаются утверждения, что Белинский не понимал „народной поэзии", не признавал ее, не ценил. Все это совершенно неверно и основано главным образом на непонимании особой позиции Белинского в данном вопросе. Белинский оставил немало свидетельств подлинного его отношения к русской народной поэзии,—в рецензии на „Конька-горбунка" он не только не отрицает русских сказок, но, наоборот, противопоставляет их искусственным подделкам; в „Литературных мечтаниях" он говорит о „прекрасных" русских песнях, полных „глубокой грусти, сладкой тоски и молодецкого разгулья". Более того, он отчетливо понимает значение фольклора в деле создания подлинно-народной литературы и даже сам требует обращения к нему. Замечателен в этом отношении его отзыв о Ломоносове. Он считает глубокой исторической ошибкой Ломоносове его недооценку народной поэзии. „Прельщенный блеском иноземного просвещения, он закрыл глаза для родного. Правда, он выучил в детстве наизусть варварские вирши Симеона Полоцкого, но оставил без внимания народные песни и сказки". Здесь—причина его гибели как поэта. „Его

погубила слепая подражательность,—следовательно, она одна виною, что его никто не читает, что он не признан и забыт народом".[1] Белинский не против обращения к фольклору, но он против того, чтобы искать в фольклоре единственный и центральный источник творчества. Он против идеализации всех сторон крестьянской жизни,—и в уходе в простонародность видел отход от европейских идеалов и тем самым от подлинной народности. Вся такая литература для него мнимая, псевдонародная. „Ну, пошла писать наша народная литература,—иронически писал он по поводу вышедшей вскоре после „Конька-горбунка" чьей-то анонимной „народной сказки" „Царь-девица",—ох, царь Салтан Салтанович, встормошил ты наш неугомонный народ—житья не стало от сказок" и т. д.

Белинский был не одинок в своем отрицательном отношении к фольклорным произведениям Пушкина, Жуковского и Ершова. На той же точке зрения стоял и Полевой. На страницах „Московского телеграфа" Кс. Полевой решительно выступал против „нового направления".[2] В сказках Пушкина он усматривал „старание превратиться в старинного русского рассказчика, воскресить дух старой Руси и заменить старые формы стихотворства новыми". Кс. Полевой видел в таком направлении источник гибельных последствий для русской литературы. Он видел в этом бегство от современности, отказ от запросов своего времени и возвращение к старинным идеалам. „Старина русская,—писал он,—ждет и требует не переделываний и подражаний, а только взгляда поэтического, одушевления истинного, глубокого. Обрабатывайте ее не так, как обрабатывали предки наши, а как люди настоящего времени". Кс. Полевой утверждает, что для XIX в. этот старинный

[1] *В. Г. Белинский*, Полное собрание сочинений, под ред. *С. А. Венгерова*, т. I, стр. 333.

[2] *Кс. Полевой*, О новом направлении в русской словесности („Московский телеграф", 1834, т. LVI, стр. 126—134).

язык, язык древних повестей и сказок, „чужд и тесен“, он призывает беречь „драгоценное наследство наших предков“, „дорожить им“,—но рассматривает его только как материал, „который требует ума и души поэтов, разбора и очищения критики“.

Полевой, таким образом, не умел достаточно четко различить памятники древней литературы и памятники народного творчества,—что именно так отчетливо различал Пушкин. Находясь под влиянием немецких теорий фольклора, Полевой видел в нем только архаику, и потому боялся ее влияния на современную литературу. К народной поэзии Полевой подходит исключительно с исторической точки зрения: он признает ее огромную ценность как памятника, освещающего наше прошлое, но категорически отказывается видеть в ней творческий источник для современного поэта.

В этом существенное различие для Белинского: Белинский, как мы видели, не отрицает народной поэзии как элемента созидающейся национальной литературы,—но он требует *определенной точки зрения*. Он критикует Пушкина и Ершова с демократических позиций, с позиций борца за высокое идейное искусство. Чтобы понять до конца точку зрения Белинского в этом вопросе, надо взять его отношение к Пушкину в этот период в целом. Ведь как раз в „Литературных мечтаниях“ он объявлял, что пушкинский период кончился и наступил новый период. Этот новый период он называл „смирдинским“ — и считал, что именно в смирдинском „Новоселье“ нашел свой конец Пушкин. Белинский не мог простить Пушкину его участия в изданиях Смирдина. Смирдинская „Библиотека для чтения“ для Белинского была символом мещанского мировоззрения и мещанской беспринципности в литературе. Появление Пушкина в „Библиотеке для чтения“ рядом с Гречем и Булгариным было для Белинского неприемлемым, и его статья явилась суровым протестом против литературной позиции Пушкина в этом вопросе. Сказки Пушкина, появившиеся

в „Библиотеке для чтения“, он считал в праве рассматривать как своеобразную декларацию нового пути Пушкина. Именно здесь кроется источник странной на первый взгляд недооценки фольклорных опытов Пушкина. Выступление Белинского против сказок Пушкина было вместе с тем борьбой с Пушкиным за Пушкина. Эта борьба захватила и следующий период, когда встала новая опасность—славянофильство. Так называемая борьба Белинского с народной поэзией в этот период—это, в сущности говоря, борьба с славянофильской интерпретацией фольклора, т. е. та борьба, которую позже решительно и последовательно поведут Чернышевский и Добролюбов. И только на фоне этой последовательной и упорной борьбы Белинского за народность вскрывается до конца подлинный смысл его отношения к сказкам Пушкина и к сказке Ершова.

* * *

Рецензия Белинского на книгу Ершова была проникнута тревогой за его будущность. Нужно сказать, что его опасения имели большое основание. Ершов не сумел вырваться из-под власти „Библиотеки для чтения“, и его дальнейший путь был уже иным. Это был отход от идеалов и поэзии юности. Для целей настоящего очерка нет надобности останавливаться подробно на тобольском периоде жизни Ершова. В общем, возвращение на родину не оправдало его надежд. От „исполинских“ (выражение самого Ершова) мечтаний о работе в Сибири, ее исследовании и изучении не осталось и следа. Чиновничье-бюрократическая трясина все более и более всасывала Ершова, и это отразилось и на его „Коньке-горбунке“. В николаевскую эпоху сказка выходила еще два раза: в 1840 и 1843 гг. Оба эти издания были точной перепечаткой издания 1834 г. и сохранили те же цензурные купюры. Полностью, без цензурных пропусков сказка появляется только в 1856 г. Однако „Конек-горбунок“

1856 г.—уже не тот, каким он был в 1834 г. Сказку 1834 г. писал молодой студент-энтузиаст,—редакция 1856 г. вышла из-под пера директора гимназии. В тексте, правда, уже нет цензурных точек, но это вовсе не означает, как ошибочно считали прежние исследователи, что в этом издании восстановлены цензурные пробелы первых изданий. В действительности они восстановлены частично, в большинстве же случаев заменены другими,—и эти замены продиктованы уже не цензурными соображениями, а изменившимися настроениями самого автора. Во многих случаях заметны переработки в духе официальной народности, к которой скатился автор; зачастую Ершова не удовлетворяет его прежняя манера и старый язык, и он стремится как можно более „обнародить“ стиль, делая это фальшивым методом внешнего диалектизма и уснащая речь якобы несомненно-народными выражениями. Он пишет „далече“ вместо прежнего „далеко“; „рублёв“ вместо „рублей“; „коников“ вместо „коней“; „выпущать“ вместо „выпускать“ и т. д., вводятся новые эпизоды,—иногда они интересны и занимательны, иногда же задерживают и нарушают легкий строй сказки. Вместе с тем стираются социальные намеки, а кое-где усиливаются черты православно-религиозные. В следующем (пятом) издании Ершов отказывается даже от первоначальной редакции первых четырех стихов сказки, овеянных прикосновением к ним Пушкина.

Этот отказ от пушкинской редакции представляется почти символическим,—он как бы подчеркивает новый путь Ершова. Ершов всю жизнь считал себя верным представителем пушкинской школы и пушкинских традиций,—в действительности же он все более и более отходил от них, как отходил от прогрессивных настроений своей юности. Но в „Коньке-горбунке“ уцелело самое главное. Сохранился основной тон сказки, который и обеспечил возможность ее возрождения и который увлекает современного читателя так же, как увлекал и сто лет тому назад.

КИРЕЕВСКИЙ И ЯЗЫКОВ

(Страница из истории русской фольклористики)

Сборник Киреевского является несомненно одной из крупнейших дат в истории русской фольклористики, собственно даже не самый сборник, ибо, по существу, сборника Киреевского не существует, а есть ряд изданий, опубликованных по его материалам (за исключением, конечно, духовных стихов, подобранных и опубликованных самим Киреевским). Таким образом, правильнее говорить не о *сборнике*, но о *собрании* Киреевского, еще точнее о его *собирательской работе*. С этого момента обычно и начинают историю научного собирания русского фольклора. Отказ от любительства, применение методов западноевропейской науки, огромный плановый захват материала, осознание его исторического значения и важности,—все это характеризует деятельность Киреевского, в отличие от других аналогичных опытов его предшественников и современников.

Деятельность Киреевского обычно целиком связывается с славянофильством. По довольно прочно установившемуся мнению, именно славянофилы первые обратили внимание на фольклор как исторический источник и потому обратились к пристальному изучению и энергичному собиранию памятников народного творчества. Но, как мы стремились показать в предыдущих очерках, уже Пушкин и декабристы отчетливо представляли исто-

рическое и художественное значение народной поэзии,— к тому же нужно подчеркнуть, что и у самого Киреевского эти идеи о значении и роли фольклора сложились еще до сформирования славянофильства как такового: в 1831 г., к которому следует отнести начало собирательской деятельности Киреевского, идеи славянофильства еще не только не нашли законченного оформления, но находились вообще в стадии неясного и смутного брожения,—и можно даже сказать иначе: идея фольклора, идея народной поэзии и фольклористическая работа были одними из первых камней в создании новой теории.

Этот период русской фольклористики очень мало освещен, и факты, относящиеся сюда, пока еще мало известны. Несмотря на общепризнанное огромное значение дела Киреевского, несмотря на то, что в орбиту его собирания были включены выдающиеся деятели русской культуры во главе с Пушкиным,—история его собирания и постепенного складывания монументального собрания освещена крайне скудно. То немногое, что мы знали об истории собрания Киреевского и методах его работы над материалом, сведено и подытожено в работе М. Н. Сперанского, но в распоряжении исследователя не было достаточных материалов, чтобы осветить совершенно исчерпывающе картину складывания и формирования собрания Киреевского, к тому же, наконец, ни в ней, ни в какой другой работе не вскрыты идеологические корни этого огромного предприятия.

Те письма П. В. Киреевского, которые были опубликованы до сих пор, дают сравнительно очень скудный материал по части истории собрания; насколько нам известно, весьма скудно освещен этот период и в переписке Киреевских, хранящейся в архивах. Поэтому совершенно исключительный историко-литературный интерес представляют письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову, обнаруженные в архиве последнего (хранится в Институте литературы Академии наук СССР.

Письма эти не являются совершенной новостью: они частично были использованы различными исследователями для разных целей. Так, например, Д. Н. Садовников опубликовал выдержки из этих писем, касающиеся Пушкина;[1] выдержки эти, замечу попутно, имели первоклассное значение, так как они давали возможность судить о подлинных интересах Пушкина в области народной словесности,—к сожалению, в этой публикации остались пропущенными некоторые довольно существенные детали. Затем письма П. В. Киреевского к Языкову привлекались В. П. Петровым в качестве комментария к опубликованной им переписке М. А. Максимовича с Н. М. Языковым[2]—и некоторые образцы были приведены даже в обширных выдержках,—но в целом переписка осталась неопубликованной, и эти замечательные письма до сих пор еще не входили в полный научный оборот. Между тем значение их совершенно исключительное: во-первых, они дают новый материал для внешней истории знаменитого собрания Киреевского, во-вторых, что, конечно, еще более важно, они четко вскрывают ту атмосферу, в которой возникло это собрание, и дают возможность судить о замыслах Киреевского при начале работы над песнями.

Чрезвычайно важно установить прежде всего самый начальный этап собирания и определить его точные хронологические рамки. Обычно этой датой считают 1830 год. Эту дату называет П. В. Киреевский в предисловии к изданному им тому духовных стихов. „Собрание русских народных песен, предлагаемое здесь читателям, составлялось в продолжение многих лет. Начало ему было положено еще в 1830 году, но небольшое количество песен, тогда мною собранных, по непредвиденному случаю, пропало. В 1831 и 1832 гг. я снова при-

[1] *Д. Н. Садовников*, Отзывы современников о Пушкине („Исторический вестник“, 1883, № 12).

[2] *В. П. Петров*, Листування М. О. Максимовича та Н. М. Язикова (Роки 1829—1846) („Литература“, 1928, стр. 131—144).

нялся записывать песни с голоса крестьян Московской губ.“.[1]

Н. А. Елагин в своих „Материалах для биографии И. В. Киреевского“, однако, определенно начальной датой считает лето 1831 г.[2] И, несмотря на показание самого П. В. Киреевского, последняя дата представляется более точной. Конечно, интерес к народной поэзии у Киреевского был и раньше. Естественно, что он и сам записывал песни, как записывали в то время многие представители интеллигенции из разных социальных слоев, но постановка определенной цели, собирание под определенным углом зрения, как некая жизненная задача — несомненно относится только к периоду возвращения Киреевского из-за границы, и датой окончательного оформления является именно лето 1831 г., как и свидетельствует Н. А. Елагин.

Архив Языковых дает возможность совершенно точно установить эти начальные даты. 1829—1832 гг. Языков проводил в Москве, находясь все время в окружении Киреевских. Письма его к братьям и сестрам дают богатейший материал для характеристики быта и идейных настроений Киреевских и их круга. В этих письмах Языков подробно сообщает и о плане собирания и издания песен. Первое упоминание об этом — в письме к брату Александру Михайловичу от 12 июля 1831 г.: „Главное

[1] Русские народные песни, собранные *Петром Киреевским*, часть I: Русские народные стихи. („Чтения в имп. О-ве ист. и др. росс. при Моск. ун-те“, год третий, № 9, М., 1848, стр. III — отд. пагинация). М. О. Гершензон указывает на мюнхенское письмо (1830 г.) П. Киреевского, где тот благодарит Максимовича за присылку каких-то песен, и полагает, что, быть может, это и послужило основой собрания песен. Однако Максимович сам в то время уже собирал песни, и его записи могли быть присланы Киреевскому в каких-либо информационных целях. П. И. Якушкин сообщает о записях Киреевского еще в 20-х гг., но уже М. Н. Сперанский отвел это показание как явно неточное.

[2] *И. В. Киреевский*, Собрание сочинений, под ред. М. О. Гершензона, т. I, М., 1911, стр. 62.

и единственное занятие и удовольствие составляют мне теперь русские песни. П. Киреевский и я, мы возымели почтенное желание собирать их и нашли довольно много еще ненапечатанных и прекрасных. Замечу мимоходом, что тот, кто соберет сколько можно больше народных наших песен, сличит их между собою, приведет в порядок и проч., тот совершит подвиг великий и издаст книгу, какой нет и быть не может ни у одного народа, положит в казну русской литературы сокровище неоценимое и представит просвещенному миру чистое, верное, золотое зеркало всего русского. Не хочешь ли и ты участвовать в сем деле благоугодном и патриотическом? При тебе находится Мануков—писец отличный: употреби его, растолковав ему, в чем дело: пусть записывает слово в слово, как поется, не ленясь записывать одну и ту же песню и несколько раз, когда найдет в ней какие-либо перемены: в краях, тобою теперь посещаемых,[1] верно есть много особенно оригинально-прекрасного по сей части. Да нужно было бы записывать и сказки, напр., что такое Лазарь, поемый нищими, но это после. А волжские песни? Что ж мы?..“[2] О том же он сообщил в тот же день и другому брату, Петру Михайловичу Языкову: „Одно и главное—и главное потому, что одно—мое занятие составляет здесь записывание русских песен со слов деревенских дев—дело идет очень успешно“.[3]

В этом письме чрезвычайно важны два момента: во-первых, устанавливается точная дата начала собрания Киреевского: как раз лето 1831 г.— дата, указанная Н. А. Елагиным; во-вторых, устанавливается значительная роль самого Языкова в этом деле. До сих пор имя Н. М. Языкова называлось только на ряду с его братьями, как имя одного из деятельнейших вкладчиков

[1] А. М. Языков находился тогда в Уфимской губернии.

[2] Архив ИЛИ.

[3] Там же; оба письма из с. Ильинского (подмосковное имение Елагиных — Киреевских).

в собрание Киреевского. Правда, сам Киреевский в цитированном предисловии к „Русским народным стихам“ писал: „...нет сомнения, что у меня бы не стало ни сил, ни средств довесть его [собрание] до того значительного объема, которого оно, наконец, достигло, если бы это предприятие не было поддержано и одушевлено дружбою незабвенного Языкова. Живое участие в моем собрании принял покойный Н. М. Языков: он и его семья доставили мне огромное драгоценное собрание песен, записанных им из уст народа в Симбирской и Оренбургской губерниях; его имя дало этому предприятию известность; его одушевленному сочувствию я обязан многими внутренними силами. Ему принадлежит главная честь этого дела“.[1] Однако это свидетельство до сих пор не учитывалось должным образом. Его понимали исключительно как свидетельство значительной личной собирательской работы Языкова, причем и здесь неизмеримо большую роль отводили его старшему брату. Переписка поэта с братьями и письма к нему П. В. Киреевского заставляют иначе расценивать роль Языкова. Именно он на первых порах является основным, так сказать, будирующим элементом. Он беспрерывно обращается то к брату, то к сестре, то к знакомым, просит их содействовать собиранию, дает советы, указания и т. д.

Например, в 1833 г. он пишет брату Александру Михайловичу: „Много и много спасибо тебе за ревностное и благопоспешное действование твое за собирание стихов — дело достославное и стоящее благодарности добросмыслящих современников и правосудного потомства. Я уже сношусь по сей части с П. В. Киреевским. Трудно — и слава богу, что трудно — найти на святой Руси человека, могущего столь добросовестно заняться распорядком нашего и своего собственного труда сего, как сей Петр Киреев-

---

[1] Чтения в имп. о-ве ист. и др., росс., год третий, № 9, 1848, стр. III—IV.

ский. Он есть Петр, и на сем камени должна соорудиться церковь, вами приготовляемая".[1]

В этот же день он пишет сестре, П. М. Бестужевой: „Не ослабевай и ты в деятельности на сем поприще всенародной литературы, если будешь в Репьевке, то особенно приударь: там рапсодов много и сановитая древность процветает". Через несколько месяцев, 14 июля 1833 г., он снова пишет брату о собирании, благодарит его за энергичное собирание „стихов" и прибавляет при этом, что сам он „не умеет записывать стихи",—и в тот же день пишет младшей сестре Екатерине Михайловне (впоследствии Хомяковой): „Котел, сделай мне большое удовольствие: запиши от повара дивского мне несколько песен: песню про княжну Черниговскую: как не белая береза—сполна всю, а то мне доставили ее вовсе без конца. Можешь и другое кое-что записать". Еще раньше в письме попадается благодарность Балдову (управляющему имением Языковых) за сообщение „похабных пословиц и поговорок"—некоторые из них, замечает Языков, „очень хороши в поэтическом смысле" (20 марта 1832 г.).

Заботы о песнях не оставляют его, можно сказать, ни на минуту. Уже в начале 40-х гг., больной, за границей, он пишет оттуда брату: „Александр Михайлович, ты худо сделал, что не записал песню: собиралася Недвига—должно быть славнейшая" (22 марта 1840 г.). И затем снова напоминает: „Будучи за Волгою, не забывай записывать песни и стихи. Мне помнится, что в Станишном оставалось несколько старцев и стариц неизвестных". Эти заботы о собирании песен и „стихов" не оставляют его и в Москве, куда он переехал на постоянное жительство после возвращения из-за границы и

[1] Это письмо, как и все дальнейшие, цитируется по неопубликованному архиву Языковых в ИЛИ. Остальные источники будут оговариваться. Петр Михайлович Языков, старший из братьев Языковых, очень увлекся собиранием и даже сделал несколько публикаций в современных альманахах и журналах.

где вся его жизнь проходит главным образом в борьбе с болезнью. Так, например, в письме от 5 сентября 1843 г. он пишет о какой-то Дарье Андреевне и просит „поручить ей записывать стихи“; в октябре того же года ведет переговоры с Д. П. Ознобишиным о передаче записанных им песен Киреевскому и т. д. Нет надобности увеличивать число аналогичных примеров.

В тех же письмах из-за границы он беспрерывно справляется о ходе работы над песнями Киреевского и не скрывает своего раздражения от медлительности последнего. Он подталкивает его сам, негодует, настаивает, чтоб на него воздействовали друзья, жалуется на него общим знакомым.

„Петр Васильевич кажется плохо подвигается вперед с изданием русских песен; редко пишет ко мне и неизвестно, где теперь“ (1 июля 1839 г., Ганау); „Петр Васильевич продолжает спать с собиранием песен“ (6 июля 1840 г., Рим); несколько раньше, в том же 1840 г., но еще из Ниццы, он пишет своим: „К Петру Васильевичу мы писали, писали и недавно уже отнеслися к Валуеву, чтобы сей юноша добился от него ответа на некоторые пункты. Расторыкать его трудно. Он чрезвычайно способен захрясать и засиживаться в одной мысли и на одном месте, вот почему и не отвечает на письма и медлит изданием песен, уже не знаю почему“. Об этом же он пишет неоднократно и М. А. Максимовичу. [1]

Письма Киреевского еще более подчеркивают роль Языкова в организации собирательской работы, и вместе с тем они вскрывают подлинные размеры языковского вклада—его лично и его семьи—в собрание. „Славное дело вы сделали,—пишет он 9 июля 1832 г.,—что собрали так много песен, а мне это стыдно, потому что

[1] Например, „Киреевские продолжают свое прежнее: И. В. в деревне, об нем слуху нет. П. В. благополучно начал 14-й год сидеть сложа руки над своим знаменитым собранием песен“ (17 июля 1844 г.).

я до сих пор не собрал ни одной. Однако и я не отстану, и скоро примусь за дело". В письме от 14 октября 1833 г. он подводит итоги двухлетней собирательской и организационной работы. За это время, оказывается, у него на руках скопилось уже около тысячи номеров; из этого числа—триста собрано самим Киреевским, двести собрано в Орловской губернии Рожалиным, а пятьсот—„и самых лучших" (по характеристике Киреевского)—прислано Н. М. Языковым. Наконец, в этих же письмах отчетливо вскрывается роль и значение Языкова в организации этого крупнейшего фольклористического предприятия: в письме от 12 октября 1832 г. Киреевский сообщает Языкову о свидании с Пушкиным: „Пушкин,—пишет он,—намерен как можно скорее издавать русские песни, которых у него собрано довольно много.—Я думаю,—продолжает Киреевский,—послать ему копии с моего собрания, но для этого нужно наперед твое соизволение"; весной же следующего года, в письме от 9 мая, Киреевский уже пишет о собственном издании и торопит с приездом в Москву Языкова: „и тогда, пишет Киреевский,—вместе потолкуем, кому, как и на каком основании приступить к изданию".

Таким образом, совершенно очевидно, что Киреевский считал Языкова равноправным хозяином материала, без разрешения которого он считал себя не в праве делать какие бы то ни было передачи материала, хотя бы даже Пушкину. Вместе с тем выясняется, что по первоначальному плану подготовка текстов к печати должна была вестись не только Киреевским, но и Языковым, причем издание должно было сопровождаться предисловием Пушкина и на титульном листе иметь надпись „изданное Н. Языковым и П. Киреевским".[1] Вообще,

---

[1] Письмо П. Киреевского от 14 октября 1833 г.: „Итак остается решить, где, сколько экземпляров, в каком формате и в каком порядке печатать? А всех этих вопросов я без тебя решить не могу: *тебе гораздо больше меня приличествует решить их, потому что и первая мысль собрания и большое количество и лучший цвет*

тема совместного издания и совместной работы—одна из центральных в этой переписке. Киреевский жалуется, что Языков медлит возвращением из деревни в Москву, и весь труд падает на его одинокие плечи; пишет о необходимости совместной работы над сверкой вариантов и пр. Наконец, он предполагает работать над песнями вместе с Языковым за границей.[1]

Установление участия в деле собирания песен Языкова—не только факт биографии писателя и не только лишний штрих в истории собрания Киреевского: состав действующих лиц определяет характер работы и свидетельствует об определенной расстановке общественных сил. Далеко не случайно, что собирательство начинается именно в 1831 г., не случайно оно оказывается в руках Киреевского и Языкова, не случайно отпадают другие, также ставившие перед собой эту задачу.

В статье, предпосланной изданию серии песен, записанных П. Киреевским, М. Н. Сперанский так формулирует сущность интереса к народности в литературе: „С конца XVIII в., когда стало пробуждаться более или

песен принадлежит тебе (курсив мой. — *М. А.*). — Хочешь издавать вместе и на заглавном листке написать: „изданное Н. Языковым и П. Киреевским“? Как ты об этом думаешь? Решай все эти вопросы, пиши, как мне действовать и вести переговоры, и тогда уже можно будет приступать к решительным мерам“.

[1] Письмо от 6 марта 1835 г. Это письмо вообще очень интересно для суждений о замыслах П. Киреевского при работе над изданием: „Соединить отлучку за границу с песнями я думаю следующим образом. До возвращения не издавать ни одного тома, потому что это могло бы повредить общему впечатлению на публику, тем больше, что начинать с самого интересного и неизвестного невозможно за недостатком обработки. А так как мне оставаться за границею долее начала зимы вероятно будет не нужно, то это время можно употребить: 1) на примечания и свод всех вариантов, 2) на собрание и соображение всего, что было издано из иностранных и особенно славянских народных песен и 3) на изучение славянских языков, в Богемии очень удобное“... „Есть ли же бог даст, что мы поедем вместе с тобою, есть ли и твоя рука поможет мне работать над этим храмом, то [он] явится на белом свете, как Минерва, вышедшая из головы Юпитера“.

менее определенно самосознание в русском передовом обществе, стало оно все чаще и чаще находить себе выражение в интересе к народу и его изучению, в интересе к своему прошлому, но до 20-х гг. XIX в. научного вполне отношения к изучениям народности не было; бессознательное стремление к самоопределению являлось делом преимущественно любопытства, сочувствия старине и неясного чувства, веры, что в современной жизни низших классов общества есть зерна родной старины; рядом с собиранием и отчасти изданием памятников старины и материалов для изучения народного быта, мало руководимым ясными научными приемами и сознательными задачами, рядом с этим видим отношение к старине и народности идеалистическое, взгляд на нее то поэтический, то утилитарно-поэтический, то (особенно после эпохи 12 года) патриотический, то, наконец (эпоха 2-й половины царствования Александра I), реакционно-политический". [1]

Таким образом, уже М. Н. Сперанский вскрывает, не останавливаясь на этом глубже, различные политические оттенки в проявлении интереса к народности. Но он не вскрывает социально-политических корней проблемы народности в конце 20-х — начале 30-х гг. На характеристике и значении споров о народности в эту эпоху мне уже приходилось останавливаться в статье, посвященной Языкову. В последней статье я пытался определить политический характер и значение этого спора: „За литературными „оценками" и „формулировками" вставал вопрос об общественной гегемонии, о праве определенных социальных групп говорить от имени нации,— отсюда и спор о том, из каких элементов должна состоять эта искомая народность"; вместе с тем это был спор об основных элементах создавшейся национальной литературы. Отсюда понятно и то обострение интереса

[1] *М. Н. Сперанский*, П. В. Киреевский и его собрание песен („Песни, собранные П. В. Киреевским", новая серия, вып. I, М., 1914, стр. LII).

к народной поэзии, которое так резко обнаруживается в начале 30-х гг. Фольклор является основным материалом при решении проблемы народности. Отсюда и фольклоризм в литературе 30-х гг. И не случайно, что с 1831 г. появляются первые сказки Пушкина, „Вечера на хуторе близ Диканьки“ Гоголя и организация широкого собирательства фольклора, предпринятого Киреевским и Языковым. Это возникло в боевой атмосфере 30-х годов.

И, конечно, не случайно, что именно Языков и Петр Киреевский оказались во главе этой грандиозной собирательской работы. 30-е годы для Языкова были годами переломными, годами осознания своего нового пути и решительного обращения к православно-националистическим идеалам; это были годы новых тем и новых интересов, когда лирический пафос поэта получил новую направленность и когда уже достаточно резко обозначились будущие черты поэта славянофильства.

И рядом с Языковым — Петр Киреевский, первый славянофил, самый ранний и самый последовательный идеолог славянофильства. Н. А. Елагин, родной брат Киреевских по матери, так зарисовывает облик молодого Киреевского: „Подле Киреевского [Ивана] неразлучно с самых первых лет детства был его брат Петр Васильевич. Они были связаны такою нежною, горячею дружбою, которая редко бывает даже между братьями... В эпоху запрещения „Европейца“ взгляды их во многом были не сходны. Щедро одаренный от природы, П. В. смолоду с особенной любовью сосредоточил все свои силы над изучением русской старины и выработал свой самостоятельный взгляд — глубокое убеждение в безусловном вреде насилия петровского переворота, *в этом отступничестве дворянства от коренных начал русской народной жизни*“.[1]

---

[1] *И. В. Киреевский*, Сочинения под ред. М. О. Гершензона, ч. I, М., 1911: Материалы для биографии И. В. Киреевского, стр. 62, 63 (курсив наш).

Н. Елагин чрезвычайно четко сформулировал классовую позицию П. Киреевского и определил то место, которое занимал он среди борющихся групп конца 20-х — начала 30-х гг.; к проблеме народности подходил он как историк — и подходил с определенных классовых позиций, резко противопоставляя свое понимание народности и путей национального развития и культуры. И позднее Киреевский неизменно выступал как историк, хотя и очень мало писал по истории — почти ничего: одна неоконченная статья в „Москвитянине". Ф. И. Буслаев в своих „Воспоминаниях" набросал замечательно яркую картину распределения интересов среди славянофилов. Каждый из них как бы заведывал своим определенным участком, на котором и боролся с противниками.

„По различию в наклонностях и занятиях, — рассказывает Буслаев, — московские славянофилы делили свои ученые интересы по специальностям с особым представителем для каждой. Хомяков взял себе всеобщую историю и богословие, он был великий диалектик и отличался бойкостью и силою доводов в диспутах с раскольниками, которые его очень уважали. Иван Вас. Киреевский был философ; энергичность его философских взглядов оценила сама цензура строгими запрещениями. Юр. Фед. Самарин блистательно заявил свою специальность в образцовых работах о государственном, политическом и экономическом строе русской земли с ее окраинами; ученою специальностью К. С. Аксакова был русский язык и его грамматика, которой он хотел дать своеобразный вид соответственно неисчерпаемой глубине народного духа. С. П. Шевырев в своих публичных лекциях был для славянофилов представителем по истории русской литературы. На долю П. В. Киреевского, кроме народной поэзии, выпала русская история, которою в течение своей жизни он усердно занимался, но, сколько мне известно, очень немного успел напечатать". [1]

---

[1] *Ф. И. Буслаев*, Мои воспоминания, М., 1897, стр. 293—294.

Как историк Киреевский подошел и к народной поэзии. И становится совершенно ясно, почему именно 1831 год был началом сознательной собирательской деятельности Киреевского и почему именно Петр Киреевский оказался во главе этой работы.

К постановке этой проблемы общество было уже вплотную подведено развитием общественных отношений и характером тех литературно-политических споров, которые разыгрывались в конце 20-х гг. 1830 год Киреевский проводит в Мюнхене; он слушает там Шеллинга, Окена, Герреса, там он окунулся в самую гущу идей так называемого „националистического романтизма"; случайный и еще не достаточно отчетливый интерес к народной поэзии, который питал подобно многим другим Киреевский, получил там новую пищу и глубокое осмысление. М. Н. Сперанский совершенно правильно подчеркивает значение мюнхенского периода и мюнхенских штудий Киреевского. „Киреевский сразу занял, — пишет он, — центральное положение среди собирателей и исследователей: он первый ясно указал цель, ясно наметил путь к ней, сам являясь своего рода синтезом мыслей, бродивших в обществе. Мысли эти зародились на почве западного влияния — романтизма, уже разлитого в русском обществе; а Киреевский, кроме того, что впитал в себя все, что в отношении народности могло дать отзвуки этого романтизма в русской среде, в русской обстановке, работал непосредственно у самого источника: он ученик Шеллинга, Окена, Герреса... Западные учителя, его собственное настроение, развитие, влияние брата помогли ему сразу выступить с цельной, продуманной системой, с готовыми научными приемами: он, явившись в среде мечущихся из стороны в сторону единомышленников, оказался сразу готовым работником, опытным, уверенным, несущим результаты глубокой, упорной внутренней работы, в виде готового плана, готовых научных приемов. Такой человек, естественно, и не мог стать ничем иным, как фокусом,

в котором сосредоточилась мысль известного направления“.[1]

Однако в характеристике Сперанского отсутствует основное. Киреевский стал фокусом не только потому, что явился лучше других вооруженным научно, как думает М. Н. Сперанский, но и потому, что был вооружен политически. Он понял боевое значение фольклорного материала и, опираясь на боевого поэта своего класса, повел широкую борьбу на избранном им участке общего фронта.

И в дальнейшем, чем больше он работал над песнями, чем больше погружался в гущу материала, тем более прояснялась ему сущность проблемы. Его исторические занятия и занятия фольклором сливались в одно русло. Чрезвычайно знаменательны в этом направлении письма о Чаадаеве. В письме от 18 октября 1832 г. Киреевский с большим удовольствием описывает Языкову забавные выпады Ю. Н. Бартенева по адресу Чаадаева: „Вообрази себе, например, что у Свербеевых, при большом обществе, Чаадаев входит своими важными и размеренными шагами, воображая, что его каждое движение должно производить глубокий эффект, а Бартенев кричит ему навстречу: „А, здорово, лысый доктринер“ и т. д.

Это письмо, конечно, имеет чисто бытовой интерес, но оно типично для характеристики отношения к Чаадаеву в кружке Киреевских уже в начале 30-х гг. Это письмо вскрывает те психологические основы, которые привели почти через пятнадцать лет к знаменитому посланию Языкова. Письмо 18 октября — веселый, бытовой, сочно рассказанный анекдот; но за ним чувствуется огромная идейная противопоставленность и непримиримость. Чаадаев для Киреевского, а стало быть и для Языкова, ибо последний шел за ним как ученик за учителем, являлся символом неуважения к традиции и полного отрицания ее. И в последующих письмах эти настроения

---

[1] *М. Н. Сперанский*, назв. соч., стр. LIII.

находят уже полную развернутую форму.[1] В этом отношении исключительный интерес и значение имеет письмо от 14 июня 1833 г. — пожалуй, один из самых замечательных памятников борьбы двух миросозерцаний, памятников формирующейся идеологии славянофильства.

В этом письме Петр Киреевский благодарит Языкова за присланное богатое собрание песен. Эти песни доставили ему не только огромнейшее эстетическое наслаждение, но и богатейший материал для полемики с „проклятой чаадаевщиной". „Эта проклятая чаадаевщина, — пишет он, — которая в своем бессмысленном самопоклонении ругается над могилами отцов и силится истребить все великое откровение воспоминаний, чтобы поставить на их месте свою одноминутную премудрость, которая только что доведена ad absurdum в сумасшедшей голове Ч[аадаева], но отзывается по несчастию во многих, не чувствующих всей унизительности этой мысли, — так меня бесит, что мне часто кажется, как будто вся великая жизнь Петра родила больше злых, нежели добрых плодов. Впрочем, я сам чувствую, что болезненная желчь негодования мутит во мне здоровый и спокойный взгляд беспристрастия, который только один может быть ясен".

„Это болезненное состояние духа, — продолжает он, — уже давно меня теснит и давит, и кипа песен, тобою присланная, была мне студеной рекой в душной пустыне. Я с каждым часом чувствую живее, что отличительное, существенное свойство варварства — *беспамятность*; что нет ни высокого дела, ни стройного слова без живого чувства своего достоинства, что чувства собственного достоинства нет без национальной гордости, а национальной гордости нет без национальной памяти".

---

[1] Очень любопытно письмо от 10 января 1833 г.: „Недели две тому назад я, наконец, в первый раз слышал (у Свербеева) тот хор цыган, в котором примадонствует Татьяна Дмитриевна, и признаюсь, что мало слыхал подобного! Едва ли, кроме Мельгунова и Чаадаева (которого я не считаю русским), есть русский, который бы мог равнодушно их слышать".

Киреевский имеет, бесспорно, в виду знаменитое „Философское письмо“ Чаадаева, появившееся в печати только в 1836 г., но написанное в начале 30-х гг., достаточно хорошо известное в кругах московской интеллигенции по рукописным спискам. Одним из основных пунктов этого письма является утверждение об отсутствии у русского народа содержательного, богатого глубокой мыслью и кипучей деятельностью исторического прошлого. Каждый, по утверждению Чаадаева, должен пройти через период бурной деятельности и кипучей игры духовных сил. „Это — эпоха сильных ощущений, широких замыслов, великих страстей народных“. Через такой период прошли все общества, у русского народа такого периода не было. „Эпоха нашей социальной жизни, соответствующая этому возрасту, — пишет Чаадаев, — была заполнена тусклым и мрачным существованием, лишенным силы и энергии, которое ничто не оживляло, кроме злодеяний, ничто не смягчало, кроме рабства“. [1] Чаадаев отрицает современный ему крепостнический режим, основанный на рабстве. Он требовал „коренных изменений в общественной жизни“ и создания „новой физической почвы“; он выступал против основ крепостнического строя, и, главным образом, против православной церкви, в которой видел центральную опору строя. В этой борьбе с крепостнически-рабским строем Чаадаев доходил до полного отрицания всей культуры прошлого, даже самая мысль о ней ему кажется странной и невозможной. „Нам ничего не осталось от прошлого“, — утверждал Чаадаев, — „ни пленительных воспоминаний, ни грациозных образов в памяти народа, ни мощных поучений в его предании“. „Окиньте взглядом все прожитые нами века, вы не найдете ни одного привлекательного воспоминания, ни одного почтенного памятника, который бы властно говорил вам о прошлом, который воссоздавал бы его перед вами живо и картинно“.

---

[1] Сочинения и письма *П. Я. Чаадаева*, под ред. М. О. Гершензона, М., 1914, т. II, стр. 111.

Против этой концепции и восстает решительно Киреевский, и вся его работа над собиранием, упорядочением и исследованием песен идет всецело под знаком этой борьбы. Эта работа для него ни в коем случае не академическое предприятие и не чисто литературная задача. Работа над песнями для него дело принципиальное и политическое. Они нужны ему как фактическое опровержение той системы мыслей, которую он объединял ненавистным ему термином „чаадаевщина". И если Чаадаев отрицал существование в прошлом каких-либо привлекательных памятников и пленительных образов, то Киреевский в ответ как бы демонстрировал „богатейшие россыпи" наших песен и преданий и категорически заявлял, что „богатством и величием нашей народной поэзии мы можем гордиться перед всеми другими народами" (письмо от 17 июля 1833 г.).

Киреевский привлекает для сравнения все главнейшие западноевропейские сборники песен и приходит к убеждению, что песни Западной Европы совершенно ничтожны „в сравнении с нашими". „Знаешь ли ты, — пишет он Языкову 14 октября 1833 г., — что готовящееся собрание русских песен будет не только лучшая книга нашей литературы, не только одно из замечательнейших явлений литературы вообще, но что оно, если будет доведено до сведения иностранцев в должной степени и будет ими понято, то должно ошеломить их так, как они ошеломлены быть не ожидают! Это будет явление беспримерное. У меня теперь под рукою большая часть знаменитейших собраний иностранных народных песен, из которых мне все больше и больше открывается их ничтожество в сравнении с нашими. В большей части западных государств живая литература преданий теперь почти изгладилась; только кое-где еще, и в совершенно незначительном количестве, остались еще песни, но обезображенные и причесанные по последней картине моды; большая часть из известнейших народных песенников составлена там не по изустному сказанию, а из разных

рукописей, — и, что всего важнее, мне кажется, можно доказать, что живая народная литература там никогда не была распространена до такой степени, как у нас".[1]

Чаадаев был убежден, что русский народ не имеет памятников, которые „живо и картинно" воссоздавали бы прошлое, Киреевский в ответ стремился подобрать цепь исторических песен и твердо верил в возможность вскрыть с их помощью всю русскую историю.

Любопытно сопоставить с этими письмами о Чаадаеве те наброски, которые сохранил под названием „Мысли П. В. Киреевского" Кошелев. Неизвестно, к какому периоду времени они относятся, но при цельности натуры Киреевского и органичности пути его развития это и не так важно. Почти текстуальная близость в некоторых случаях к приведенным выше письмам позволяет датировать их также началом 30-х гг. „Мысли" эти являются вместе с тем и ценнейшим дополнением к письмам на ту же тему к Языкову. Приведем этот отрывок полностью.

„Язык родной процветать не может без полноты национальной жизни. Что же такое национальная жизнь? Она, как и все живое, неуловима ни в какие формулы. Предание нужно. Выдуманная национальность, национальные костюмы, обычаи, остановленные в известную минуту, переменяют свой смысл и становятся китайством.

„Полнота национальной жизни может быть только там, где уважено предание и где простор преданию, следовательно, и простор жизни. У нас она парализована нашим пристрастием к иностранному. Большая

[1] Здесь П. Киреевский делает ошибку (вполне понятную на современном ему этапе фольклористики), принимая наличие материалов в сборниках за подлинное и исчерпывающее богатство народной поэзии во всех странах; позднейшие записи вскрыли подлинное неизмеримо большее богатство песенной традиции в Западной Европе, — но несомненно, что собрание П. Киреевского в 30-х гг. превосходило богатством своего материала все существовавшие тогда сборники, и будь оно своевременно издано, оно заняло бы первое место среди всех собраний и изданий того времени.

часть из нас в детстве воспитывается иностранцами, в обществе говорят не иначе, как по-французски, и когда читают, то читают исключительно книги иностранные. А потому удивительно ли, если все родное больше или меньше нам становится чуждо?

„Кто не слыхал русской песни еще над своей колыбелью и кого ее звуки не провожали во всех переходах жизни, у того, разумеется, сердце не встрепенется при ее звуках. Она не похожа на те звуки, на которых душа его выросла. Либо она будет ему неприятна, как отголосок грубой черни, с которой он ничего в себе не чувствует общего; либо, если в нем уже есть особенный музыкальный талант, она будет ему любопытна, как нечто самобытное и странное: как пустынная песнь араба, как грустная, может быть, последняя песня горного кельта в роскошной гостиной Англии. Она ему ничего не напомнит. Подражание уже средоточит безжизненность. Что живо, то самобытно. Чем полнее существо человека, тем и лицо его выразительнее, непохожее на других. То, что называется общечеловеческой физиономией, значит не что иное, как *на одно лицо* со всеми, т. е. физиономия пошлая“. [1]

Это, несомненно, также ответ на мысли и замечания Чаадаева. Об „общественной физиономии“ писал как раз Чаадаев в том же „Философском письме“. „Все народы Европы, — писал он, — имеют общую физиономию, некоторое семейное сходство. Вопреки огульному разделению их на латинскую и тевтонскую расы: на южан и северян — все же есть общая связь, соединяющая их всех в одно целое и хорошо видимая всякому, кто поглубже вник в их общую историю... Кроме общего характера, — добавляет Чаадаев, — у каждого из этих народов есть еще свой частный характер, но и тот и другой всецело

---

[1] Песни, собранные *П. В. Киреевским*, новая серия, вып. I, Песни обрядовые, М., 1911, стр. XXXI. Не является ли этот набросок отрывком готовившегося Киреевским предисловия к изданию песен?

сотканы из истории и традиции. Они составляют преемственное идейное наследие этих народов". Всего этого нет и не было, по мнению Чаадаева, в русской жизни; он тщетно спрашивает себя, что можно было бы противопоставить этому у нас — и не находит ответа. В русском народе, у лучших русских умов, по Чаадаеву, нет твердости и уверенности, нет чувства непрерывности, — русский человек видит себя точно заблудившимся в мире".

Чаадаев, несомненно, допускал глубокую ошибку, когда в борьбе с современным ему крепостническим строем становился на путь огульного отрицания всего прошлого; он не сумел заметить никаких положительных сторон русской истории, он игнорировал и героическую борьбу русского народа с насильниками и его поэзию, черты же интеллигентской рефлексии распространял на весь народ в целом. В ответ на это Киреевский выдвигал теорию о значении национального предания. Важность предания и сохранение живой традиции, как одного из могучих звеньев культуры, — вот основные положения теории Киреевского, в свете которых он предпринимал свою грандиозную работу по собиранию песен, и что привлекло к его делу сочувственное внимание Пушкина, несмотря на их различные теоретические позиции и разное понимание исторического процесса. Для самого же Киреевского его собрание должно было явиться одним из камней созидающегося здания славянофильства; однако это предприятие никак не смогло уложиться в ограниченные рамки партийной теории, куда хотели запрятать его Киреевский и его последователи. Попытки славянофилов опереться в своих реакционных построениях на материал народной поэзии оказались явно несостоятельными; — разоблачение этих тенденций явилось задачей следующего поколения исследователей, вышедших из рядов революционной демократии, которые и выдвинули в борьбе с славянофильством и реакцией свою интерпретацию фольклора.

ДОБРОЛЮБОВ И РУССКАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА

I

„История русской фольклористики еще не написана. Эта трудная задача всецело предстоит нашему поколению ученых. И, конечно, задача состоит не в том только, чтобы дать лишь внешние очертания развития науки, не в том только, чтобы прагматически изложить смену течений и руководящих идей, но чтобы показать, как в этих теориях и идеях отражался исторический процесс. Нужно показать их не оторванно, не живущими какой-то самостоятельной жизнью, но в связи с общеисторическим процессом и общими социально-политическими идеями. Такая история не только еще не написана, но мы даже не располагаем предварительными набросками для ее построения“.[1] В существующих же работах даются только отвлеченные социологические схемы, извращающие подлинный исторический процесс становления науки.

Путь развития русской фольклористики представляется обычно в двух руслах: в русле дворянском и буржуазном. История фольклористики в России открывается мифологической школой, социальной базой которой является феодально-помещичья теория славянофильства.

---

[1] С. Ф. Ольденбург и русская фольклористика („Академик С. Ф. Ольденбург“. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Л., 1934, стр. 25).

Затем мифологическая теория сменяется теорией заимствования, вызванной к жизни бурным развитием капиталистических отношений. И, наконец, с переходом буржуазии на националистические рельсы утверждается историческая школа.

Эта упрощенная схема, конечно, ни в какой мере не соответствует подлинному и сложному пути развития истории русской фольклористики.

В этой схеме она совершенно отрывается и от истории русской литературы и критики и от истории русской общественной мысли в целом. В частности, остается совершенно неучтенной роль, которую сыграло в развитии русской фольклористики революционное просветительство и его вожди, великие идеологи крестьянской революции, главным образом — Добролюбов.

В сущности говоря, эти „новые схемы" только рабски повторяли положения, выдвинутые и разработанные дореволюционной историографией. К старым схемам прикрепили социологический этикетаж, но самые-то схемы остались нетронутыми, причем сохранились незаполненными и те лакуны, которые сознательно оставляла старая наука. [1]

---

[1] Вообще следует подвергнуть полному пересмотру установленную еще дореволюционной фольклористикой и безоговорочно принятую всеми последующими исследователями историографическую схему. Согласно этой схеме, история русской фольклористики открывается мифологической теорией, сменяется теорией заимствования и, наконец, последняя уступает место исторической теории. Схема в таком виде представляется совершенно отвлеченной и не соответствует реальной последовательности научных школ и течений. Знаменитая диссертация Л. Н. Майкова „О былинах Владимирова цикла" появилась в 1863 г., т. е. за пять лет до статей В. В. Стасова о происхождении русских былин, — и в дальнейшем оба эти направления — „историческое" и „сравнительное" — идут и развиваются совершенно параллельно: работы многих ученых (например, М. Е. Халанского) можно относить к какой-либо одной из этих определенных школ — только при некотором насилии над фактами. Ни в коем случае нельзя всецело вести по линии „компаративистской школы" Ал-ра Н. Веселовского, который более всего и прежде всего является „историком".

Так, например, старая историография совершенно систематически и последовательно замалчивала деятельность одного из замечательнейших фольклористов — фольклориста-революционера И. А. Худякова. Конечно, его сборники упоминаются и цитируются, но вся его деятельность в целом, его теоретические труды, так же как и его судьба, оставались вне внимания историков нашей науки. Единственное исследование, посвященное И. А. Худякову, является в сущности попыткой дискредитации его как ученого.[1] Совершенно замолчано и погребено источниками и имя Прыжова, — и, повторяю, современному поколению ученых падает на долю ответственная задача широко осветить и осмыслить их вклад в русскую науку.

И, конечно, уже a priori можно сказать, что революционное просветительство должно было сыграть огромную роль и в развитии фольклорных изучений. Тесно связанная с развитием литературы фольклористика не могла не отразить и этот один из величайших этапов в истории развития нашей общественной мысли.

Совершенно не освещена и роль Добролюбова в истории русской фольклористики. Причем необходимо подчеркнуть, что в данном случае речь должна итти не только о влиянии общих идей и общей деятельности Добролюбова, но и об его непосредственном участии в разработке конкретных и специфических задач и проблем фольклористики. Глубокий интерес к фольклору — или, как правильнее говорить в данном случае, к народной поэзии — проявился у Добролюбова еще на школьной скамье. Еще в Нижнем Новгороде, семинаристом, он записывает песни и пословицы; к 1853 г. относится его заметка „О некоторых местных пословицах и поговорках Нижегородской губернии“, которую он предполагал (безуспешно) поместить в местных

---

[1] *Е. А. Бобров*, Научно-литературная деятельность И. А. Худякова (Журнал министерства народного просвещения, 1908, № 8).

„Губернских ведомостях“; во время пребывания в Главном педагогическом институте он интенсивно занимается под руководством известного слависта-филолога И. И. Срезневского древней русской литературой и фольклором. За студенческий период Добролюбов приготовил ряд работ по древнерусской литературе: „О древне-славянском переводе хроники Георгия Амартолы“, „Алфавитный указатель сочинений к обзору русской духовной литературы с 862 по 1720 г. архиепископа Филарета Гумилевского“, „Употребление звуков в древнем славянском народном языке“, — и по фольклору: „Заметки и дополнения к сборнику русских пословиц г. Буслаева“, „О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах“, „Замечания о слоге и мерности народного языка“ и др.[1]

Эти первые научные опыты Добролюбова имеют огромное биографическое значение как ценнейший материал для истории формирования творческой личности знаменитого критика и публициста. Однако эти студенческие работы Добролюбова до сих пор почти совершенно не привлекали к себе внимания исследователей; о них обычно вскользь упоминается в биографических очерках — и только. Эти работы были, между прочим, и в руках М. К. Лемке, редактора первого полного собрания сочинений Добролюбова. Однако он ограничился только ссылкой на них и не счел заслуживающими интереса для включения в собрание сочинений. И только теперь, после выхода в свет первых томов нового академического издания Добролюбова, перед нами раскрывается подлинное значение его юношеских опытов.

---

[1] Подробно см. *Н. А. Добролюбов*, Дневник, 1851—1859, под ред. и со вступ. статьей Вал. Полянского, М., 1932, стр. 165 и сл. — *Н. А. Добролюбов*, Полное собрание сочинений в шести томах, под общей редакцией П. И. Лебедева-Полянского, т. I, стр. 493—527, 657—662; в дальнейшем все цитаты из Добролюбова — по этому изданию.

Я вышел бы за пределы своей темы, если бы стал подробно останавливаться на анализе этих работ, — в общем, они являются не только ярким свидетельством интересов и эрудиции Добролюбова-студента, но они показывают вместе с тем, что из него вырастал крупнейший ученый, исследователь древнерусской литературы и народной словесности. Обширная эрудиция Добролюбова и прекрасное владение материалом вскрывается и в рецензии на биографию Челяковского, принадлежность которой Добролюбову недавно установлена.[1] Особенно же замечательна статья о сборнике пословиц Буслаева; эта статья поражает своей глубокой серьезностью, огромным знанием материала и совершенно правильным его анализом.

Статья Добролюбова — превосходный образец филологической критики, и нельзя не выразить запоздалого сожаления о том, что эта замечательная работа так долго лежала в архиве и появилась только теперь, т. е. тогда, когда мы располагаем неизмеримо бо́льшим материалом, чем тот, который был в распоряжении Добролюбова, и когда значение этой статьи является уже только чисто историческим.

Впрочем, некоторые критические замечания его и по сию пору не потеряли своей свежести. Добролюбов внимательно проанализировал состав сборника, указал варианты, имеющиеся в других сборниках и не отмеченные самим Буслаевым, привел варианты из собственных записей, дал ряд остроумных толкований к отдельным пословицам, отметил некоторые литературные источники, оставшиеся неизвестными Буслаеву, и, наконец, дополнил сборник Буслаева 360 новыми пословицами, записанными им самим, т. е. вернее, из большого своего собрания он выбрал 360 пословиц, которых не было ни у Буслаева, ни у Снегирева, ни у Афанасьева. Самое

[1] *Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 549—550.

же собрание было, очевидно, гораздо значительнее; целиком оно до нас не дошло.

Чрезвычайно интересны те критические суждения, которые сделаны Добролюбовым по поводу отдельных пословиц, собранных Буслаевым. Буслаевский сборник, несмотря на огромную эрудицию автора, был составлен несколько небрежно, без достаточной проверки вариантов, без попытки осмыслить целый ряд неясных выражений, без достаточного внимания к форме пословиц, вследствие чего в некоторых случаях Буслаев принимал за пословицу различные стихотворные цитаты.

Добролюбов отмечает все эти моменты. Например, у Буслаева приведена пословица без всякого объяснения: „В гостях да на послане". Буслаев, видимо, не понял этой пословицы, и она действительно в таком виде бессмысленна. Однако Добролюбов с помощью одного варианта, записанного им лично, расшифровывает ее так: „в гостях, да еще на постланном", т. е. в гостях можно спать и не на постланном, не на постели, потому что „в гостях, что в неволе". [1]

У Буслаева среди пословиц значится такая: „В подполе-подполье сидит пирог с морковью, хочется есть, да не хочется лезть". Как пословица, это не имеет никакого смысла, и Добролюбов разъясняет, что это не пословица, а загадка. [2] На стр. 97 у Буслаева приведена такая пословица: „Жаль девки, а потеряли парня". Опять-таки непонятно. Добролюбов ставит это в связь с свадебными формулами и восстанавливает правильную форму пословицы: „Жаль парня, да не потерять бы девки".— „Это обыкновенно говорят родители, размышляя о сомнительном сватовстве, и эти слова служат обыкновенно учтивым отказом свату". [3]

Таких примеров можно привести большое количество.

---

[1] *Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 497.
[2] Там же, стр. 497.
[3] Там же, стр. 498.

Еще больше заслуживают внимания методологические замечания Добролюбова. Основную ошибку Буслаева он видит в том, что Буслаев берет пословицы исключительно из старых сборников и почти не обращает внимания на их употребление в народе. „От того, — замечает Добролюбов, — многие пословицы приведены у него в форме не народной, а книжной“ [1] и потому не вполне соответствуют их живому бытованию.

В своем труде о пословицах Буслаев находился еще всецело на мифологической точке зрения. Пословицы являются для него главным образом выражением древних верований и понятий. Он склонен почти каждой пословице давать мифологическое толкование, причем все эти толкования имеют и определенную политическую направленность. Пословицы для Буслаева — прежде всего „священное предание“, „священный завет предков“, „продукт самобытного творческого духа“, „народная мудрость, неизменная от века до наших дней“ и т. д. Добролюбов не решается еще высказаться против мифологической теории в целом. Он соглашается, что „пословицы могут быть приняты в соображение при исследованиях мифологической эпохи славянской истории“, — но „едва ли можно, — говорит он, — придавать им так много значения, как это делает г. Буслаев“. „Может ли, например, пословица: „родила тетка, жил в лесе, молился пням“ доказывать поклонение древесным пням? Можно ли доказать, что пословица: „обреченная скотинка — не животинка“ относится к древним языческим жертвоприношениям? Будто бы без этого не могла образоваться такая пословица?.. При небольшой натяжке, можно из пословиц вывести весьма многое. Например, пословицей — подобно той, которой г. Буслаев доказывает поклонение пням, подтверждается также поклонение очагу: „на печи сидел, кирпичам молился“. Но, кажется, употребление их (та и другая употребляются для означения

---

[1] *Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 510.

глупости, недальнего ума) и самое сходство их образования не позволяет их относить к столь древней эпохе".[1] Эти строки—блестящий пример реалистической критики отвлеченных положений мифологической школы. В дальнейшем Добролюбов старается перевести толкование пословиц на еще более реальную почву в свете историко-социологического применения.

Говоря о развитии понятий права и собственности, Буслаев писал между прочим: „Цена разумеется как нечто независимое от личного произвола и взаимного согласия: „Собою цены не уставишь"... „Цену бог установляет" (Буслаев, стр. 31). Но вот что замечает по поводу этих наивных религиозно-экономических рассуждений Добролюбов: „Эти пословицы не доказывают мысли автора. Вторая из них относится только к земледельческим произведениям, которых цена действительно зависит от бога, т. е. от урожая; а первая говорит, что сам покупатель не может устанавливать цены,—иначе говоря,—дома цены не уставишь. Напротив, есть пословицы, опровергающие мысль, высказанную г. Буслаевым: „базар цену знает", „в цене купец *волен*, а в весе *не волен*". Несколько далее,—продолжает Добролюбов, — находим мысль, что „русского человека пугала грамотная обстановка суда". Не лучше ли обернуть эту мысль и сказать, что грамота потому и пугала простого человека, что употреблялась преимущественно в делах судебных".[2] Здесь уже чувствуется будущий Добролюбов — критик и публицист.

Я остановился на этом примере так подробно потому, что эта статья показывает, что в начале своей критической деятельности Добролюбов был уже совершенно сложившимся ученым и филологом, историком древнерусской литературы и народной словесности. Это показывает вместе с тем, какая огромная фактическая база

---

[1] *Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 512.
[2] Там же, стр. 513.

была у Добролюбова к тому моменту, когда он подошел вплотную в дальнейшей своей работе к проблеме фольклора. Большой интерес представляют и незаконченные статьи Добролюбова о поэтических особенностях великорусской народной поэзии и о слоге и мерности народного языка. Чтобы вполне их оценить, нужно вспомнить хотя бы то, что в современной Добролюбову литературе эти вопросы совершенно не были поставлены, и он, в сущности, ставил новые темы и новые задачи, долго еще остававшиеся неразрешенными.

II

Прямых высказываний по вопросам фольклора у Добролюбова сравнительно немного. Это замечания о народной песне в статье о Кольцове, рецензия на „Пермский сборник", на сборник Железнова, несколько страниц в статье о степени участия народности в развитии русской литературы и рецензия на сборник Афанасьева, о которой мне уже приходилось писать и на которой мы еще остановимся здесь подробнее. Но несмотря на это небольшое количество прямых высказываний, несмотря на их внешнюю случайность, нужно определенно подчеркнуть, что тема фольклора отнюдь не была случайной для Добролюбова, но входила в круг его прямых и, можно сказать, кровных интересов. Меньше всего фольклор был для него отвлеченной научной проблемой,—эта проблема неизменно вставала перед ним во весь рост в связи с общей проблемой народной литературы и народного миросозерцания. Для него, как идеолога революционной демократии, как знаменосца идеи крестьянской революции, этот вопрос о поэзии крестьянства приобретал огромное теоретическое и практическое значение. Другими словами, проблема народной поэзии входила в систему политических взглядов Добролюбова.

Фольклор был одним из важнейших участков литературной борьбы; для славянофилов и вообще реакционных писателей памятники народной поэзии представляли превосходный материал для построения концепций о народных идеалах, о народном миросозерцании и т. п. Это слишком общеизвестно, чтобы следовало долго на этом задерживаться. Фольклористика создавалась в классовых боях; письма Петра Киреевского к Языкову прекрасно иллюстрируют это значение фольклора для построения исторической теории славянофилов. И в дальнейшем, к 60-м гг., фольклористика была захвачена по преимуществу славянофилами или их ближайшими идеологическими родственниками. Чрезвычайно знаменательна в этом отношении судьба собрания Киреевского. Как известно, в последние годы деятельнейшим помощником Киреевского был П. И. Якушкин. Предполагалось,—и так первоначально и намечалось в Обществе любителей российской словесности, куда поступили бумаги Киреевского,—что издание будет подготовлено к печати именно Якушкиным. Однако, благодаря каким-то неясным ходам, политический смысл которых тем не менее совершенно прозрачен, при содействии братьев Киреевского, Елагиных, рьяных деятелей славянофильства, издание у Якушкина было отобрано и перешло в руки Бессонова.

В области научной разработки фольклористика была представлена главным образом трудами Константина Аксакова, Ор. Миллера и других исследователей того же лагеря. В их интерпретации фольклор приобретал определенную окраску и являлся орудием реакции. Это вело к тому, что в противных лагерях, например в кругах либерального западничества, совершенно снималась проблема фольклора; отрицалось его эстетическое значение и вообще какое-либо значение для литературного развития. В кругах радикальной интеллигенции доходили даже до полного отрицания народной поэзии и до прямой борьбы с нею и ее влиянием. Так, например, когда

в 1864 г. появилась знаменитая „Русская книжка“ Худякова, „Русское слово“ писало по этому вопросу: „Все эти сокровища народной мудрости (сказки, пословицы, загадки, песни, былины) собраны, повидимому, для удовольствия простого читателя, которого понятия не стоят выше сказки и пословицы. Иначе, с какой стати было г. Худякову помещать в „Русской книжке“ семь былин, которые могут интересовать собирателей разного хлама, но никому не нужны из мало-мальски образованных людей“.[1] Позже, в конце 60-х гг., Омулевский в своем знаменитом романе „Шаг за шагом“, рассказывая биографию своего идеального героя, подчеркивает, что на его развитии совершенно не отразилось развращающее влияние русских сказок. „Опьяняющая и расслабляющая ум, а еще больше воображение, язва русских сказок не коснулась его в этот нежный период возраста, и, следовательно, он отделался от нее раз навсегда“.

Ярким памятником такого отношения к народному творчеству являлась и книга А. П. Милюкова „Очерки истории русской поэзии“, первое издание которой вышло еще в 1847 г. и было повторено в 1858 г.; она давала, по существу, совершенно отрицательную характеристику устной поэзии.[2] „Сказки наши,—писал он,—отличаются тем же самым характером, как и песня, только с той разницей, что в них, как поэзии эпической, требующей большего общественного развития, все недостатки должны были выразиться яснее и еще ярче показать бесплодие и грубость нашей жизни. В „Русских сказках“ видна только необузданная фантазия, исполненная преувеличе-

[1] „Русское слово“, 1864, № 7.

[2] А. П. Милюкова принято было обычно рассматривать как последователя Белинского (см., например, „Новый энциклопедический словарь“, т. XXVI, стр. 542—543), — это верно лишь формально; по существу А. П. Милюков являлся либеральным интерпретатором идей Белинского. „Очерки истории русской поэзии“, конечно, были очень резко направлены против славянофилов и против реакционеров, но вместе с тем Милюков выхолащивал революционную сущность идей Белинского.

ний и грубости. Наши былины показывают только преувеличение материальной силы и бедность умственной жизни". Веселые шутки являются в высшей степени циническими, выходят за пределы пристойности и т. д. Другими словами, наша устная поэзия отражала „безобразное состояние нашей народности" и ни в коем случае не заслуживала той идеализации, которую придавали ей славянофилы. Для Добролюбова такой путь—путь наименьшего сопротивления—был явно неприемлем. Отказаться от народной поэзии значило для него—лишить русский народ, т. е. русского крестьянина, одного из существеннейших элементов его духовного богатства, значило—невероятно обеднить и принизить его. Добролюбов неоднократно давал резкую отповедь всякого рода недооценкам народа и барским покровительственным суждениям о нем, с чьей бы стороны они ни исходили—из лагеря ли реакционеров, от либеральствующих интеллигентов, или от упрощенно-левых радикалов... „Мы по старой укоренившейся привычке,—сочувственно цитировал он Беранже,—смотрим на народ с каким-то предубеждением. Он все представляется нам грубой толпой, неспособной к возвышенным или благородным и нежным ощущениям. А между тем, напротив, в нашем обществе все эти чувства развиты гораздо меньше. Если еще есть в мире поэзия, то ее нужно искать среди народа". [1]

Метод Добролюбова иной. Он повел борьбу за народную поэзию и за ее новую интерпретацию, и как раз упомянутая статья о народности в русской литературе посвящена данной книге Милюкова.

Эта статья является замечательным памятником, которому надлежит занять видное место в истории русской фольклористики. Добролюбов возражает и против той общей характеристики русской народной поэзии, которую давали славянофилы, и против столь же общей характеристики А. П. Милюкова. В сущности, и Милюков

---

[1] *Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 465.

и славянофилы видели в народной поэзии почти единообразное и сплошное выражение единого миросозерцания. Добролюбов же стремится вскрыть противоречия в этом миросозерцании и отражение разнообразных явлений. Не все то, что мы имеем в народной поэзии, утверждает он, принадлежит подлинному народному миросозерцанию. В них есть подлинное, есть и навязанное. И Добролюбов пытается точно определить и установить эти элементы. До некоторой степени ключом к анализу для него являются духовные стихи.

Духовные стихи были одним из излюбленнейших материалов в славянофильской фольклористике. Честь открытия духовных стихов принадлежит Петру Киреевскому. Он первый их записал и тогда же писал Языкову: „Эти стихи, которые поют старики, старухи, а особенно нищие, и между нищими особенно слепые, вещь неоцененная. Кроме их филологической и поэтической важности, из них, вероятно, много объяснится и наша прежняя мифология. Точно так же, как многие из храмов древнего мира уцелели от разрушения, приняв на кровлю свою христианский крест, многие из наших языческих преданий сохранились, примкнув к песням о святых, либо по сходству имени, либо по сходству своего напева“. [1]

Известно, что из всего своего богатого собрания Киреевский только и успел при жизни подготовить к печати духовные стихи. Их религиозная тематика, церковнические идеалы—все это давало огромную пищу для представлений о народных идеалах, о подлинной народной душе и т. д.

„Это не церковные гимны и не стихотворения, составленные духовенством в назидание народу,—писал Киреевский в предисловии к своему изданию,—а плоды народной фантазии, носящие на себе и все ее отпечатки. На духовных предметах сосредоточивается коренная за-

---

[1] Письма *П. В. Киреевского* к Языкову, стр. 23.

душевная любовь нашего народа; мысли его почти всегда обращены к предметам духовным, и потому естественно, что он, часто воспевая святые гимны, слышанные им в церкви, любит в простоте своей украшать предметы священные своими полевыми цветами". [1]

Несмотря на всю архаичность этой характеристики, она сохранилась почти незыблемо в истории литературы, дожив почти до наших дней. Так, например, Е. А. Ляцкий в 1912 г. писал в предисловии к опубликованному им сборнику духовных стихов: „Они несут в себе освящающий элемент культа в затаившиеся в народном быту пережитки отдаленной старины..." „Они привлекают внимание красотой изображаемых подвигов, обнаруживающих великую мощь духа у богатырей веры, стяжавших им нетленную, небесную славу, столь далекую от славы мира сего". [2] И далее, там же: „Не угасло духовное песнотворчество и по настоящее время; и теперь еще, где колеблется и вспыхивает религиозное народное чувство, где собирается народ и раскрывает душу перед обаянием чудесного рассказа и легенды, в груди наиболее четких и одаренных натур вспыхивает поэтическое одушевление, и слагаются песни во славу чудесных явлений веры или подвигов духовно-нравственной жизни". Это же предисловие целиком воспроизведено им в 1920 г. в переиздании этой книги под новым заглавием в Стокгольме. Милюков, давший ряд критических отрицательных характеристик отдельным видам устной поэзии, конечно, из цензурных соображений, не посмел подойти так же и к духовным стихам, но он снимает их значение другим образом. Он подчеркивает книжные элементы в духовных стихах и утверждает греческое происхождение последних.

---

[1] Русские народные песни, собранные *П. Киреевским*, ч. 1: Русские народные стихи („Чтения в О-ве ист. и древн. русск. слов.", 1848, стр. VII).

[2] Стихи духовные. Вступительная статья *Е. А. Ляцкого*. Спб., 1912, стр. III—IV.

„Стихи,—писал он,—не составляют самобытного создания русского народа, но принесены к нам первоначально из Греции и остались чуждыми народу... Таким образом, происхождение этих легенд совершенно не русское; а рассматривая их критически, видим в них еще меньше поэзии, чем в песнях и сказках, потому что здесь не было и того воодушевления, которое возникало из самобытной потребности народа и окрыляло фантазию". [1]

Это замечание Добролюбов кладет в основу своего анализа. Он уточняет то, что вскользь бросил Милюков, уточняет понятие источника и вскрывает принципиальную позицию автора. Он вскрывает истоки этой книжной линии и подчеркивает, что они знаменовали чуждое и ненародное влияние. Добролюбов высказывает сожаление, что Милюков не охватил в этом плане всей устной поэзии, и делает сам такой обзор, анализируя русскую народную поэзию под этим углом зрения.

При тогдашнем состоянии науки Добролюбов, естественно, не мог еще совершенно отказаться от представлений об эпическом периоде жизни, он только отбрасывает этот период к временам глубочайшей древности, в область отношений патриархальных, когда еще не существовало ни малейшего разлада между жизнью семейной и государственной, в период, когда кметы рассуждали вместе с лехами и владыками на общественных сеймах, но, прибавляет он, мы ничего не имеем от этого периода. Добролюбов говорит о кметах и лехах и предпочитает обращаться к поэзии древних славян для того, чтобы не говорить о русском народе, но все, что говорится дальше о кметах и лехах,—все это, конечно, относится к России и к русскому народу. И в данном случае это обычный, часто применяемый Добролюбовым и другими публицистами, прием. Так, например, когда Добролюбов пишет о Бурбонах, имеются в виду Рома-

---

[1] *А. П. Милюков*, Очерк истории русской поэзии, 1858, стр. 46; см. также: *Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 219.

новы. Когда он пишет об австрийском режиме, в действительности речь идет о русском самодержавии. То же и в данном случае, причем Добролюбов нарочито, несколько утрируя, упрощает вопрос, чтобы тем самым подчеркнуть приуроченность к определенному материалу. В эту патриархальную эпоху поэзия, конечно, выражала общенародные интересы, но хотя кметы и „рассуждали вместе с лехами и владыками на общественных сеймах“, рассуждали они, по всей вероятности, плохо, „потому что мало имели образования и слишком сильно еще были подавлены внешними влияниями“... „Круг их зрения был узок, они ходили ощупью, делали неурядицу и, не понимая выгод своего положения, сами должны были искать исхода из тех беспорядков, к которым сами себя привели. Исход нашелся такой же, как и везде. Некоторые лехи сказали бестолковым кметам: „вы ничего не понимаете и делаете только глупости, предоставьте все нам“ и т. д. „По врожденной человеку лени и по сознанию своего бессилия, кметы с радостью согласились и даже начали сочинять песни во славу мудрых и сильных лехов“... „Тут-то народная поэзия и должна была изменить свой характер, сообразно с новым устройством жизненных отношений“. „Мы не можем,— продолжает Добролюбов,—согласиться с господином Милюковым, который все безобразие русских сказок и песен складывает на народность и говорит, что от нее нечего было ожидать без коренной реформы. Мы думаем, что нет у нас достаточных данных для того, чтобы обвинять народность в безобразиях поэзии и даже самой жизни, а есть напротив данные, позволяющие видеть причины их в обстоятельствах, пришедших извне. Народная поэзия долго держалась своего естественного простого характера, выражая сочувствие к обыденным страданиям и радостям и инстинктивно отвращаясь громких подвигов и величавых явлений жизни славных и бесполезных“. [1]

---

[1] *Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 216.

Таким образом то, что славянофильская и славянофильствующая критика выдвигала в качестве одной из исконных черт русского народа, отображающихся в этой поэзии, Добролюбов объявляет элементом чуждым и наносным. Присутствие этих патриотических черт, возвеличивание князей и т. п. он объясняет совершенно другими причинами. Ссылаясь на работу Бодянского, который отметил отсутствие песен об удельном периоде, Добролюбов доказывает, что русский народ совершенно не интересовался счетами и выгодами удельных князей и только во времена бедствий родной земли вспоминал минувшую славу и обращался к разработке старинных преданий, оставшихся, конечно, еще от времен норманнов. „Тут он начал организовывать разбросанные сказания, перепутал лица, местности и эпохи и целый трехсотлетний период сгруппировал около лица одного Владимира, бывшего ему памятнее других. Любовь к этим песням возбуждалась, конечно, горьким чувством при взгляде на современный порядок вещей. При нашествии народа неведомого ожидания всех обратились, разумеется, к князьям: они, которые так часто водили свой народ на битвы со своими, должны были теперь защищать родную землю от чужих. Но оказалось, что князья истощили свои силы в удельных междоусобицах и вовсе не умели оказать энергичного противодействия страшным неприятелям. Таким образом, народ был обманут в своих ожиданиях. Он невольно сравнивал нынешние события с преданиями о временах минувших и грустно запел про славных могучих богатырей, окружавших князя Владимира“. „Таким образом, богатырей Владимировых заставили сражаться с татарами и самого Владимира сделали данником грозного короля Золотой орды“. Дальнейшие искажения объясняются также легко. В живой действительности народ не видел никакого средства управиться со своими поработителями и должен был безмолвно склониться перед их силой. Но эта покорность была тяжела, и народ не

оставлял мечты о средствах освобождения. Чем далее мечты были от действительности, тем более они принимали детский характер. „В них являлись и волшебники, и оборотни, и неестественных размеров богатыри, и разумные кони, и наговоры еретические, а когда попались эти песни в руки книжников, то и последнюю жизненность потеряли под их риторическими прикрасами“.

Добролюбов подчеркивает различные моменты, он диференцирует народную поэзию и ищет в ней отражения различных социальных групп и классов. Конечно, он не сумел еще сказать этого на языке нашего времени, но он, как никто из его современников и многих поздних исследователей, сумел приблизиться к классовой точке зрения. И дальнейший анализ, неразрывно связанный с предыдущим, еще более подчеркивает эту же сторону.

Добролюбов подробно останавливается на двоеверии. Христианство, столкнувшись с народными верованиями, должно было неизбежно внести противоречия в народную жизнь, в результате этого столкновения те, кто имел в руках своих силу, воспользовались ею, чтоб доставить торжество своим началам. Началась длительная борьба с народной поэзией путем репрессий и запрещений. Результатом этой борьбы должно было неизбежно явиться падение или видоизменение народных преданий. Заглохнуть совершенно они не могли, потому что народ, не имеющий еще письменной культуры, не мог оставаться без устной поэзии, но сохранить свою первоначальную чистоту и свежесть эта поэзия также не могла, потому что новые понятия неизбежно примешивались к кругу прежних верований и изменяли характер прежней народной фантазии. Книжная словесность, вынесенная к нам из Византии, старалась, конечно, внести в народ свои идеи, но, как чуждая народной жизни, она могла только по-своему искажать то, что было живого в народе, и не в состоянии была ни про-

никнуться истинными его нуждами, ни спуститься до степени его понимания.

Таким образом, грубость наших былин и исторических песен, о которой говорил с таким сокрушением Милюков, должна быть отнесена за счет позднейшего влияния. Так, например, в личности Владимира, как она представлена в былинах, отразилось более, чем где-либо, византийское влияние.

Владимир в представлении наших былин,—говорит Добролюбов,—не что иное, как византийский владыка или вообще восточный повелитель, недоступный для народа, стоящий от него на недосягаемой высоте, счастливый избранник судьбы, не имеющий другого дела, кроме пиров и веселья, а с другой стороны растерявший своих оберегателей и отстоятелей и карикатурно-пугающийся свиста Соловья-разбойника. Такие представления,—утверждает Добролюбов,—„могли явиться только в позднейшую эпоху, принесшую к нам много восточных понятий, усердно распространявшихся в народе книжниками, которые столь же плохо понимали требования поэтической истины, как и нужды русского народа“.[1] Дальнейший процесс шел, по концепции Добролюбова, по пути наибольшего вторжения книжной словесности во все отделы народной поэзии, но она продолжала оставаться чуждой народу, так как выражала интересы не всего народа, а только отдельных групп его. Таким образом, то, что принимали славянофилы за основную стихию и сущность народного мировоззрения,—глубокая религиозность, преданность князьям и православной вере, идеалы смирения и покорности,—все это оказывалось чертами наносными, внесенными классом поработителей и затуманившими другие черты, связанные с подлинным народным пониманием жизни.

Конечно, в научных представлениях Добролюбова многое явно ошибочно и порой даже наивно, что однако

---

[1] *Добролюбов*, полное собрание сочинений, т. I, стр. 221.

было совершенно неизбежно при тогдашнем состоянии науки, но в целом его концепция намечала несомненно правильный подход к устному творчеству, вскрывая в нем отражения различных социальных групп и намечая таким образом проблему социальной диференциации, которая с такой остротой, в сущности говоря, встала только в наши дни.

Чтобы до конца расшифровать эту статью, нужно сопоставить ее с некоторыми другими (в первую очередь со статьей „Черты для характеристики русского простонародья"), где о народной поэзии упоминается лишь вскользь, но где развиваются и более четко выражаются те же мысли о характере русского крестьянина и об его подлинном миросозерцании.

В статье о степени участия народности в русской литературе Добролюбов анализом исторического пути развития фольклора снимает те черты, которые особенно выбирали и подчеркивали славянофилы. Вместе с тем славянофилы и мелкобуржуазные радикалы сходились в утверждениях пассивности народа, покорности, равнодушия к общественным вопросам и т. д. Славянофилы идеализировали эти моменты, радикальная интеллигенция искала средств для борьбы с этим явлением, но не верила в силы народа и искала путей для его освобождения вне его собственных сил. Добролюбов высмеивает тех, кто воспевал „смирение, покорность, терпение, самопожертвование и т. п. свойства „народной (т. е. крестьянской) души". [1] Этому порядку мыслей он противопоставляет совершенно иные утверждения: все эти черты, так же, как и соответственные отражения их в фольклоре,—наносны, это искаженные крепостным правом свойства. „Народ не замер, не опустился, источник жизни не иссяк в нем; но силы, живущие в нем, не находя себе правильного и свободного выхода, принуждены пробивать себе неестественный путь и поне-

[1] См. *В. Полянский*, Н. А. Добролюбов, 1933, стр. 182.

воле обнаруживаться шумно, сокрушительно, часто к собственной погибели". Уверениям в покорности и пассивности Добролюбов отвечал рассказом о неаполитанском народе, который также считался пассивным, забитым, неспособным к действию, и который, однако, весьма решительно боролся за свое будущее против Бурбонов.

В свете этих мыслей становится совершенно прозрачным и смысл статей Добролюбова о народной поэзии. В основном для Добролюбова здесь задача политическая: ему важно было противопоставить славянофильским концепциям — свою интерпретацию фольклора. Это было продолжением борьбы, которая шла по всему фронту, и, главным образом, борьбы с историческими теориями славянофильства. Поэтому совершенно бесспорно историческое и политическое значение этих статей. Они снимали славянофильскую трактовку и, во всяком случае, ставили ее под сомнение в широких кругах общества. Поскольку вся академическая наука находилась в руках славянофилов, влияние последних было исключительно огромно. Оно было, можно сказать, монопольно и держало в своей власти даже некоторых передовых деятелей, стоящих на диаметрально противоположных политических позициях.

Концепция Добролюбова намечала иной путь исследования и открывала дорогу иному пониманию народной поэзии и ее роли в общекультурном достоянии русского народа. Борьба Добролюбова за фольклор была не только борьбой с исторической теорией славянофильства, но вместе с тем, или быть может вернее сказать — тем самым, была борьбой и за фольклор как за один из творческих источников русской литературы, была одним из моментов общей борьбы Добролюбова. Осуществление народности в литературе возможно только тогда, когда писатель в силах овладеть подлинным народным миросозерцанием, подлинным самосознанием народных масс. Существеннейшим элементом последнего являлся

фольклор. Отсюда то огромное значение, которое придавал Добролюбов правильной интерпретации различных элементов народного творчества.

* * *

Статьи Добролюбова были не одиноки, но открывали ряд работ, ведшихся в определенном направлении; они впервые формулировали задачи, к решению которых почти одновременно подошла целая плеяда исследователей-фольклористов.

Добролюбов стоял во главе крайне немногочисленных революционеров 60-х гг.; тем самым он стоял во главе революционной мысли и в сфере научной работы, в данном случае—в сфере фольклора. Добролюбов поставил проблему новой интерпретации фольклора теоретически, его последователи и единомышленники ответили рядом практических работ. Те же задачи ставили себе и другие фольклористы-шестидесятники, из них на первом месте стоят Худяков и Прыжов. Основной и центральной задачей того и другого также являлась новая интерпретация фольклора, стремление показать его под другим углом зрения. Оба они организуют материал на новых началах.

Славянофильская фольклористика выпячивала на первый план религиозно-нравственные мотивы народной поэзии,—Прыжов в первую очередь собирает материал для исследования, цель которого ясно определяется его заглавием: „Поп и монах как первые враги культуры". По его собственному свидетельству, после длительного изучения народов и хождения по Московской, Тверской и Владимирской губерниям, у него осталось около тысячи „похабных сказок" про попов и монахов, которые он уничтожил накануне ареста.[1] Аналогичные материалы погибли во время обыска и ареста у Худякова. К этой же линии, конечно, примыкает и знаменитый сборник

[1] *Прыжов*, Очерки, статьи, письма, „Academia", 1933, стр. 13.

Афанасьева, изданный в Женеве под заглавием „Русские заветные сказки“.

Славянофилы идеализировали древнерусских калик и их творчество: каличьи былины и духовные стихи; Прыжов пишет, как бы в ответ славянофильским исследователям, „Очерки по истории нищенства“, где утверждает, что „... их стихи, проникнутые книжным, древнерусским духом, навевали на народ тоску, не принося ему ни нравственной энергии, ни какой-либо отрады в будущем. Поэтому в народе к каликам прислушивались только одни нравственно-больные, только одни совершенно разбитые сердца—здоровые же отвращались от них, гоняли их от себя“. Прыжов собирает совершенно исключительное богатство фольклорных материалов и предполагает на их основании, кроме упомянутой уже выше работы о попах и монахах, написать исследования: „История крепостного права, преимущественно по свидетельству народа“ и „История свободы в России“.

Славянофилы подчеркивали и выдвигали на первый план официально-патриотические моменты,—Худяков обращает внимание на песни, в которых отражались крестьянские революции XVII—XVIII вв. Так, например, в статье о русских исторических сказках Худяков выражает сожаление, что не собрано сказок о позднейших народных героях, например о Пугачеве. „Об нем, наверное,—писал Худяков,—есть не мало всяких преданий: недаром же чуваши и черемисы ведут от него летоисчисление... Их старики считают свои годы и определяют хронологию разных народных событий от пугачевщины“. [1]

Худяков составил целый ряд сборников: „Сборник великорусских народных исторических песен“, „Русская книжка“, исторический очерк „Древняя Русь“, и все

[1] *И. А. Худяков.* Народные исторические сказки („Журнал министерства народного просвещения“, 1864, ч. 121, февраль, отд. IV, стр. 45). Это замечательное указание Худякова оказалось неучтенным в последнем труде, посвященном песням о Разине и Пугачеве.

они были выдержаны в одном плане и подчинены одной цели. Цель этих фольклорных антологий, составленных частично из материалов, собранных самим Худяковым, была совершенно ясна современникам. Так, первый рецензент „Сборника великорусских народных исторических песен“—реакционный педагог-словесник А. Филонов—писал с раздражением о „странности“ подбора материала: „Песен Якушкина про Алексея Михайловича нет. Песни про Стеньку Разина, где он называется чумой, злодеем, нет“, и т. д. Любопытно, что и позднейший биограф И. А. Худякова, проф. Е. Бобров, в 1908 г. с удовлетворением отмечал „основательность“ упреков Филонова. [1] Так еще жгучи были книжки Худякова.

Любопытным опытом являются и его остальные произведения: „Русская книжка“ и „Древняя Русь“; первая представляет попытку дать краткий очерк народного миросозерцания, где путем соединения фольклорных и собственно-литературных памятников дается опыт обоснования русской культуры „на чисто народных началах“. [2] Что же касается „Древней Руси“, то это один из самых ярких памятников легальной пропагандистской литературы, вышедшей из среды революционной демократии. Привлеченный в изобилии фольклорный материал играет в ней явно-агитационную роль. „Древняя Русь“ по существу—краткий популярный очерк истории России от древнейших времен до XVIII в. Но все изложение, как правильно характеризует биограф Худякова, „проникнуто определенным стремлением внушить читателям отрицательное отношение к тем началам русской истории—православию, самодержавию и народности, которые до той поры неизбежно должны были восхваляться во всех книжках, предназначенных для народа“. [3]

---

[1] *Е. А. Бобров.* Научно-литературная деятельность И. А. Худякова. Журнал Министерства народного просвещения, 1908, № 8, стр. 97.

[2] *М. Клевенский,* И. А. Худяков, революционер и ученый, 1929, стр. 46.

[3] Там же, стр. 53.

Очень интересную характеристику этой книжки дает упоминавшийся уже неоднократно в связи с именем Худякова проф. Е. Бобров. „Худяков, кажется, действительно не задавался целью написать ученое исследование, в этой книжке он является скорее политическим агитатором и пропагандистом... Фактами показывается негодность власти старых князей и царей, вредное влияние правительства, духовенства, отрицательные стороны старого русского племени и народности... Более всего попадает от автора,—пишет далее исследователь, — разумеется властям, главным образом, князьям,—хороши были только народоправства; обрисовывается грубость и жестокость самих князей, духовенство же только помогало князьям; влияние Москвы было развращающим, к ересям и еретикам Худяков относится с особенной симпатией... всюду старается подчеркнуть подлость великороссийского дворянства, и особенно превозносится и с любовью трактуется Степан Разин“. [1]

Для славянофильской фольклористики фольклор—прежде всего архаика, памятник глубокой древности,—и по этой линии всецело идет его эстетическая оценка. Впервые сформулировал это Петр Киреевский в своем знаменитом предисловии к духовным стихам,—и это надолго определило отношение к материалу собирателей. Даже Якушкин и Шейн в первых своих опытах еще всецело во власти этой методологии.

Для Худякова, для Прыжова, как и для Добролюбова, фольклор—живое творчество масс, поэтическое отражение живой действительности. [2] Отборочному прин-

---

[1] *Е. Бобров*, назв. соч., стр. 235.

[2] Замечательно, что такое понимание уже совершенно отчетливо выражено в студенческих работах Добролюбова. В статье „О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах“ он писал: „Народ и доныне не перестает петь, не перестает выражать свои воззрения, понятия, верования, полученные по преданию, в произведениях поэзии, то слагая новые, то переделывая, применяя к своему теперешнему положению то, что прежде уже было сложено. Таким образом, изменяясь в устах народа, песни

ципу славянофилов и их последователей противопоставляется требование широкого изучения всех сторон народного быта и творчества. Чрезвычайно интересен рассказ Добролюбова (в „Дневнике“ 1857 г.) о споре, который был у него с И. И. Срезневским по поводу материалов вятского этнографа Осокина, печатавшихся в „Современнике“. „Незачем каждый прыщик рассматривать отдельно,—замечал по этому поводу Срезневский,— и кормить этим публику“. [1] При этом он сообщил, что в Географическое общество поступает масса подобных материалов, но Общество всегда отвергает их как недостойные для печати. Добролюбов в этом споре настаивал на необходимости для этнографа „брать все“. „Позднейший исследователь отделит, что составляет сущность, что случайность“. Добролюбов высказался по этому поводу и печатно в рецензии на сборник сказок Афанасьева. Защищая необходимость и важное значение такого рода изданий, Добролюбов писал: „Могут заметить, что для полного знакомства с жизнью народа не нужно иметь под руками *все* факты, а довольно выбирать из них более рельефные и характерные. Это правда, но разве и есть возможность собрать все факты? Сколько ни собирайте—все-таки это будет ничтожная частица в общей их массе. Поэтому нам кажется, что на излишество фактов и через сто лет нельзя будет пожаловаться у нас,— а теперь, напротив, приходится постоянно сожалеть о недостатке фактов, с толком подмеченных и добросовестно обнародованных, и особенно это можно сказать о том отделе фактов, который имеет непосредственное отношение к умственной и нравственной жизни народа“. [2]

наши не могут быть названы наверное, — те или другие, — древними, в том виде, как они существуют ныне, и, следовательно, в песне о временах Владимира мы столь же мало имеем права искать понятий X века, как в песне о заложении Петербурга или о разорении Москвы“ (*Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 523).

[1] „Дневник“, стр. 215.

[2] *Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 481—482.

Такое же требование полноты и точности выдвигает и Худяков. В своей „Автобиографии“ он рассказывает, как ему приходилось доказывать цензорам, что „текст сказок должен быть неприкосновенным, наравне с текстом священного писания“. [1] Это требование очень характерно для фольклористов—представителей разночинной интеллигенции и революционной демократии, в отличие от дворянско-помещичьей фольклористики, возглавляемой славянофилами.

Можно смело сказать, что вся эта собирательская и исследовательская работа фольклористов-шестидесятников идет в одном великом русле демократического движения и отражает ту же линию, которая представлена и в истории литературы. [2]

В это же русло вливается и огромная армия деятелей на местах, представителей той же разночинной интеллигенции. По свидетельству Н. С. Курочкина, в „разных местностях России, и прежде всего в Петербурге и Москве, начали появляться какие-то необыкновенные коллежские, провинциальные и губернские секретари, которые, состоя попрежнему, как и надлежало быть, в служебной России, в разных ведомствах и департаментах, уже не удовлетворялись исполнением своих чиновничьих обязанностей и из узкой сферы отношений и предписаний уносились мыслью

---

[1] *И. А. Худяков,* Опыт автобиографии, Женева, 1882, стр. 51.

[2] Замечательно, что совпадают даже и основные биографические моменты. И Худяков и Прыжов, как и Добролюбов, резко порвали с официальной наукой: „... археологи возмущали меня своим равнодушием к насущным потребностям народа“, — вспоминал позже Худяков („Опыт автобиографии“, стр. 76); почти в тех же выражениях писал Прыжов: „...имел я дело с некоторыми московскими археологами, которые, идя за историей народа, сбирают разный навоз, да няньчатся со своими несчастными самолюбьицами, но они мне, кроме зла, ничего не дали, тупоумие этих людей выше всякой меры“ („Исповедь“, стр. 18). Совпадает и жизненный путь Худякова и Прыжова: оба ушли непосредственно в революционную деятельность, оба кончили свои дни в сибирской ссылке. Через тюрьму и ссылку прошел ряд других деятелей-фольклористов из среды демократической интеллигенции 60-х гг.

в область науки, искусства и литературы и задумывались о приложении своих молодых сил к общественной деятельности". [1]

Из этих рядов формировались и кадры деятелей краеведческого движения на местах, которое как раз в 60-х гг. приобретает особый размах и значение. И, конечно, в значительной мере к ним обращается Добролюбов, призывая собирать народную поэзию на новых основаниях. Нужно подчеркнуть, что Добролюбов и Чернышевский отчетливо сознавали общественное значение этих провинциальных краеведов, и их издания, обычно не замечавшиеся и игнорировавшиеся печатью, находили горячую поддержку на страницах „Современника". Таковы, например, рецензии Чернышевского на записки Сибирского и Кавказского отделов Географического общества, такова большая принципиальная рецензия Добролюбова на „Пермский сборник" и ряд других.

Деятельность этих провинциальных исследователей и краеведов не ограничивалась только местными изданиями, но захватывала и столичную центральную литературу. Необходимо отметить, что, кроме изданий Академии наук, Географического общества, кроме „Журнала Министерства народного просвещения" и т. п., вопросам народной словесности и народного быта уделяли место и внимание и общие журналы: „Москвитянин", „Русская беседа", „Библиотека для чтения", „Отечественные записки", „Современник". Характер этих статей, их авторы, состав материалов и социальная среда собирателей и публикаторов у нас еще совершенно не изучены, и даже как будто и вопрос об этом еще не поставлен. Между тем даже при беглом обзоре можно легко констатировать, что подбор материалов и авторских сил в этих журналах шел по тому же основному водоразделу, который характеризовал всю общественную жизнь

---

[1] *П. И. Якушкин*, Сочинения, 1884, стр. XXXIV.

в целом. Конечно, фольклористика „Современника“ была совершенно иной, чем, скажем, фольклористика „Русской беседы“ или „Библиотеки для чтения“.[1]

III

Эта фольклористика революционной демократии была вполне четко и определенно обозначившимся научным направлением, с определенным пониманием объекта своего изучения и задач исследования, с определенными требованиями методического и методологического порядка. С наибольшей силой и четкостью эта новая методика и методология развернуты опять-таки Добролюбовым в его рецензии на сборник Афанасьева, которую мы уже упоминали несколько раз в настоящей статье. Я утверждаю, что эта рецензия является одним из самых замечательных памятников в истории фольклористики и оказала огромное влияние на ее дальнейшее развитие в целом. Она тесно примыкает к только что разобранной статье „О степени участия народности в развитии русской литературы“ и служит как бы дальнейшим развитием и завершением намеченных там положений. Хронологически они разделены расстоянием

---

[1] Добролюбов очень точно диференцировал эту этнографическую и очерково-описательную литературу. Так, например, им была сурово встречена и высмеяна патриотическая либеральная книжка М. И. Семевского „Великие Луки и великолуцкий уезд“, СПБ, 1857 (*Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 330—333). Вообще, необходимо отметить, что сущность и состав этой низовой фольклористики еще абсолютно не освещены и не выяснены. Но несомненно, что она должна изучаться в связи со всей „разночинческой“ литературой в целом. Очень любопытны в этом отношении так возмущавшие Срезневского очерки Осокина, печатавшиеся в „Современнике“. Здесь с полным правом можно говорить об единстве стиля. В связи с этим по-иному должна быть освещена и проблема фольклора в творчестве шестидесятников, — в этом принципиально-новом отношении к фольклору, конечно, и сущность фольклоризма Некрасова.

примерно в полгода. Первая помещена во второй книжке „Современника“ (за 1858 г.), вторая—в девятой.

Рецензия Добролюбова как бы распадается на две части: она и за Афанасьева, страстная защита от тех, кто решился бы отрицать огромное значение предпринятого Афанасьевым труда,—и вместе с тем это серьезное возражение против основного принципа, лежащего в основе работ Афанасьева. В первой части Добролюбов останавливается на положительных сторонах сборника Афанасьева, особенно отмечая его полноту, обилие вариантов, тщательность издания, точность и т. д. Но вместе с тем книга в целом его не удовлетворяет. Она представляется ему слишком спокойной, слишком объективной. Добролюбов не раз с едким сарказмом бичевал книги, где соболезнование народу не переходило в прямую борьбу за его освобождение. Этот же либеральный тон, это же холодное сочувствие он констатирует и в сборнике Афанасьева. Его основной недостаток Добролюбов формулирует так: *совершенное отсутствие жизненного начала*. „Если бы г-н Афанасьев издавал гвоздеобразные надписи, то он, конечно, не мог бы поступить иначе, как поступил теперь, издавая народные русские сказки. Списал бы он гвоздеобразные надписи необыкновенно точно; сказал бы, кем и где каждая надпись найдена; указал бы разницу в чтениях там, где ученые разногласят, и этим он был бы в праве ограничиться“. Однако,—продолжает Добролюбов,—„нельзя ограничиться подобной работой при издании произведений, взятых прямо из уст народа. Сохранить в своей редакции белорусское *дзвякание* и *цвякание* да малорусское *згеканье* и *гоканье*, отметить, что такая-то сказка записана в Чердынском уезде, а такая-то в Харьковской губ., да прибавить кое-где варианты разных местностей,—этого еще недостаточно для того, чтобы дать нам понятие о том, какое значение имеют сказки в русском народе“.

Сказки имеют ценность для Добролюбова не сами по себе, а как материал для характеристики русского

народа, „а народа-то и не узнаешь из сказок, изданных г. Афанасьевым“. „Что из того,—спрашивает он,—что в народе сохранились сказки о дружбе лисы с волком, о коварных происках лисы над петухом, об ее отношениях к человеку и т. п. Что из того, что в Новогрудском уезде ходит сказка о Покатигорошке, а в Новоторжском—о семи Семионах и т. д. Нам никто из собирателей и описателей народного быта не объяснил, в каком отношении находится народ к рассказываемым им сказкам и преданиям. Верят ли, например, в народе в ту разумность отношений между зверями, какая высказывается во многих сказках? Или же подобные сказки принимаются в народе таким же образом, как мы читаем Гомера?.. Подобные вопросы тысячами рождаются в голове при чтении народных сказок, и только живой ответ на них дает возможность принять народные сказания как одно из средств для определения той степени развития, на которой находится народ... Поэтому нам кажется,—заканчивал Добролюбов,—что всякий из людей, записывающих и собирающих произведения народной поэзии, сделал бы вещь очень полезную, если бы не стал ограничиваться простым записываньем текста сказки или песни, а передал бы всю *обстановку* как чисто внешнюю, так и более внутреннюю, нравственную, при которой ему удалось услышать эту песню или сказку“. В сущности, здесь программа дальнейших исследований, которая будет по-разному воспринята разными собирателями, но которая так или иначе окажет на всех них влияние.

Новые принципы собирания и изучения фольклора у нас тесно связаны с именами Рыбникова и Гильфердинга. Эта методика слишком общеизвестна, чтоб следовало на ней останавливаться. Следует только установить один момент в истории вопроса. Обычно дело представляется так: случайное обстоятельство—высылка Рыбникова в Олонецкую губернию—дало возможность Рыбникову ознакомиться с богатейшей местной былинной

традицией, а сомнения, которые встретили появление его сборника, заставили опубликовать список сказителей как некий документ. Это дало возможность Гильфердингу проверить на месте работу Рыбникова и, идя по его следам, сформулировать свои наблюдения и выводы.

Такая трактовка несомненно наивна. Ведь уже для того, чтобы опубликовать, хотя бы в виде приложения и в целях „самооправдания", те материалы, которыми располагал Рыбников, нужно было их сначала собрать, обратить на них внимание, оценить их и пр. Стало быть, для этого уже были какие-то предпосылки. Ошибка происходит оттого, что движение фольклористической мысли, методологии, методики и истории фольклора изучается изолированно, вне связи с общественной идеологией своего времени. Между тем совершенно ясно, что методика Рыбникова и углубившего ее Гильфердинга есть не что иное, как ответ на требования современной им общественности.

Корни методологии Рыбникова не выяснены. Обычно Рыбникова относят к молодому поколению славянофилов. Так ставил вопрос последний биограф Рыбникова, А. Е. Грузинский,[1] и его точка зрения некритически принята всеми исследователями как дореволюционными, так и советскими. По Грузинскому, фольклористические интересы Рыбникова сложились главным образом под влиянием славянофилов, в частности из личного общения с Хомяковым, и вся его деятельность как собирателя былин представляется исследователю как продолжение и завершение работ Киреевского, Аксакова, Хомякова.

Однако новые материалы, опубликованные за последнее время, позволяют иначе осветить вопрос об идеологических позициях Рыбникова и их истоках. Уже Грузинский сообщал о принадлежности молодого Рыбникова к политическому кружку, именовавшемуся „кружком

---

[1] Песни, собранные *П. Н. Рыбниковым*, изд. 2-е, под ред. *А. Е. Грузинского*, т. I, стр. VII—X.

вертепников“, но ему были еще неясны ни политическая физиономия кружка, ни роль в ней Рыбникова. Между тем кружок этот имел довольно определенный характер. М. М. Клевенский, посвятивший ему специальное небольшое исследование, написанное на основе архивных материалов, называет его одним из ранних социалистических кружков. „Если несколько позже,—пишет он,— с начала 60-х годов, социалистические идеи начинают распространяться довольно быстро, причем огромную роль в этом сыграл Н. Г. Чернышевский, то о социалистических кружках еще в 50-е годы нам до сих пор было очень мало известно. Кружок „вертепников“, возникший еще до того, как признанным руководителем молодежи стал Чернышевский, восполняет некоторый пустой промежуток в развитии социалистической мысли“.

Общение со славянофилами, которое так подчеркивал А. Е. Грузинский, имело совсем другой характер, чем думал исследователь. Хомяков был связан с многими из членов этого кружка, бывал на их собраниях, но все члены кружка были его горячими и убежденными противниками, и одним из самых главных оппонентов Хомякова, успешно с ним состязавшимся, был Рыбников. Нет оснований возводить к славянофильскому влиянию и интересы Рыбникова к фольклору,—на это обратил уже внимание и М. М. Клевенский. „Интерес к народности у Рыбникова никак нельзя выводить именно из влияния славянофилов: у демократов-разночинцев 60-х годов этот интерес проявился довольно сильно. Достаточно вспомнить хотя бы одного Худякова, — здесь уже никак нельзя говорить о влиянии славянофильского духа“.

В кружке „вертепников“ были особенно сильно представлены интересы к фольклору. Чрезвычайно характерен в этом отношении состав его участников. Кроме Рыбникова, в кружок входили: А. А. Котляревский, впоследствии известный ученый исследователь, фолькло-

рист и археолог М. Я. Свириденко, известный своими связями с Якушкиным и Худяковым; как-то был связан с этим кружком и П. С. Ефименко. Особенный интерес представляет фигура М. Я. Свириденко. До работы М. Клевенского сведения о нем исчерпывались только разрозненными и случайными мемуарными упоминаниями. Они сведены у Грузинского. „Из этих отрывочных сведений,—писал он,—все же складывается некоторый образ личности незаурядной, захваченной новыми идеями, живой и в общем симпатичной, с своеобразным пошибом и общественности и народолюбия, но почему-то с неудачной судьбой“.[1] Архивные материалы, привлеченные автором статьи о „вертепниках“, позволяют иначе оценить личность М. Я. Свириденко. В нем, несомненно, следует видеть одного из лидеров кружка и „человека, наиболее проникнутого революционным миросозерцанием“. Он один из первых совершил „хождение в народ“. Из опубликованного Клевенским официального донесения Новороссийского и Бессарабского генерал-губернатора выясняется, что Свириденко в 1859 г. жил в деревне „Каменный Мост“ (Ананьевского уезда), „посещал тамошних крестьян, входил в их быт, принимал участие в крестьянских работах, со всеми обращался ласково и особенно отстаивал тех, кто подвергался взысканиям“. „Таким образом,—свидетельствует генерал-губернатор,—Свириденко приобрел у крестьян особенное уважение и вместе с тем имел на них сильное нравственное влияние—они во всем его слушались и повиновались“... „Цель, для которой Свириденко сближался с крестьянами, как он высказывал некоторым, была та, чтобы вникнуть в их быт и изучить их нравы и обычаи для описания оных“.

Как констатирует и Грузинский, Свириденко был в большой дружбе с Рыбниковым и, видимо, имел на него заметное влияние. Нет оснований приписывать

---

[1] Песни, собранные *П. Н. Рыбниковым*, т. I, стр. 15.

влиянию последнего фольклористические увлечения и интересы Рыбникова,—по всей вероятности, и у того и у другого они проявились самостоятельно, под влиянием определенных общественных настроений и тенденций,—но во всяком случае бесспорно, что духовное формирование Рыбникова складывалось не столько в славянофильских кружках, сколько в кругах демократической интеллигенции. Как собиратель-фольклорист он принадлежит несомненно к той же генерации фольклористов, что и Худяков и Прыжов, идейным вождем которой был Добролюбов.

Замечательным документом является письмо Рыбникова, опубликованное в первом томе нового издания его текстов. Оно немного длинновато, но все же я позволю себе процитировать его, хотя бы в отрывках:

„Войдите в крестьянскую избу с промерзшими углами, с занесенными окнами, с ее угаром и чадом, и осмотритесь кругом: перед вами налицо трудовая жизнь крестьянина. Целое семейство сбилось в кучу в одной комнате, потолок застлан вековой сажей, свет чуть-чуть проходит через щели оконных ставень, на полках запас лучин и дров, у печки тускло горит, нагорает и гаснет лучина. Темнота, холод, нечистота...

„Сегодня он снес подати, а завтра надобно отдавать сына или брата в солдаты, послезавтра давать ответ перед судом за порубку дров для топлива. Впереди вечное изгибание перед сильным и, пожалуй, тюрьма за то, что он крестится по-старому и вместо Иисуса выговаривал Исус. Летом скотский падеж, зимой—долги и недостаток хлеба.

Не по силам крестьянчикам работушка,
Не по размыслу крестьянчикам заботушка,

„Впрочем, что же нам горевать о их судьбе! Ведь их трудом и усталостью мы покупаем себе удобства нашей цивилизованной жизни“.

Но особенно замечательна вторая часть письма, где от описания тяжелой обстановки крестьянской жизни Рыбников переходит к нравственной характеристике Олонецкого крестьянина, в котором он видел, конечно, образ всего русского народа.

„... Несмотря на эту тяжелую обстановку, крестьянин искреннее в своих чувствах и последовательнее в своих поступках нас, цивилизованных людей. Если он дошел сам собою до убеждения, что какая-нибудь неправда истинно неправда, а глупость в самом деле глупость и помеха, так уже ничем не заставишь его итти по старым следам, по нелюбой торной дороге. Конечно, у него выход из старого свой, но зато какой решительный и безвозвратный. Если он ненавидит недруга, он изведет его; если полюбил, а родные стали поперек его счастья, или любимая девушка не отвечает на его любовь, — так он идет в монастырь; если усумнился в истине предания и значении обрядности, создает свою религиозную и философскую систему, распространяет ее между братьями и стоит за нее, не боясь тюрьмы и ссылки; если сознал, что гнет сверху превосходит всякую меру,

... схватит шалыгу придорожную,
И видит князь Владимир стольно-киевский,
Что пришла беда неминучая.

„Да, — заканчивает Рыбников, — мы, образованные люди, не умеем уже так освобождаться от своих кумиров и пугал“.[1]

Грузинский считал это исповеданием веры народничества переходного времени, где некрасовский реализм сливается со славянофильским романтизмом; однако, бесспорно прав М. М. Клевенский, когда утверждает, что данное письмо напоминает не столько славянофильское отношение к народу, сколько добролюбовское.

М. М. Клевенский правильно уловил общий тон

[1] Песни, собранные *П. Н. Рыбниковым*, т. I, стр. XXXI—XXXII.

и дух этого письма, но можно еще более уточнить это замечание. М. М. Клевенский не заметил, что это письмо является в некоторых частях пересказом или парафразой статьи Добролюбова „О чертах для характеристики русского простонародия“, незадолго перед этим появившейся в печати.

Противопоставляя „простого человека“ цивилизованному, Добролюбов пишет: „Не то у простого человека: он или неглижирует, внимания не обращает на предмет, и уже не толкует о своих желаниях; или уж, если привяжется, если решится, то привяжется и решится энергически, сосредоточенно, неотступно. Страсть его глубока и упорна, и препятствия не страшат его, когда их нужно одолеть для достижения страстно желанного и глубоко задуманного. Если же нельзя достигнуть, простой человек не останется, сложа руки; по малой мере, он изменит все свое положение, весь образ своей жизни: убежит, в солдаты наймется, в монастырь пойдет“ [1] и т. д.

Любопытно окончание этого письма у Рыбникова: „Да, мы образованные люди не умеем уж так осво-

---

[1] *Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 289. Отголоски этой статьи Добролюбова встречаются также и в замечательной „Заметке собирателя“, помещенной в третьем томе рыбниковского собрания (в новом издании, т. I, стр. L—CII). Характеризуя лучшего олонецкого сказителя Трофима Григорьевича Рябинина, Рыбников пишет: „Слово гордость не исчерпывает характера Рябинина: к ней присоединяется деликатность, так как это свойство в нем следует назвать уважением к самому себе и к другим. Для характеристики этого самоуважения расскажу здесь случай из его жизни: один из полицейских чиновников прежнего времени попросил с него взятку за какое-то дело; Рябинин не дал. И случилось чиновнику этому проезжать через деревню Середку. Как он завидел Рябинина, так и бросился к нему с поднятыми кулаками. Т. Г. спокойно отстранил его от себя и заметил ему суровым голосом: „Ты, ваше благородие, это оставь: я по этим делам никому еще должон не оставался“ (стр. LXXIX). Этот эпизод как будто служит иллюстрацией к знаменитым страницам Добролюбова, посвященным деликатности „русского простонародья“ (*Добролюбов*, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 292 и сл.).

бождаться от своих кумиров и пугал",—оно в плане того же противопоставления, что и статья Добролюбова.

В дальнейшем Рыбников отошел от крайних позиций своей юности, но важно установить, что к своей собирательской работе на новых принципах он подходил под влиянием революционно-демократических тенденций своего времени. И, конечно, добролюбовские концепции сыграли огромную роль и явились одним из ферментов в создании новой фольклористики.

* * *

Прежние исследователи, романтики-славянофилы, видели в фольклоре некую извечную и неподвижную традицию, отголоски некой исконной народной мудрости; за этой „многовековой мудростью", естественно, затеривался и уходил также в сферу идеализированных понятий конкретный русский крестьянин, которого не знала и не хотела знать славянофильская методология. Новая методология выдвигала на первый план, в центр изучения, конкретную среду и конкретную действительность. Отсюда интерес к конкретной поэзии, отсюда же и интерес к отдельным хранителям предания, к рапсодам и сказителям. На этой почве выросло и новое понимание фольклора; новая методология начисто разрушила веру в какое-то мифическое творчество масс, не знающее отдельного творца, безличное и безыскусственное; она установила, что памятники эпоса, будь то эпические поэмы кочевых тюркских народов или былины северно-русских крестьян, вовсе не неподвижны и отнюдь не утратили способности к дальнейшей творческой жизни и, что, наконец, они не только не оторваны начисто от современности, но тесно связаны с ней.

Это новое понимание связывается обычно с именем Гильфердинга. Я и сам так неоднократно высказывался. Действительно, знаменитая статья его об эпической поэзии в Олонецком крае впервые четко намечает новую

точку зрения в понимании жизни памятников народной поэзии. Но все основное было уже намечено Рыбниковым. Рыбников не сумел привести своих наблюдений и замечаний в стройную теорию, это как раз и выполнил за него Гильфердинг; но, уточнив наблюдения Рыбникова, дав более тонкий анализ собранным им материалам, подняв его на большую научно-теоретическую высоту, Гильфердинг совершенно выхолостил сторону политическую, которая была так характерна для Рыбникова, выросшего и сложившегося в добролюбовской школе.[1] Эти новые идеи и новые методы фольклористического исследования вошли в науку уже не в призме идей революционной демократии, а в призме новых интерпретаторов. Они разделили общую участь всего наследства великих идеологов крестьянской революции.

Уже Ленин с предельной ясностью констатировал извращение поздним народничеством идей Добролюбова и Чернышевского. Как формулирует П. И. Лебедев-Полянский, „народники, считая себя идейными наследниками Чернышевского и Добролюбова, представителями „лучших традиций 60-х годов", жестоко ошибались в этом. Сильные стороны мировоззрения этих двух великих людей народниками не были поняты, оказались им не под силу; слабые же стороны они использовали в построении своей субъективной социологии"...[2] „Народники использовали идеализм Чернышевского и До-

---

[1] Не следует забывать, что и к рыбниковскому сборнику былин приложил руку пресловутый П. А. Бессонов. Самому Рыбникову издание представлялось в ином плане. „Я бы об одном только попросил Вас,—писал он О. Ф. Миллеру,—всякий, кто хочет познакомиться вполне с русскою былевою поэзией, должен прочесть былины каждого певца вместе. Тут ему представится все, что есть общего и характерного у каждого сказителя, не только народного, но и особного, ради чего певец из океана песен выбрал известную волну былин" (Журн. мин. нар. просвещения, 1912, VI, стр. 314).

[2] *Валерьян Полянский (П. И. Лебедев)*, Н. А. Добролюбов. Мировоззрение и литературно-критическая деятельность. „Academia", 1933, стр. 229.

бролюбова, но никак не их философский материализм и элементы материалистического взгляда на историю".[1] То же следует констатировать в области фольклористических и этнографических изучений. Революционное просветительство быстро выродилось в чистое просветительство гуманистического типа.

Чрезвычайно характерно в этом отношении свидетельство одного из крупнейших представителей народнической этнографии, бывшего народовольца И. И. Майнова. Характеризуя исследовательские интересы политических ссыльных в Якутии, он пишет: „..... общей чертой является для всей этой группы работников то настроение, которое имело своим источником гуманитарное течение русской литературы и, в частности, статьи П. Л. Лаврова „Цивилизация и дикие племена" и совокупность работ Ядринцева, порождавшие симпатии к народностям не арийской расы, как наиболее обездоленным и часто угнетаемым гордыми европейцами".

„Помимо своего теоретического интереса, освещение различных сторон материального быта и духовной жизни туземных народностей привлекало ссыльных народников, как предпосылка для разумно-направленной деятельности, имеющей целью устранение темных сторон местной жизни и поддержание проявляющихся в ней положительных начал, не наобум, не по прихоти какого-нибудь кабинетного филантропа, а в соответствии с действительными нуждами населения и его коренными особенностями".[2]

Число таких свидетельств можно умножить: но все они на первый план выдвигают культурнические и гуманистические задачи. Труды политических ссыльных — этнографов и фольклористов — представляют замечательней-

[1] Там же, стр. 229.

[2] *И. И. Майнов*, Предисловие к статье П. П. Хороших „Исследователи Якутии", Иркутск, 1925.

шую страницу в истории русской науки, поднимаясь подчас до широкого мирового значения, как, например, труды Л. Я. Штернберга, но в их общественно-политическом значении они являются шагом назад по сравнению с литературой шестидесятников. Они идут от проблем „служения“ народу, „долга“ перед ним, из задач его „просвещения“ и т. д., но не от задач организации народных сил для его освобождения, не от революционных задач. И самый фольклор для них только материал для изучения „народной души“, а не социально-политический фактор, не орудие борьбы, что как раз было так характерно для Добролюбова и Худякова. То, что понимал еще молодой Рыбников, — все это совершенно выпало из поля зрения народников. Великое наследство революционной демократии оказалось у них выхолощенным.

Здесь встает новая тема — чрезвычайно важно проследить судьбы наследия революционной демократии (в области фольклористики) в 70 — 80-е годы. Но это уже новая и особая тема, у порога которой я и хотел бы остановиться. Целью же настоящего сообщения являлось только воссоздание одной совершенно утраченной в нашей науке линии—фольклористики революционной демократии—и освещение ее основных тенденций. Эти сознательно вычеркиваемые из старой науки страницы имеют для нас огромное принципиальное значение, и они не утратили своей свежести и до наших дней.

Конечно, фольклористы революционной демократии работали и писали не только в домарксистский период, но и в период юности буржуазной науки о фольклоре. Отсюда обилие ошибок, неверных установок, построений, которые нам сейчас кажутся наивными. Но основное в их фольклористических концепциях было правильно. Ими впервые были намечены верные пути анализа фольклорных явлений и дана его глубокая оценка. Они первые поставили те проблемы, которые четко и до конца

разрешаются только теперь, в свете пришедшего настоящего дня. Им удалось так поставить эти вопросы — даже и в тот период — потому, что они исходили из верных политических позиций — а то, что правильно политически, должно оказаться правильным и методологически.

РУССКИЕ СКАЗОЧНИКИ

В Петропавловской крепости, работая над „Повестью в повести“, Чернышевский вспоминал о сказках. „Есть сказки не для детей, — писал он,—сборниками сказок больше, чем самим Данте, славилась итальянская литература эпохи Возрождения. Их очаровательное влияние господствует над поэзией Шекспира; все светлое в ней развивалось под этим влиянием...“ „Но мои грезы,— вспоминает далее Чернышевский,—были взлелеяны не ими. Я в молодости очаровывался сказками „Тысячи и одной ночи“, которые также вовсе не сказки для детей. Много и много раз потом, в мои зрелые годы, и каждый раз с новым восторгом, я перечитывал этот дивный сборник. Я знаю произведения поэзии, не менее прекрасные, более прекрасного я не знаю“.

Как всегда, Чернышевский с удивительной силой и четкостью сумел вскрыть одну из существеннейших сторон сказочной поэзии. Правда, в этом отрывке речь идет только о сказках арабских и сказках итальянских,— но художественный метод и сущность сказок всегда одни и те же, будь то сказки арабские, монгольские или русские. И точно так же, как по слову Чернышевского, „очаровательное влияние“ итальянских сказок „господствует над поэзией Шекспира“, так русские сказки в значительной степени формировали поэзию Пушкина.

И Чернышевский, и Пушкин, и целый ряд великих

художников слова чувствовали и ценили художественную сторону сказок, их увлекательную выдумку, свободное развитие действия, сочный и яркий язык. Сказка раскрывалась перед ними, главным образом, как художественное произведение и была равноправна с другими памятниками мировой поэзии, иногда даже превосходя их.

Однако очень часто такое понимание стирается,— сказка как будто вычеркивается из рядов художественных памятников и переходит в разряд памятников или даже документов исключительно этнографических. Конечно, совершенно бесспорно этнографическое значение сказки или песни, вообще фольклора в целом. Фольклор теснейшим образом связан с этнографией, как памятник более ранних стадий культуры, как явление, коренящееся в своей основе в условиях жизни первобытного общества, — и без учета этой стороны немыслимо всестороннее изучение фольклора в его целом. Но неправильно и растворять всецело фольклор в этнографии, забывая то, что является существеннейшим моментом его современного состояния. Связанный генетически с мышлением доклассового общества, сохранивший многие его элементы, фольклор в своем позднейшем бытии является уже памятником художественного и литературного значения. Невольно напрашивается параллель с другой сферой народного творчества — искусства изобразительного. Узко-этнографический поход, который господствует в этой области, часто вел к тому, что изумительные создания неведомых художников русских деревень или чукотских и якутских юрт рассматривались только как музейный объект, — и мало кто задумывался над тем, что они являются также и созданием искусства и что их создал тот же творческий импульс, который вызывает к жизни любое произведение искусства, что они не только музейный документ, но и воплощение в своеобразных формах живой жизни и творческих устремлений художника, что они также являются художественным

воплощением чувств и мыслей создавшей их среды. Другими словами, перед нами мир деятелей искусства, где общая коллективная работа отмечена печатью создающих и ведущих ее ярких художественных индивидуальностей. Не мир „безличной этнографии“, — но мир искусства. Так же обстоит дело и со сказкой. Какую бы роль ни играла она в этнографических изучениях, как ни важны этнографические элементы в ее составе, она вместе с тем является и художественным памятником, и ее носители также являются деятелями общей художественной культуры.

Еще сравнительно не так давно сказка была предметом яростных дискуссий. Накопилась даже некоторая литература по вопросу о педагогическом значении сказки и ее роли в художественном воспитании ребенка. Из этой сферы вопрос как-то незаметно переносился в сторону общего значения сказки. Но в этой дискуссии проблема принимала односторонний характер. Забывалось то, с чего как раз начинал Чернышевский. Сказка не только детское чтение. Вернее сказать, сказка только в меньшей части является уделом детской аудитории. В основе же своей сказка предназначена для других слушателей. И создавалась и бытует она не в детской среде и не для детского уровня. Сказка — часть общего наследия литературы, и вопрос о ней неотделим от общего вопроса о наследии классиков. Сказка не только прошлое, но и настоящее,—творческое ее бытие еще далеко не оборвалось, но является в полной мере фактом сегодняшнего дня.

Иногда раздаются голоса: да нужен ли вообще современному читателю этот мир сказочных образов и сказочной фантастики? Нужны ли и интересны ли все эти рассказы об Иванах-царевичах и Василиях-купеческих сыновьях, их подвигах и удачах, кончающихся неизменной женитьбой и добыванием царства? Но так ставить вопрос — значит невероятно снижать его. При такой постановке совершенно забывается особая природа сказочной

фантастики. Сказочная фантастика самым тесным образом связана с породившим ее реальным миром, его потребностями и задачами, его социальными противоречиями и острой социальной борьбой. Дело не в фабуле, не в сюжетной схеме, но в художественном методе, в целостной системе образов и скрывающемся в них мировоззрении. Мир царей и королей — это только внешняя оболочка, внешняя сюжетная схема, за которой раскрывается иной мир и иное миропонимание. В рассказах о королях и купцах развертываются богато разработанные картины трудовой обстановки русского крестьянства и созданные им образы.

Вс. Иванов как-то писал, что „классическим" произведением может быть „прежде всего создание радостное и веселое". Слово „веселое" здесь, конечно, употреблено в том же смысле, в каком, например, Блок говорил о поэзии Пушкина: „Пушкин — веселое имя!" Редко к чему так приложимо это определение, как к сказке. Заражающая бодрость и высокая веселость — вот основные свойства сказки. Бодрость коренится несомненно в том, что сказка тесно связана с мотивами социальной борьбы и что эти мотивы борьбы и победы определенным образом настраивали и слушателя и рассказчика; в этом же коренится и сущность ее художественного метода. Здесь же причины той огромной распространенности и популярности, какие имеет сказка и до сих пор в самых разнообразных слоях народа.

И, как подлинное классическое наследие, сказка имеет огромное значение как элемент литературного воспитания и литературной учебной работы. Об этом особенно настойчиво и страстно напоминал Горький. „Наиболее глубокие и яркие образы, — говорил он в своей знаменитой речи на Первом всесоюзном съезде советских писателей, — созданы фольклором, устным творчеством трудового народа. Совершенство таких образов, как Геркулес, Прометей, Микула Селянинович, Святогор, далее доктор Фауст, Василиса Премудрая, иронический

удачник Иван-дурак и, наконец, Петрушка, побеждающий доктора, попа, полицейского, чорта и даже смерть, — все это образы, в создании которых гармонически сплотились ratio и интуиция, мысль и чувство. Такое сплочение возможно лишь при непосредственном участии создателя в творческой работе действительности, в борьбе за оживление жизни". — „Сказки открывали мне, — вспоминал он в статье о сказках, — просвет в другую жизнь, где существовала и, мечтая о лучшей жизни, действовала какая-то свободная, бесстрашная сила. И, само собой разумеется, устная поэзия трудового народа — эта бессмертная поэзия, родоначальница книжной литературы, — очень помогала мне ознакомиться с обаятельной красотой и богатством нашего языка". Отсюда постоянные призывы Горького к писателям — внимательно изучать фольклор, беречь его, учиться у него. „Народные песни, народные сказки, народные легенды должны быть постоянно нашим материалом".

В дополнение к словам Горького о художественном мастерстве и значении сказки следует еще подчеркнуть, как одну из существеннейших особенностей художественного метода сказки, ее неизменную творческую подвижность. Один и тот же сюжет получает различное воплощение у разных мастеров-сказителей, традиционные формы и традиционные положения беспрерывно расширяются, впитывая под напором классовой борьбы и тех или иных социальных сдвигов и новое содержание и новое миропонимание.

Это мастерство сказки великолепно понимал и сознавал Пушкин. Его влекла не только сказочная фантастика, но он остро чувствовал и социальную природу сказки и ее связь с реальной жизнью. Потому-то наряду с волшебными сказками его творческое внимание привлекла и сатирическая сказка о жадном попе и его ловком работнике. Своей же сказкой о золотом петушке он положил начало новой интерпретации сказок, и его опыт и почин был подхвачен позже Салтыковым-Щедриным,

революционной демократией, народовольцами, — и, наконец, эта линия нашла завершение уже в наши дни, в замечательных сказках-прокламациях Демьяна Бедного.

* * *

Фольклор в целом обычно противопоставляется собственно литературе. В литературе — борьба живых сил и вечно творческая работа; в фольклоре — мертвая традиция; в литературе — выступают и подвизаются отдельные творческие единицы, индивидуальные художники, создаются и борются школы и направления, идут беспрерывные поиски новых форм и методов воплощения; фольклор же — творчество безличное и безыскусственное, тесно связанное с архаическим миросозерцанием.

Такое понимание было заложено еще в самом начале научных изучений народной словесности — в эпоху романтизма — и оказалось необычайно устойчивым. У нас оно особенно укрепилось в эпоху народничества, подхватившего и своеобразно интерпретировавшего эту теорию. Идея общенародного безличного творчества очень удачно сочеталась с основными представлениями народничества о народе-общине, народной мысли и народном мировоззрении как о каком-то едином и „сплошном" процессе. Эту основную тенденцию народнических концепций четко вскрыл Плеханов одной цитатой из Успенского:

„Теперь пойдет все сплошь, — жаловался Успенский, — и сом сплошь прет, целыми тысячами, целыми полчищами, так что его разогнать невозможно, и вобла тоже „сплошь идет" миллионами существ, одна в одну, и народ пойдет тоже „один в один" и до Архангельска, и от Архангельска до „Адесты", и от „Адесты" до Камчатки..." „Все теперь пойдет сплошное, одинаковое, точно чеканное: и поля, и колосья, и земля, и небо, и мужики, и бабы, все одно в одно, один в один, с одними сплошными красками, мыслями, костюмами, с одними

песнями... Все — сплошное — и сплошная природа, и сплошной обыватель. Сплошная нравственность, сплошная правда, сплошная поэзия, — словом, однородное стомиллионное племя, живущее какой-то сплошной жизнью, какой-то коллективной мыслью и только в сплошном виде доступное пониманию. Отделить из этой миллионной массы единицу и попробовать понять ее — дело невозможное". [1]

Таким же „сплошным местом", отражением сплошного, однообразного быта и миросозерцания представлялась и народная поэзия. Позже исследователи отошли от народнической романтики, но не сумели отойти от народнической методологии и стали говорить о творчестве общекрестьянском, не видя и не понимая различных социальных слоев в самом крестьянстве, и таким образом понятием единого крестьянского фольклора невольно затушевывали моменты социальной диференциации и классовой борьбы.

Этому общему представлению содействовало (и содействует) и то, что содержание сказок вообще идентично. Многочисленные записи в разных местах страны дают одни и те же сюжеты, и более того — эти сюжеты оказываются сходными с текстами французскими, немецкими, восточными, и т. д. Частичные же отличия в передаче сюжетов объяснялись обычно особенностями и свойствами памяти отдельных рассказчиков-передатчиков. Изменения же, в которых можно было видеть сознательное вмешательство в „исконный текст" рассказчика, рассматривались как искажение и отсебятина. Авторитетные ученые-исследователи предлагали даже игнорировать такие изменения текста и при изучении и анализе тщательно удалять это „досадное вмешательство". Издатели же первых сборников считали возможным самостоятельно

---

[1] *Г. В. Плеханов*, Сочинения, т. X, М., 1925, стр. 31. Цитата заимствована Плехановым из очерка *Г. И. Успенского* „Путевые заметки", гл. I „Мелочи путевых воспоминаний" („Отеч. Зап." 1883, № 1).

устранять эту „постороннюю стихию“ и вносить те или иные поправки в записанный текст, восстанавливая, таким образом, своеобразную „чистую культуру“. По такому методу составлен и наш классический, знаменитый сборник Афанасьева, который, кстати сказать, следовал в данном случае примеру братьев Гриммов.

Но эти изменения имеют более глубокий смысл и значение. И если одни из них, действительно, являются только продуктом забвения, путанности и т. п., то другие относятся к разряду явлений творческого порядка, в которых вскрываются следы индивидуальной, чисто творческой работы.

Первые наблюдения над жизнью эпических творений были произведены еще знаменитыми собирателями былин, П. Н. Рыбниковым и А. Ф. Гильфердингом. Былины представлялись наиболее неподвижным и устойчивым образованием, — и, в сущности, на их материале и покоились все утверждения о неподвижной природе эпоса. Между тем Гильфердинг установил, что текст былин ни в коем случае не является чем-то неизменным, неподвижным и даже „окаменелым“, как думали первые исследователи господствующего тогда в науке мифологического направления.

Наоборот, непосредственное изучение жизни былинных текстов обнаружило их необычайную изменяемость и подвижность. В былинах был обнаружен целый ряд пластов. Оказалось, что не только текст былин изменялся, переходя из поколения к поколению, но одна и та же былина изменялась на протяжении времени в устах одного и того же сказителя.

А. Ф. Гильфердинг вскрыл и основной путь, по которому идут эти изменения. Каждая былина, по его наблюдению, состоит из двух элементов: из типических мест, куда относятся так называемые „loci communes“ (общие места), речи богатырей и т. п., и переходных, которые соединяют эти типические места и помогают

развивать действие. Первые заучиваются наизусть, вторые же — нет; в памяти певца хранится только как бы скелет, который каждый раз может облекаться в иную форму. Но и типические места подвергаются изменениям: у каждого певца всегда готов в памяти тот или иной запас образов из поэтики эпоса, и этим запасом он располагает по своему усмотрению и согласно своим склонностям. Соответственно этому претерпевают изменения и основные образы богатырей. У одного певца богатыри делаются более набожными, у другого выдвигаются на первый план черты удали и лихого разгула и т. д.

Таким образом, в былинах тесно сплетены моменты поэтической традиции с моментами личной деятельности. Каждая былина, по формуле Гильфердинга, содержит в себе „наследство предков, личный вклад певца и отпечаток местности" — под последним, разумеется, нужно понимать не только географическую, но и социальную среду.

Эти наблюдения оказались общими не только для русских былин, но и для эпического творчества в целом, не только для русского эпоса, но и для эпоса других народов. Вместе с тем они ясно показали, что огромный мир памятников народной поэзии нельзя отрывать от общей сокровищницы мировой художественной литературы.

Наблюдения Гильфердинга были тогда же необычайно удачно подкреплены наблюдениями В. В. Радлова над эпическим творчеством сибирских народностей. Свои наблюдения и записи он производил в 60-х гг., итоги же его наблюдений суммированы в пятом томе его „Образцов", [1] вышедшем на несколько лет позже сборника „Онежских былин". Таким образом, оба эти ученые работали почти одновременно и независимо друг

---

[1] Образцы народной литературы северных тюркских племен, собраны *В. В. Радловым*, ч. V. Наречие белокаменных киргизов, Спб., 1885; см. также его очерки „Aus Sibirien", Lpz., I—II, 1884.

от друга; выводы же их вполне совпадают и местами идентичны.

Вот как описывает В. В. Радлов процесс эпического творчества у киргизов:

„Всякий опытный певец поет по вдохновению, так что он не в состоянии спеть одно и то же два раза, не изменяя формы изложения. Но не следует думать, что импровизация есть постоянное сочетание новых стихов. Импровизирующий певец поступает не иначе, как и импровизатор-музыкант, который соединяет только знакомые ему пассажи, переходы и музыкальные фразы по минутному вдохновению в одну целую картину, выражающую его внутреннее настроение, и таким образом составляет новое из затвердившегося в нем старого. Так же поступает и певец эпических песен. Вследствие частых упражнений у него наготове целый ряд отдельных частичек песен (если можно так выразиться), которые он и присоединяет друг к другу в соответствующем ходу рассказа порядке. Каждая из таких частичек песен изображает описание известных случаев и происшествий, как то: рождение героя, развитие героя, похвалу оружию, приготовление к борьбе, шум борьбы, разговоры героев перед борьбою, описание личности и лошадей, характеристические черты известных героев, похвалу красоте невесты, описание жилищ, юрты, пирования, приглашение к пиру, смерть героя, плач об умерших, описание ландшафта, наступление ночи, начало дня и т. п. Искусство певца состоит только в ловком соединении готовых уже частичек картины в одно целое, смотря по роду обстоятельств. Опытный певец умеет воспеть все приведенные частицы картин различными манерами. Он в состоянии обрисовать одну и ту же картину несколькими штрихами, изобразить ее обстоятельнее или же, наконец, расплываясь в мелочах, пуститься в подробное описание... Количество готовых частичек картин и ловкость соединения их служат мерилом достоинства певца. Опытный певец в состоя-

нии воспеть какой угодно ряд событий, если только знаком с ходом дела...

„Певец-импровизатор воспевает, не размышляя о форме, все, что хочет, если только извне приступают к нему какие-нибудь побуждения, так же, как говорящий произносит слова, не думая об артикуляциях, необходимых для произнесения отдельных звуков, когда ход мыслей требует известного слова. Дельный певец может петь, не переставая, день, неделю, месяц, так же, как и в продолжение всего этого времени он может говорить. Но с певцами, — добавляет тонкий наблюдатель, — случается то же самое, как и с красноречивыми говорунами, которые, болтая слишком долго, в конце концов начинают повторять уже высказанные мысли и поэтому становятся скучными и утомляют слушателей“.[1]

Позже эти наблюдения были продолжены и углублены одним из учеников В. В. Радлова — Б. Я. Владимирцевым, который в своей книге о монголо-ойратском героическом эпосе блестяще зарисовал не только общую картину создания эпической поэмы, но и процессы работы профессиональных певцов, творцов-исполнителей.

Б. Я. Владимирцев подробно описывает, как молодой ойратец, почувствовав с себе „дар, способность и любовь стать певцом богатырских сказаний“, готовит себя к этой деятельности. Начав учиться (у старых певцов-тульчи), молодой человек прежде всего стремится освоиться с сюжетом какой-нибудь облюбованной им эпопеи и с ходом развертывания ее действия. „Он знакомится (практически и теоретически) со схемой, планом данной эпопеи и вообще эпопеи; учится разбивать эпопеи на составные части, заучивает „общие места“ и „формулы“... и пытается приладить все это к знакомому сюжету“.

---

[1] Образцы народной литературы северных тюркских племен, собраны *В. В. Радловым*, т. V, стр. XV—XVII.

Каждый настоящий певец (как и русский сказитель былин) располагает большим запасом всевозможных таких общих мест и формул. Он „щедрой рукой сыплет, где надо, свои украшения“. Он „то по вдохновению, то по расчету может выявлять свои способности, свои богатства при воспроизведении эпопей. Его искусство проявляется в умелом и увлекательном для слушателей способе пользования общими местами и украшениями. Певец то нанизывает их, как бисер, удлиняя и растягивая разные эпизоды, то делает свое описание сухим и обрывистым и ведет его быстро и бегло“. „Но самый сюжет эпопеи — незыблем; выбросить тот или другой эпизод — невозможно; это даже считается греховным делом, — но зато и все остальное зависит от самого певца, от силы его вдохновения, от умения пользоваться поэтическими средствами“. [1]

Определенная устойчивая ткань существует и в сказке и является характерной для нее как особого вида устно-поэтического творчества. Сказка обычно начинается и заканчивается специальными присказками („начин“ или „зачин“ и „концовка“); начало непосредственного изложения сводится к ряду типичных и характерных формул; при переходе от одной сюжетной линии к другой или даже иногда от одного эпизода к другому употребляются также определенные формулы („скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается“, „это оставим, а другое начнем“ и т. п.); устойчивые формулы существуют и для целого ряда описаний и положений (седлание коня, описание богатырской поездки, скачки коня, избушка на курьих ножках, диалог между хозяйкой избушки и вошедшим в нее богатырем, удивление какого-либо змея или кащея при появлении в его дворце богатыря — „русский дух...“, „Русью пахнет“, надписи на ростанях, и т. д., и т. п.). Имеется и целый ряд дета-

[1] Монголо-ойратский героический эпос. Перевод, вступительная статья и примечания *Б. Я. Владимирцева*, 1922, стр. 30—31.

лей, которые также являются характерными и типичными для сказки: например, исполнение с помощью различных помощников трудных задач; волшебные предметы, которые помогают герою (шапка-невидимка, ковер-самолет, дубинка-драчунка, скатерть-самобранка или сума, из которой выскакивают помощники, волшебный перстень, чудесный платок, колобок, указывающий дорогу, чудесные музыкальные инструменты и пр.). Наконец, в сказке строго соблюдаются общеэпические законы: трехчленность (три сына, три дочери, три подвига, три противника, три задачи, три попытки добиться желаемого), причем трехчленность тесно связана с градацией: каждый противник сильнее предыдущего: змей о трех головах, о шести, о двенадцати; каждая задача труднее предыдущей, а каждое царство или дворец — ценнее: царство медное, серебряное и золотое, и т. д.

* * *

Все эти характерные для сказки черты принято называть, как предложил еще Афанасьев, „сказочной обрядностью“ или „сказочным каноном“, как говорят другие исследователи. Его наличие ясно указывает на существование в прошлом определенной „школы“ народных мастеров-сказителей, где разрабатывалось, хранилось и культивировалось это общенародное искусство. „Вся техника сказок, — пишет автор специальной работы на эту тему, — прибаутки, присказки, начала, окончание, вставки, типические детали, — все эти традиционные обороты, обнаруживающие удивительную живучесть и устойчивость, ярко свидетельствуют, что народная сказка — не случайного происхождения, не мимолетная фантазия какого-нибудь рассказчика, но сложилась в среде профессиональных сказочников, в специальной школе, где постепенно, исподволь, в течение, быть может, нескольких столетий, вырабатывалась сказочная поэтика, переходила от учителя к ученику, тщательно оберегавшему полученное

наследство, и, наконец, застыла в неподвижных формах".[1] Н. А. Бродский считает, что эта „профессиональная среда" была исключительно скоморошья, — но, в действительности, она была гораздо шире и захватывала разнообразные слои. Здесь были и скоморохи, и бахари, и крестьянские сказители-сказочники. Скоморохи сыграли очень крупную роль, но не исключительную.

Эта среда разнообразных профессионалов и народных мастеров сыграла огромную роль в выработке главнейших сюжетных схем. Отдельные мотивы восходят во многих случаях к глубокой древности и связаны с психикой и бытом доклассового общества, определенные же сочетания мотивов и способ обработки их ведут уже несомненно к историческому времени, к народно-артистической среде, в лице главным образом шпильманов, жонглеров, мимов, скоморохов, бахарей, сказителей и других народных мастеров и артистов.

Как специальное искусство, сказочное мастерство процветало также в кругах бахарей. Указания на это сохранились в старинных памятниках. Известное Слово XII века сообщает о богаче, которому перед сном рассказывают сказки. Позже и знание сказок и умение их рассказывать соединяются с другими профессиями и работами, — так жила сказка в помещичьих усадьбах, где она сугубо культивировалась в дворовой среде.[2]

Современный сказочник по преимуществу представи-

---

[1] *Н. Л. Бродский*, Следы профессиональных сказочников в русских сказках („Этнографическое обозрение", 1904, № 2, стр. 8—9). Замечание о неподвижности, конечно, должно быть значительно ограничено. Личное начало в различных формах сказывается и на этой внешней ткани.

[2] Любопытен фронтиспис к лубочному изданию: „Крестьянские сказки или двенадцать вечеров для препровождения праздного времени". М., 1795. На рисунке изображен барин, лежащий на кровати. На полу сидит крестьянин и рассказывает барину сказки. См. *Виктор Шкловский*, Матвей Комаров, житель города Москвы. М.-Л., 1929, стр. 233.

тель крестьянства; в дореволюционное время сказки особенно были популярны в солдатской среде и были неизменным атрибутом казарменных досугов.

Сфера сказки в крестьянской среде была чрезвычайно разнообразна. Сказку рассказывали в семье, на посиделках и вечорках, на постоялых дворах, на работах. Особенно широко бытовала сказка в разнообразных артелях. Нередко можно было услышать сказку на мельнице, где часто мельник являлся выдающимся рассказчиком сказок, и это умение рассказывать создавало ему лишнюю клиентуру. Знатоками сказки являлись и владельцы „постоялых", ямщики и т. п. Но чаще всего сказка не связана с каким-нибудь определенным занятием. Настоящий сказитель — поистине „вольный художник", чаще всего бедняк без определенной профессии и занятий. Но знатоков сказки очень любят и знают. Есть целый ряд работ, где присутствие сказочника скрашивает тяжелую работу и как бы даже поднимает дух. Там, где работают артелями, всегда процветает сказка. Этим в значительной степени объясняется полноценная и полнокровная жизнь сказок на севере и в Сибири. И главным образом они культивируются там в артелях: охотничьих, рыболовных, лесорубных и др. На Печоре, по свидетельству Н. Е. Ончукова, староста, составляющий артель, всегда стремится залучить в нее всеми мерами сказочника или „старинщика", т. е. певца — знатока былин. [1]

По свидетельству одного из сибирских собирателей, в рыболовных артелях на Байкале сказочнику давали лишний пай и освобождали от целого ряда работ. „Человек, хорошо рассказывающий сказки, уже выше всей рыбацкой артели. Он душа ее, источник светлых, бодрых настроений, которых так жаждет каждый человек и особенно рыбак, усталый после работы. По колено в воде, усталый, намокший, озябший, не всегда с

---

[1] *Н. Е. Ончуков*, Печорские былины, стр. XXIII.

хорошим уловом — он не падает духом, сидит далеко за полночь и слушает сказки, а рано утром окрик башлыка „по-дымайся!“ заставляет его снова взяться за работу“.[1] Сравнительно недавние наблюдения в ловецких колхозах также обнаружили огромную роль сказителей и их значение во время промыслов.

О том же свидетельствует и другой сибирский собиратель, В. А. Кудрявцев, записывавший сказки в Минусинском округе. Если сибиряк едет на пашню или на покос, то едет на целую неделю и живет там в избушке или стану. В этих жилищах обычно помещаются две-три семьи. В ненастье иногда собирается десятка два человек, и среди них всегда может оказаться посказатель. И сам он вспоминает из своего детства крестьянина Бакаева, часами рассказывающего в ненастные дни сказки. Кроме того, сказки рассказывались и разносились разного рода странствующими сельскими ремесленниками: катанщиками, пимокатами, портными. Носителями сказок являлись солдаты, разносящие по всей стране выслушанные и усвоенные ими в казармах сказки. На Волге, на Урале эту роль выполняли бурлаки, на Урале же и особенно в Сибири — бродяги, поселенцы. Эти разнообразные группы сказочников весьма различны и по своему качеству. Одни из них знают одну-две, несколько сказок, пользуясь этим, так сказать, для домашнего употребления, другие обладают значительным репертуаром, включающим в себя порой по нескольку десятков текстов; одни рассказывают просто, не думая о средствах воздействия на аудиторию, другие выступают как художники-артисты, любящие и умеющие чувствовать и покорить аудиторию. Одни — сказители случайные, другие — прирожденные мастера, сказочники-специалисты. И хотя в настоящее время не приходится говорить о сказочниках-профессионалах (разумея под

---

[1] Сказки из разных мест Сибири, под ред. *М. К. Азадовского*, Иркутск, 1928, стр. 134.

профессиональным сказочным сказительством определенный способ добывания средств к жизни), все же мы можем назвать таким именем профессионалов-специалистов — современных сказочников-мастеров, чтобы подчеркнуть не случайность, но полную и глубокую органичность их дарования.

В каком же отношении находятся современные сказочники с традиционным сказочным мастерством? В данном случае повторяется та же ситуация, которую отмечали Гильфердинг и Радлов у былинных певцов; их наблюдения и выводы оказались вполне приложимыми и к другим видам устного творчества. Те же процессы можно наблюдать в причитаниях, текст которых всегда импровизируется на основе определенных элементов поэтики. В еще большей степени это проявляется в сказке, прозаическая и несвязанная размером и напевом речь которой дает огромный простор личному воздействию ее носителей. Современный сказочник также располагает определенными схемами; он также хранит и помнит формулы, общие места, типичные детали. На основе этой сказочной ткани выступает уже личное начало, проявляющееся в выборе тем и сюжетов, в отборе и в той или иной комбинации сюжетов, мотивов и отдельных эпизодов, в новой мотивировке действия, в новых приемах описания, в той или иной манере организации речи.

Подлинный знаток-сказитель располагает прежде всего собственным более или менее постоянным, определенным репертуаром, и уже здесь отчетливо проявляется личное начало. „От личного вкуса сказителей, — замечает один из собирателей, — зависит выбор материала из обильного сказочного репертуара в данной местности“. „Сказочник перенимает не все, но то, что так или иначе близко и дорого ему, волнует его фантазию и западает в душу“. По наблюдениям собирателей, сказка хранит глубокие следы личного опыта и личных переживаний рассказчика: его бывалость, занятие тем или иным реме-

слом, — все это оказывает глубокое влияние на текст рассказываемых им сказок.

В сказках аналогичных примеров — необозримое количество. Можно сказать, что такого рода изменения — закон. Так, например, излюбленная сфера сказок замечательного пермского сказочника А. Д. Ломтева — купеческая среда, с которой он связан многими личными нитями, — и в его текстах даже Илья Муромец оказывается приказчиком у купца; у ремесленника Саврулина (Пермский край) заметно стремление определенным образом повлиять на работодателя, так, например, он в весьма заманчивом виде изображает харчи, которые получает у чорта работник.

Личные свойства сказителя отражаются и на моральной стороне сказок. В этом отношении очень интересны „женские сказки", т. е. сказки, рассказанные женщинами. Собиратели отмечают в них особенную задушевность, мягкость и нежность тона. Это отражается даже в передаче некоторых традиционных сюжетных положений. Так, например, во всех сказках, где выведена „неверная мать" („золотая утка", „звериное молоко"), рассказ кончается суровым наказанием матери, готовой-было, в угоду своему любовнику, извести сына. Но в „женских сказках" это суровое наказание или смягчается (тюрьма, например, но не смерть), или часто даже сын прощает мать.

Но эти изменения в форме и содержании сказок отнюдь не являются результатом случайной воли или настроения. Все эти „случайности" являются только кажущимися, и за ними раскрывается та же закономерность и необходимость, которая действует в целостном мире искусства. Изменения в сказке обусловлены социальной практикой, в которой творят индивидуальные художники-сказочники.

Изменения, под влиянием которых сказка беспрерывно принимает все новые и новые очертания, можно разделить на две основные категории: с одной стороны,

они являются чисто механическими, случайными, с другой — имеют органический и закономерный характер. К первым принадлежат всевозможные случаи изменений, являющихся результатом простой забывчивости, плохого знания текста и т. п. Отсюда — путанность изложения, пропуски отдельных эпизодов, смешение имен, искажение отдельных событий, плохая мотивировка. При анализе это достаточно легко обнаруживается, так как сразу же выясняется отсутствие цельности.

Изменения же, которые мы называем органическими, следует рассматривать не как случайный момент, но как факт определенной художественной деятельности. Певец-северянин, описывая в былине скачку богатырского коня по южной степи, прибавляет:

Мхи-болота между ног пускал.

Этим явно искажается исконная картина пейзажа и создается противоречивый образ природы. И тем не менее не следует его рассматривать как простое искажение текста. Здесь налицо стремление осмыслить непонятную и чуждую ему и его слушателям картину. Пейзаж без мхов и болот непонятен ему. Данный ему образ природы явился для него как бы пустой формой, которую он и стремится заполнить конкретным содержанием. Таким путем образ вводится в систему понятий певца и его среды.

Такой же процесс наблюдается и тогда, когда образ фантастического царства принимает черты какой-нибудь сибирской или печорской деревни или когда богатырь-царевич наделяется чертами местного охотника. В сказках мы беспрерывно наблюдаем перенос действия в обстановку, близкую сказителю и его аудитории. Действие сказки разыгрывается то на Волге, то у северного моря, то „в Урале“, то в сибирской тайге.

Этот перенос действия из одной местности в другую не ограничивается только простой географической локализацией. Это локальное приурочение гораздо шире.

Оно захватывает и включает в себя и всю местную, социально-бытовую обстановку. Вместе с морем входят в сказку и морские промыслы, и рыбная промышленность, герои же являются охотниками-рыболовами. Сибирь вносит не только имена новых рек (Ангара, Енисей, Обь), но и сибирскую тайгу, сибирский тракт, сибирских охотников, приискателей, лоцманов на сплавах, рабочих-поселенцев и пр. Таким образом, локальное приурочение является частью более общего процесса — приурочения социального. Так создаются типы сказок, объединенных локально (печорские, южнорусские, сибирские), с возможными подразделениями внутри (енисейские, ленские, тункинские, алтайские), и этот местный тип обладает своей целостной системой образов, выросших на основе местной социально-экономической обстановки и ею обусловленных. Создаются в некотором роде местные школы. В этих местных школах — свой местный репертуар: свои излюбленные типы и сюжеты, излюбленные группы сказок.

Переформирование сказки идет и по другой линии — по линии социальных категорий. На сказку накладывают свой отпечаток те группы, через которые она так или иначе проходит. Одной из самых мощных групп была солдатская среда. Казармы были одним из главнейших приютов бытования сказки. Отсюда — огромная группа сказок, которые мы называем солдатскими. Они характеризуются также особым репертуаром, особым кругом тем, особым подбором эпизодов и особой поэтикой. Лучшим представителем солдатской сказки является ленский сказитель — Ф. И. Аксаментов, затем вятский — Верхорубов, — но, кроме того, солдатские сказки встречаются в репертуаре многих сказочников, лично не связанных с солдатской средой (например, у Ломтева). Солдатская сказка сама по себе не связана с определенной местностью, но, занесенная в Сибирь или на север, она является уже в преломлении местной географической и социальной среды.

Другой тип социально-групповой сказки — бурлацкий, т. е. сказка распространявшаяся и переделывавшаяся в бурлацкой среде; она тесно связана с Волгой или Уралом, где бурлачество являлось в апофеозе воли и свободного, пышного разгула. В дальнейшем бурлацкая сказка заносится в другие местности, заходит на север, сохраняя многие бурлацкие черты, но вклинивая этот материал в иную социальную и географическую среду.

Наконец, есть группы, которые своеобразно видоизменяют всю структуру сказки. Таковы сказки — бродяжьи, поселенческие. Поселенческий элемент обнаруживается, с одной стороны, во внесении в сказку отдельных специфически-бытовых штрихов и деталей, например мотивы скитальчества, бродяжничества. С другой стороны, выражается в композиции. Сказка для бродяги-поселенца была не только простой забавой, не только средством развлечения, но существенным моментом добычи пропитания, в некоторой степени — ремеслом. Отсюда — необходимость придать сказке максимум занятности, забористости, остроумия, отсюда же — обилие непристойных элементов, врывающихся, порой совершенно неожиданно, в сказку. Отсюда — разнообразные и сложные сплетения сюжетов и обилие вводных эпизодов, часто разрастающихся до самостоятельного и самодовлеющего значения. Поселенческим влиянием отмечены главным образом сказки уральские и сибирские.

Установление таких местных и социально-групповых сказок переводит уже в плоскость коллективного начала. Действительно, устное творчество есть прежде всего творчество коллективное; в личном раскрывается общее, и на фоне коллектива рельефно выступает индивидуальное начало. В отличие от любого собственно-литературного памятника, продукты устного творчества — к какому бы виду они ни принадлежали — всегда неразрывно связаны с каким-нибудь коллективом. Среда же, коллектив, является и фактором, направляющим определенное раз-

витие и течение сказки. Они определяют ее содержание и ее форму; результатом коллективной работы, основанной на взаимодействии сказочника и его аудитории, является также и поэтика сказки; например поэтика солдатской сказки — поэтическая система, усвоенная данной средой. Индивидуальное и коллективное начало — две стороны единого процесса. Сказочник в своем творчестве не отрывается от коллектива, но творит вещи, выражая коллективную мысль и коллективную эстетику.

Творчество же отдельных мастеров-сказочников выражается главным образом в новом освещении событий, в манере пользоваться художественными деталями и нловесным материалом, в умении связать сюжетную схему и установленную форму с близкими и порой волсующими фактами и, наконец, в умении насытить их теми или иными социальными тенденциями, ибо в творчестве каждого сказочника, органически связанного со своей средой, выражается ее классово-социальное содержание, что, конечно, и определяет собою всю творческую работу сказочника. [1]

---

[1] Замечательный пример находим у *М. Горького*. В „Беседах о ремесле“ он рассказывает о пастухе в Каргузе, прозванном за скотоложство „Телкин муж“. „Как-то вечером около мельницы-ветрянки он стал рассказывать парням сказки, изумительно жуткие своим цинизмом, и меня особенно поразила одна из них: святые — хитрый Николай Мирликийский и пьяница Касьян — жили с деревенской бобылкой, искусно обманывая друг друга, но в конце концов Касьян уличил Николая Чудотворца и жестоко избил его; тогда бог наказал Касьяна, лишив его „имении“, — Касьянов день празднуется церковью в четыре года раз, а Николин день — два раза в год.

До того, как услыхать эту сказку из уст пастуха, я читал ее в каком-то сборнике, кажется в белорусском — Романова; там ссора святых изображалась, конечно, иначе; повод ссоры был другой, но и там и здесь от этой сказки веяло глубокой языческой древностью. Я решил, что пастух сам переделал старинную сказку, она стала остроумнее, смешнее, и это очень подняло пастуха в моих глазах“.

* * *

Так раскрывается подлинное значение и сущность сказочного сказительства. Сказочники ни в коем случае не являются простыми передатчиками; но то беспрерывное изменение текста, которое сопровождает последовательную передачу сказок из уст в уста, от поколения в поколение, имеет несомненно ярко выраженный творческий характер. Сам Гильфердинг и особенно его непосредственные последователи и продолжатели сводили все к узко-биографическим факторам. С этой точки зрения все изменения в сказке определялись только личными свойствами и личным опытом сказителя, короче — личной его биографией. Задача изучения сводилась к тому, чтобы определить эти личные напластования, снять их и таким образом воссоздать „подлинную" структуру сказок.

Но, конечно, невозможно объяснить все изменения в сказке только фактами внешней биографии и тех или иных особенностей в характере сказителя. Едва ли всегда с должной отчетливостью можно установить, что относится на долю этого личного элемента и что следует отнести к общей поэтике сказки или местной традиции. Например, в сказках Винокуровой очень часто упоминается прислуга, в частности горничная является частым персонажем в ее текстах и играет иногда далеко не последнюю роль. Прислуга — обязательный атрибут каждого дома; у царя за дочерьми обязательно ухаживает горничная; горничная доносит царю о дурном поведении дочери („Купеческая дочь и дворник"); горничная же оказывает важную услугу хозяйке, за что очень дорого платится („Верная жена"), горничная первая слышит просьбу милостыни „ради орла-царевича", и, наконец, в одной сказке („Заклятый сад") горничная является центральным персонажем в завязке и выполняет функции, которые обычно, в других местах, связаны с царскими или купеческими дочерями.

Из биографии Винокуровой известно, что она в молодости жила в городе (Иркутске) „в прислугах“. Было бы очень просто все отмеченные факты объяснить исключительно личными моментами сказочницы. Но в целом ряде случаев мы находим упоминание роли прислуги, той же горничной, и в сказках, рассказываемых другими сказочницами, а также и другими сказочниками. Иначе говоря, разграничить собственно личные моменты и моменты чисто художественные крайне трудно. И если, например, сцена глаженья белья в „Орле-царевиче“ внесена несомненно всецело из личных воспоминаний, то уже ни в коем случае нельзя этого сказать про образ горничной в сказке о верной жене; фактами личного порядка может быть объяснена разве только подчеркнутость этой роли в передаче нашей сказочницы да некоторые бытовые детали, внесенные ею в этот образ.

В рассказывании сказки играют роль и определенно осознанные эстетические моменты. То или иное распределение материала, усиление или ослабление той или иной черты, введение или опущение какого-либо эпизода, особый поворот диалога объясняются часто соображениями эстетического порядка. Замечательный тункинский сказочник Асламов каждый раз перед моим приходом готовился к сеансу, повторяя про себя сказки и потом тщательно заботился, чтобы „все было на месте и к месту“. Енисейский сказочник Ф. И. Зыков утверждает, что самое главное и трудное в сказке „разговор“ (т. е. диалог). „Тут одно как слово неладно — и ничего не получится. Тут надо все быстро делать“. Винокурова, рассказавши мне сказку об орле-царевиче, по окончании ее добавила: „Славно я мышку-то подвела“ (т. е. присказку о мыши и воробье, которой обычно начинается эта сказка). Очевидно, она имела в виду сделанный ею удачный переход, который связал присказку с самым сюжетом: во время суда возникла ссора; орлу подстрелили крылья; он остался, его увидал купеческий сын, — и отсюда уже начинается самая сказка. Очень же часто присказки

оторваны от основного рассказа. В общем можно смело утверждать, что перед подлинным сказителем-мастером лежат те же задачи, что и перед художником — задача упорядочения материала, его выбор и распределение, развитие художественного замысла, короче — в его деятельности в полной мере проявляется то, что Лев Толстой называет „сознательной силой художника".

Среди сказителей встречаются богато одаренные и поэтические натуры, с огромной творческой изобретательностью, и сказочники-передатчики, почти совершенно лишенные творческого воображения или очень скудно им одаренные; есть сказители со склонностью к фантастическим образам, любовно и внимательно задерживающиеся на описании волшебных и чудесных явлений и предметов, и есть сказители, для которых на первом плане — описание бытовых подробностей повседневной жизни. Наконец, есть сказители с исключительной любовью к шутке, к балагурству, которые превращают в легкомысленный анекдот самую серьезную фантастическую сказку.

Но и внешняя биография и художественная индивидуальность являются факторами вторичными; основными моментами, определяющими развитие сказки и пути ее переформирования, служат моменты социальные. Каждая социальная среда по-новому пересоздает старое сказочное богатство, по-своему переосмысляя и трансформируя старые образы и сюжеты. И чем одареннее сказочник, чем богаче его художественная индивидуальность, тем отчетливее проявляется в его сказках их социально-классовый характер.

В связи с вопросом о переформировании стоит и вопрос об исконном тексте. Как будто при такой постановке вопроса подразумевается существование какого-то определенного, исконного текста, претерпевшего в дальнейшем различные трансформации. В действительности, поскольку дело касается устной традиции, едва ли может итти речь о каком-нибудь твердом пратексте. Речь может

итти только о более древних текстах по сравнению с более поздними и новейшими.

Обычно считают древнейшей формой сказку фантастическую, волшебную. Фантастическую сказку, представленную с соблюдением всей системы сказочной обрядности, именуют классической, и сказителей, обладающих в своем репертуаре большим запасом волшебных сказок и рассказывающих их с соблюдением этой обрядности, называют классиками, иногда — эпиками.

Но несомненно, что наряду с волшебно-фантастической (или также богатырской, т. е. сказкой о богатырях) существовали с очень давнего времени и сказки-новеллы, существовали также сказки-сатиры, и уже очень рано начало складываться взаимодействие этих элементов. И наряду с „классическим стилем" очень рано начал складываться тип рассказа шутливого, острого, с определенной юмористической или сатирической установкой, — сказ, обычно называемый исследователями балагурным, получивший свою формовку в скоморошьей среде.

Ярким представителем такого направления в русской сказке является знаменитый волжский сказочник Абрам Новопольцев. По существу мы знаем о нем очень мало.[1] Мы знаем только, что он крестьянин села Помряськина, Ставропольского уезда, Самарской губернии. И это все. Да сам он эскизно зачертил себя в одной из своих сказок — в сказке „О спящей девице", в которой он сочетал два сюжета: „мертвой царевны" и „оклеветанной жены". Традиционное в сюжете последней — появление переодетой в мужское платье оклеветанной дочери (уже ставшей царской женой), рассказывающей свою историю и изоб-

---

[1] Его сказки записаны в 70-х гг. прошлого века известным собирателем-фольклористом *Д. Н. Садовниковым*. К сожалению, собиратель скончался, не успев привести в порядок и обработать собранные им материалы. Сборник его („Сказки и предания Самарского края") вышел в свет уже после его смерти, сведения же о сказочниках, которые он намечал предпослать собранию текстов, так и остались неопубликованными и где-то затерялись.

личающей клеветников, — он передает следующим образом: „Восходит молодец: „Мир вам гостям на беседе“. — „Просим милости, добрый молодец“. — „Что вы сидите, водку пьете, а ничего не говорите? Должно быть вы спать хотите? Поднесите водочки стакан — я шуточку пошучу“. Они спрашивают: „А ты чей такой?“ — „А вот я из Помряськина сказывальщик“.

В этой беглой зарисовке все же как будто можно угадать основные черты волжского мастера. Это знакомый тип сказителей-балагуров, неизменных участников „веселых бесед“, любимых членов артелей, тип сказочника-увеселителя, как называют его некоторые исследователи. Его стиль вполне соответствует такому беглому построению. Сказительское мастерство Новопольцева обнаруживается не столько в психологической или социальной творческой переработке основных элементов сказки, сколько в ее внешне-формальной стороне. Основная манера — рифмовка, которая является одним из типичнейших приемов этого балагурного стиля. Это стремление к рифмовке распространяется почти на все части его сказок, у него зарифмованы зачины, концовки, типические сказочные формулы и даже описательные места и некоторые части диалогов. Иногда у него даже встречаются небольшие тексты, уже почти сплошь зарифмованные, например „Байка про тетерева“. [1]

Таким образом, рифмовка является основным стилистическим приемом, как бы направляющим течение сказки по определенному руслу. Рифмовкой определяются собственные имена: „Тот же час и старичок Тарас“, „Вот солдат, — его звали Лоха, — видит его дело плохо“; рифмовкой же и соответствующими ей аналогичными при-

---

[1] Вот отрывок: „...в снегу ночку ночевал, поутру рано вставал, по вольному свету полетал, громко-шибко покричал, товарищев поискал. Спустился на землю, свиделся с товарищем. Они тут поиграли, носом из носу слюнку принимали, по кусточкам бродили, местечко искали, гнездышко свивали, яйчушко сносили, детушек выводили“ и т. д.

емами определяются и характеристики и некоторые сюжетные положения. С. Минц на анализе сказки о Соломоне удачно показала, как резко изменился традиционный сюжет в передаче Новопольцева: „сыплющий прибаутками и уменьшительными словечками, кузнецов сын Соломон мало напоминает мудрого Соломона. Так же и преступная Вирсавия, изображенная Новопольцевым, вызывает скорей усмешку над беспутной бабенкой, „забавляющейся воточкой“ и „держащей пригулочку“, нежели возмущение перед преступной женщиной. Так исчезает и основная традиционная тенденция — „противу злых жен“. [1]

Б. М. Соколов в своей книге о русской сказке относит Новопольцева к типу сказителей-эпиков (наряду с Ганиным, Чупровым, Семеновым); это несомненная ошибка. У Новопольцева — явное и резкое переформирование волшебной сказки. „Серьезная“ волшебная сказка в его изложении приобретает совершенно иную установку. Он вносит разнообразные „потешные элементы“, среди которых первое место занимает и „потешная, балагурная рифмовка“, и таким путем придает новый вид и смысл сюжету. В волшебных сказках, где развитие действия ведет к нагромождению событий и где внимание слушателей приковано к тем или иным перипетиям судеб героев, Новопольцев врывающейся потешной рифмической характеристикой или каким-нибудь другим аналогичным приемом резко меняет тон и направленность сказки. Например, описание смерти старухи в сказке „Ванюшка и Аннушка“ дано в таком комическом, потешном плане: „У старика старуха умерла — ноги в стену уперла“. Ее хотят хоронить — а она встает из гроба, лезет на колокольню звонить. „Но то на нее не взирали, тот же час в землю зарывали“. В таком же плане,

---

[1] *С. Минц*, Черты индивидуального и традиционного творчества в сказках о царе Соломоне („Художественный фольклор“, т. IV—V, стр. 111).

таким же методом дается изображение горькой участи сирот:

„Ванюшка и Аннушка плачут и рыдают, свою мамыньку вспоминают. А вот же не родная ее мать — называет ее...“ и т. д. В результате — типичнейшая трогательно-сентиментальная сказка в изложении Новопольцева совершенно утрачивает свой обычный характер.

Соответственно этому и основной жанр его, где с наибольшей силой проявляется его мастерство, — новеллистически-бытовой, в плане которого он и передает волшебную сказку. Модернизированная форма этого „балагурного“ стиля представлена современной сказительницей Барышниковой (Куприянихой).

Классический тип сказок в его чистом виде довольно редок. Больше всего образов такого рода мы находим в сборнике Афанасьева. Но в очень многих случаях есть опасение, что мы имеем дело с текстом выправленным, подведенным под определенный стиль. Это именно то стремление дать „подлинный текст“ или „чистую культуру“, о котором шла речь выше и которое так характерно для начала науки об устной народной словесности. Типичными примерами могут служить знаменитейшие сборники сказок — „Сказки братьев Гриммов“ или у нас „Народные русские сказки“ Афанасьева.

В позднейших и современных сборниках „классическая сказка“ редка. Наиболее замечательные образцы мы находим в текстах, записанных в начале нашего века на Печоре от семидесятилетнего старика Алексея Чуприова; к нему более всего применим термин сказочника-эпика, сохраняющего в своем репертуаре сказку „классическую“, т. е. со всей сказочной обрядностью и фантастическую по содержанию. Эта „обрядность“ выражается у него в богатстве сказочных формул, повторений, эпитетов и сравнений общеэпического характера, в разнообразии типичных сказочных деталей и т. д. Наконец, его тексты выделяются своей ритмичностью, некоторой даже певучестью. Например „пошел молодец из царской

палаты, вышел на чистое поле, овернулся серым волком, бегал, бегал, рыскал по всей земле, овернулся медведем; шаврал, шаврал по темным лесам, тогда овернулся горносталем-чернохвостиком, бегал, бегал, совался под колодинки и под корешки, прибежал к царским палатам, овернулся буравчиком" и т. д. [1]

Особенной известностью пользуются в исследовательской литературе сказки белозерского крестьянина Ильи Семенова. [2] С. Савченко считал его лучшим из сказочников, известных до той поры (1914 г.). Б. Соколов называет Семенова „типичным представителем рассказчиков волшебных, чудесных сказок, мастером сказочной стилевой обрядности".

Действительно, если даже считать, что отзыв Савченко несколько преувеличен,—таким он особенно представляется теперь, когда наши сведения о сказителях-сказочниках значительно расширились,—то все же Семенова нужно признать одним из самых характерных и ярких представителей эпического или классического стиля сказки; сказка же о Синеглазке является в полной мере классической в русском сказочном репертуаре. Трудно найти вторую такую сказку, где с такой полнотой и богатством, с таким блеском была бы представлена сказочная обрядность. Сказка о Синеглазке как будто вся соткана из разнообразных сказочных и эпических формул.

Собирателями, правда, не установлено, знал ли Семенов былины, но влияние былинного стиля на сказку о Синеглазке несомненно: такова формула: „большой хоронится за среднего, средний за меньшего..." Таково описание седлания коня („седлает коня неезжалого, уздает узду неузданную, берет он плетку нехлёстанную" и т. д.), описание богатырской поездки, раскинутой палатки и

---

[1] *Н. Е. Ончуков*, Северные сказки, 1908, стр. 5.

[2] *Б.* и *Ю. Соколовы*, Сказки Белозерского края, П., 1915, стр. 246—258.

мн. др. Влияние былинного стиля сказывается и на внутреннем характере сказочных формул, в большей части ритмичных, особенно же на характере эпитетов, которыми пересыпана сказка („вот они тут в чистом поле, в широком раздолье, на зеленых лугах, на шелковых травах раскинули шатер белополотняный“ или „от шатра до царского дворца—мост малиновый, маковки точеные, перила золоченые...“). Наконец, в связи с этим стоит и общий ритмический строй сказки. Как и Новопольцев, Семенов широко пользуется рифмовкой. Но она имеет у него совершенно другой характер и иное значение. У Новопольцева рифмовка придает сказке балагурно-потешный характер, здесь же она является средством ритмизации, создавая особый, несколько торжественный, приподнятый склад. Этот тон сказки создается сразу знаменитой присказкой о коте-баюне и усугубляется (отмеченным уже) обилием былинных эпитетов и аллитераций. Богато вкрапленные в текст пословицы и поговорки как бы закрепляют эпическую струю в сказке.

Превосходным поэтическим образцом в чудесном „классическом“ стиле является сказка, записанная в 90-х гг. А. А. Шахматовым в Олонецком крае от старушки Тараевой. О сказочнице мы ничего не знаем, к сожалению, кроме ее имени, но сказка ее должна быть причислена к лучшим образцам русского фольклора: „Жил-был священник (как у нас в Кондопоге все равно). Была у него жена и было у ней три дочери, был у них згляд ясного сокола, бровь у них была черного соболя, лицинько было белое и щоцьки у них алые, оченно были девицы бравые...“ И далее: „Пошли ёны на могилу. Стали ёны над родительма плакать и рыдать сильнё. Ну потом вдруг наставает туча темная, грозная; пошел гром великой, молвия. Скричал брат сестрицъ: „Бежите, сестрицы родимые, домой, бежите скорей домой!“ По завещанию отца, брат должен выдать сестру за первого посватавшегося. За старшую сестру сватается лев—зверь. Сестра умоляет

не отдавать ее замуж за зверя: „Сестра закричала, смолилася брату своему: „Братець мой, красота у меня ведь непомерная, белота в лице снегу белого, красота в лице соньця красного, бровь у меня черного соболя, очи у меня ясного сокола, не дай, братець, за зверя меня“.[1]

В сказках Чупрова, Тараевой реально-бытовые моменты представлены сравнительно слабо; они только слегка входят в их повествование. Заметнее они звучат у Ильи Семенова, и с особенной силой и яркостью они представлены в сказках пермского сказочника Ломтева, сибирской сказочницы Винокуровой и некоторых других, из которых многие являются в полной мере нашими современниками.

Волшебно-фантастическая сказка все более и более окутывается реалистической стихией, причем это сплетение фантастики с бытовым материалом у различных сказочников проявляется различными путями и в различных формах. Одни, тщательно заполняя волшебные схемы реалистическим содержанием, все же стремятся сохранить и соблюсти и сказочную обрядность, другие, наоборот, совершенно разрывают с ней и разрушают ее. У одних быт еще оказывается как бы во власти фантастики; по удачному замечанию Е. Н. Елеонской, фантастические подробности так крепко соединены с бытовыми, что отделить одни от других не представляется возможным... С другой стороны, сказочники осмысливают „непонятные черты фантастического быта и в то же время придают обычным подробностям некоторую таинственность“.

У других сказочников наблюдается обратное явление: фантастика всецело растворяется в быте; самый сюжет остается фантастическим, чудесным, но материал для его развертывания, для решения тех или иных композиционных задач черпается исключительно из бытовых наблюдений. Вместе с тем в сказку врываются, преобразуя

[1] *Н. Е. Ончукон*, Северные сказки, 1908, стр. 203.

ее, элементы нового быта; углубляются и развертываются моменты психологические и социальные, отражаются в той или иной степени общественные сдвиги, и таким образом создается новый тип сказки и новая поэтика.

Основной характер этого переформирования, или, быть может, точнее сказать, основной принцип,—реально-бытовой. Фантастика является то в призме крестьянского быта, то в солдатско-казарменном преломлении, то оказывается связанной с бурлацкой или поселенческой стихией. Б. М. Соколов очень удачно показал, как „чудесный мир волшебных существ, царей и королевичей, богатых бояр и купцов изображается в меру крестьянских представлений и воззрений". Сказочники в своей неуклонной творческой работе стирают черты прежних социальных формаций и создают новый „сказочный мир" на основе „узкого круга своей трудовой жизни" (выражение Э. Роде) и своей трудовой психологии. Царь или король является в виде какого-нибудь богатого мужика или барина-помещика, царевичи и королевичи—в виде домовитых и энергичных деревенских парней или охотников. Царь встает и затопляет печку; царевич, собираясь на подвиги, велит приготовить сухариков; отправляя мужа в неведомую страну, мудрая жена печет ему подорожники; царь встречает солдата на кухне; даже самое понятие „царить", как метко подмечает Б. М. Соколов, строится на аналогии с крестьянскими отношениями. Превосходный пример—в сборнике Н. Е. Ончукова: „Жило семь братьев, шесть царило, а седьмой был у них в прислугах... Ему братья на житье ничего не давали".

В солдатской сказке фантастика почти всегда является в призме казарменной обстановки и казарменных впечатлений. Судьбы фантастической сказки можно особенно удачно проследить в репертуаре сибирского сказителя Ф. И. Аксаментова. Само собой, что он не единственный представитель солдатской сказки, но он является одним из самых замечательных и блестящих представителей

этого типа сказок, и кроме того он—один из немногих сказочников, репертуар которых известен нам почти целиком и во всяком случае достаточно полно, а не в виде случайных отрывков.

Сказки Аксаментова еще в значительной степени сохраняют свою выработанную в профессиональных школах обрядность. Он тщательно бережет канон в разных его проявлениях: закон трехчленности (три царские дочери, три мастера, три попытки освобождения), повторяемость эпизодов, традиционные зачины и концовки, внутренние формулы и т. д. Но наряду с этим идет и процесс модернизации. Например, фантастическая локализация в солдатской сказке обычно отсутствует. Всевозможным „за тридевять земель", „неведомо где" и пр. нет места в таких сказках: герой в них локализован.

Уже само понятие: солдат—конечно „русский солдат"—приурочивает рассказ к определенному месту, а часто и времени. Потому-то в большинстве случаев в солдатских сказках дело происходит в Москве или Петербурге, а персонажи их зачастую наделяются именами исторических лиц. Чужая же страна (иное царство), в которой обычно происходят подвиги героя, также получает определенное героическое приурочение. У Аксаментова это по большей части Франция и город Париж: „Город Парыж парит".

В сказке „О деревянном орле" вступительный эпизод разыгрывается не „у одного царя", не „в некотором царстве", а „в Москве, в одном кабаке"...

Репертуар Аксаментова—типично солдатский. Любимая его тема: какое-нибудь приключение солдата, кончающееся удачной женитьбой на дочери какого-либо лица, стоящего неизмеримо выше по социальной лестнице: на графской дочери, на царской крестнице, на дочери короля и т. п. Соответственно этому в его сказках занимают огромное место различные атрибуты солдатско-казарменного быта: часовые, казармы, разводящие, фельдфебели, гауптвахты, увольнительные за-

писки и пр. Наконец, солдат заходит и в фантастическую сказку.

В сказке о похищенных царских дочерях героем-освободителем является солдат-игрок и пьяница; роль же завистливых и неудачных соперников (традиционно: старшие братья или товарищи-богатыри) падает на долю естественных антагонистов солдат—генералов. Героем пролога сказки о деревянном орле является, правда, не солдат, а удалой мастер-орельщик, но он обрисован в типичных тонах солдатской забубенной головушки.

Впрочем, дело не столько в самих отдельных персонажах, сколько в общем колорите. Солдатская стихия пронизывает всю сказку, подчиняя и порабощая себе отдельные детали и придавая своеобразный оттенок фантастике.

Одним из характернейших и существеннейших моментов этого „осолдатчивания" сказки, наряду с указанными уже подробностями казарменного быта и солдатской службы, следует назвать введение в рассказ пьяниц, карточной игры, гостиниц, гулянок. Завязка сказки о деревянном орле разыгрывается в московском кабаке: генералы и солдат, отправляясь на поиски похищенных царевен, прежде всего заходят в питейное заведение; свидание дочери французского короля с ее возлюбленным-принцем происходит в номере гостиницы. Царский сын, очутившись в чужой стране, поступает в трактир, где развлекает публику игрой „на ворагане". В одной сказке даже сам царь с царицей открывают гостиницу. „Вот что, душечка, я придумала,—говорит царю его жена,—зачем же нам платить в чужой гостинице деньги, лучше откроем свою. . ."

В тесной связи с этим частые упоминания о „гулянках", „выпивках", „азартных играх" и т. д. Порою эти картины пьянства обращаются даже в какой-то апофеоз пьяницы.

Таков пролог о мастерах в сказке „Деревянный орел": „В Москве, в одном кабаке, пили три пьяницы вина,

и вот когда они пропилися, у них опохмелитца не по што. Потом сидят они, загорюнились, и вот один из них говорит: „Ех, братцы, мне бы деньги, я бы своим рукам мастер был“ и т. д. Каждый хвалится сделать какую-нибудь вещь. Их разговор подслушивает городовой, докладывает царю, тот призывает их к себе, выдает каждому по тысяче рублей и приказывает выполнить в месячный срок все, чем они похвалялись, а „ешли кто в месяц не исправит, тому голову снесу“.

„Вот оне, значит пошли, и между собой говорят: „Вот, братцы, топеря зайдем в кабак, опохмелимся, и подем свое ремесло кажный исполнять“. Вот оне заходют в кабак: первый берет бутылку—выпили, потом берет второй другую—„давайте ишшо выпьем!“ Третий, как орельшик[1]—„и моя ложка не шшербатая, и мне бутылку надо вжать [взять]“. Ну, как они три бутылки выпили трое, знако, жделалишь [сделались] пьяные и разбрелись, кто куды“. Далее рассказ переходит исключительно к последнему герою—орельщику. Он остается один в кабаке и начинает пьянствовать. Пьет целый месяц, растрачивает всю тысячу,—наконец, ему нужно являться к государю, а он сидит в кабаке, ему не на что купить инструмент и материалы и „опохмелиться не по што“. Тогда он обращается к жене, ругающей и упрекающей мужа за пьянство: „Ах, жена моя любезная, принеси-ка последнюю юбчонку, заложи и опохмели меня!“

Такого же типа эпилог о трех царских дочерях.

Последняя сказка является в полном смысле апогеем кабацкого героя. После двух неудачных генеральских походов на поиски похищенных царских дочерей вызывается „солдат-пьяница“. Его сначала не пускают, отталкивают: „Куда ты пойдешь, пьяная морда? Ступай, под забором проспись“. Солдат настаивает на своем, тогда:

---

[1] Третий похваляется сделать деревянного орла, на котором можно по всему свету летать.

„государь подумал, помечтал“ и потом: „Да ведь из пьяниц-то лучше выходит...“ После выхода из подземного царства, где солдат был обманом оставлен коварными генералами, он принимает через старика, у которого он живет на квартире, заказы на изготовление царским дочерям ботинок, чулок и платья, в которых они „на тем свете“ были. Изготовление этих заказов сопровождается все время усиленным пьянством солдата; наконец, после сдачи последнего заказа, когда царские дочери уже догадались о его возвращении и отправляются сами на его поиски, солдат снова идет в кабак, напивается пьяным, и царские дочери находят его уже валяющимся в грязи—„... лежит, орет. Те услыхали по голосу, что вот наш благодетель где-то ревёт, отыскали его и видят—лежит он весь в грязи. Слезли с кареты, оттёрли его, посадили в карету и привезли во дворец“. Так своеобразным торжеством „солдата-пьяницы“ завершается вся сказка.

Таким образом, перед нами происходит как бы растворение фантастики в бытовых элементах солдатской сказки. В план волшебно-фантастической сказки врывается казарменная стихия и преобразует ее,—происходит как бы некоторое снижение плана и стиля. Это снижение можно проследить и на самом характере речи. Для речи Аксаментова характерно почти полное отсутствие эпитетов, редкое употребление сравнений, бедность образов. Вместе с тем исчезает художественный реквизит старой сказки, заменяясь предметами казарменного и трактирного обихода.

Это обеднение и снижение стиля ни в коем случае не следует относить исключительно за счет личности нашего сказителя. Оно характерно вообще для солдатской сказки и объясняется, конечно, культурой той новой среды, в сферу которой вошла прежняя сказка. Разнообразный материал сказки Аксаментова с явным преобладанием солдатских элементов особенно, быть может, показателен в этом отношении, так как дает возмож-

ность проследить путь и методы этого переформирования сказки.

Нужно оговориться. Когда мы говорим о преобразовании и снижении сказки, то мы вовсе не имеем в виду расценивать эстетическую значимость солдатской сказки, как менее художественную. Речь идет не о гибели, не о разложении сказки, но исключительно о новом ее типе, вернее—новой структуре. Снижение, в сущности, знаменует собою перевод сказки из одного плана в другой, из плана фантастики в план бытовой, причем в данном случае материал для обрисовки и характеристики быта черпается главным образом из мира солдатских представлений.

В чем сущность художественного метода Аксаментова, который является вместе с тем методом старой солдатской сказки?

В фантастический мир волшебной сказки, в волшебно-сюжетную схему Аксаментов вводит героя, образ которого создан в мире солдатских идеалов и казарменных настроений. Но это вторжение героев из чуждой сферы происходит не механическим путем, но путем органического слияния разнообразных и первоначально противоположных элементов. В сказке о трех царских дочерях солдат не просто заменяет какого-нибудь Ивана-царевича, но вместе с ним врывается в старую сказку новая жизнь. Весь антураж сказки оказался перестроенным в полном соответствии с новыми персонажами. Неудачными соперниками становятся генералы, первым этапом на пути—питейное заведение, первым препятствием—игра в карты; чудесным предметом, помогающим обманутому герою снова выйти на белый свет, является не какой-нибудь волшебный рожок, дудка или гусли (как обычно в сказках этого типа), но предмет, тесно связанный с казарменным обиходом,—балалайка.

Эту целостность в системе образов можно проследить и дальше. С каждым новым заказом освобожденных принцесс все отчетливее обнаруживается и обрисовы-

вается подлинная натура героя, и, наконец, все это венчается своеобразным апофеозом: извлечением принцессами пьяного солдата из грязи и женитьбою солдата на младшей дочери.

Таким образом, перед нами строго выдержанный, единый и целостный художественный план. Нетрудно заметить, что здесь та же тема, что лежит в основе большинства солдатских историй и побасенок (а в сказках Аксаментова—особенно): удачная женитьба героя на невесте из высшего социального круга.

Из этих же „солдатских историй“ и „побасенок“ выхвачен и введен в сказку образ героя. Войдя же в нее, он не остался чуждой и одинокой фигурой, но подчинил и поработил себе все существенные детали. Сохранилась вся традиционная оболочка: похищение, вызов, находка, борьба с похитителями, зависть и предательство соперников, обманное оставление в подземном царстве, выход на белый свет с помощью нечистой силы, вынужденное согласие освобожденных на брак с обманщиками, заказы и пр. Строго соблюден и закон трехчленности (три дочери, три вызова, три змея с прогрессивно увеличивающейся силой).

Но все эти традиционные положения получили и новый смысл и новую социальную окраску. Традиционные положения и традиционные формулы старой сказки воплощают уже новую тему, с иным внутренним содержанием.

Общая идея о превосходстве младшего, бесхитростного и чистого сердцем, над коварными и сильными старшими братьями сменилась идеей о превосходстве героя, выходца из социальных низов, над представителями высших слоев общества. Новая социальная среда, в которую попала старинная сказка, вдохнула в отвлеченную этическую схему новое содержание—и соответственно этому произошло переформирование сказки.

Замечательно, что и заключительный эпизод, раз-

бираемый в сказке: валяющийся в грязи солдат, откуда подбирают его освобожденные им принцессы, в сущности также широко традиционен. Герой-победитель перед окончательным торжеством своим также валяется где-нибудь в грязи, в какой-нибудь требушинной одежде, неумытый, нечесаный, опаршивевший, вызывая презрение и насмешки окружающих: так торжествует Иван-крестьянский сын над своими „умственными зятьями“ и переодетый крестьянином Иван-царевич—над зятьями-княженецкими, „Козья шкура“—над зятьями-чиновниками и т. п.

Но во всех этих и других подобных случаях (число которых легко можно увеличить) этот жалкий, непривлекательный вид накануне окончательного торжества является в полной мере мнимым, сознательно принятой личиной,—в сказке же Аксаментова перед нами подлинное состояние героя. Валяние в грязи пьяного солдата — уже не декоративное, но подлинное, неотъемлемое от всей натуры солдата, как он дан в сказке, явление. Но тем сильнее его торжество, тем эффектнее апофеоз, возводящий на престол подлинного пьяницу-гулевана.

Правда, этот социальный момент, характерный для солдатской сказки и особенно остро подчеркнутый в текстах Аксаментова, как будто можно проследить и во многих несолдатских сказках. Неоднократно встречается в качестве заместителя какого-нибудь Ивана-царевича—Иван-дурак, Иван-крестьянский сын, Иван-нянькин сын и т. д. В этих вариантах торжество над подлинными царевичами и царскими зятьями падает на долю представителей социальных низов. Но эти замены чисто механические и не связаны с таким острым социальным самосознанием, как в сказке солдатской; герои же солдатской сказки являются солдатами не только по названию, но по всему своему как внешнему, так и внутреннему облику. В первом случае чисто внешняя социальная окраска, во втором, в солдатских сказках,—социальный элемент органически врастает в сказку.

Богатый материал для уяснения путей и методов психологизации волшебной сказки дает творчество одной из лучших представительниц русского сказочного мастерства, сибирской сказительницы Н. О. Винокуровой. Позволим себе несколько подробнее задержаться на ее творчестве, так как на этом примере особенно четко обнаруживаются пути развития сказки и индивидуальное мастерство сказителя-сказочника.

Для Винокуровой характерно прежде всего то, что она сибирская крестьянка: ее сказки представляют необычайный интерес по своему сибирскому колориту. Они, можно сказать, насыщены сибирской стихией. Для нее характерны такие чисто сибирские мотивы, как скитальчество, странничество, бродяжничество. Сплошь и рядом в различных трудных случаях жизни, когда приходится спасаться от несправедливых гонений, ее герои уходят в лес, „в тайгу", бродяжить или „страмствовать" (т. е. странствовать). Оклеветанная царская жена сидит в каменном столбе; сострадательный дворник помогает ей выйти оттуда, — и она уходит „страмствовать". Царю докладывают: „Ушла бродяжить твоя жена". Точно так же бродяжничеством спасается горничная, посаженная в каменный столб за то, что не смогла уберечь царских детей. Характерен мотив „приюта прохожих", который также встречается в сказках Винокуровой. Это типичная черточка быта селений, расположенных на большой трактовой дороге. На мотиве приема странников построена завязка сказки о Марке богатом. „В одно время пришол к имя человек прохожий, нищий человек. Ночевать стал проситца. А жена стала говорить: „Не надо, я в тех порáх хожу... Неловко будет". А муж говорит: „Ну, глупая, дак што же? У нас есть отдельная комната — пустим етова старика". В ее сказках нашли отражение почти все главнейшие стороны промысловой жизни края: сплавы, обозные транспорты, охота и пр. Отец Василия в сказке о Марке богатом был „пер-

веюшший лоцман". В сказках о мудрой жене воспроизведена типичная для старой Лены картина найма рабочих на прииска или на сплав. „Вот, Ваня, тебе памятная книжка. Иди, найми сотню рабочих, кажнова записывай имя и фамилию и кажнова обзадачивай сотней рублей" (т. е. каждому дай задаток). Часто встречается также охота, „промышленцы" (охотники), и вместо типично-русской избушки на курьих ножках упоминается охотничья лесная избушка. Наконец, сибирские элементы беспрерывно проскальзывают, так сказать, попутно: в каком-нибудь бытовом штрихе, в реплике и т. п. Сын орла-царевича (Вася), переодетый девушкой, пленяет своей игрой Кащея. Тот посылает „прислугу" пригласить мнимую музыкантшу на вечер. Вася отказывается. „Не сумею для вашего барина сыграть. Я из простых — простая челдонка". В сказке „Утка с золотыми яйцами" неузнанный отцом царь спрашивает его: „Что же, дедушка, ты рассейский или здешний уроженец?"

Но, конечно, не в этом богато выраженном местном колорите значение сказок Винокуровой. Сибирская сказительница является одной из лучших представителей всей русской сказочной поэзии, замечательным народным художником, созданным крестьянской средой.

Для художественного метода Винокуровой характерно некоторое, если можно так сказать, пренебрежение к сказочной обрядности: зачины и концовки, присказки, разнообразные сказочные формулы у нее крайне редки, она не соблюдает обязательного в сказочном каноне закона трехчленности, избегает повторений и т. д. Ей не только чужды методы усложнения фабулы, как это часто встречается у сказителей,—и в сибирской сказке благодаря поселенческой традиции особенно,—но, наоборот, самая фабула обычно ее как будто даже мало интересует. Эпилог, например, у нее в большинстве случаев короток, скомкан, мало мотивирован. Чувствуется определенное стремление как-нибудь, лишь бы закончить.

Таков, например, путанный и мало мотивированный эпилог в лучшей ее сказке „Колдун и его ученик“.

Это происходит вследствие того, что интересы сказительницы направлены главным образом в сторону бытовой и психологической обстановки. Сюжетные линии для нее только канва, необходимая скрепа бытовых и психологических деталей.

Остановимся для анализа на сказке об орле-царевиче. Возьмем для примера сцену возвращения орла домой со своим покровителем Иваном-купеческим сыном. „Подходит он и просит, начинат таку милостыню, не ради Христа, а гля орла-царевича. А у окошка стояла горнишна—белье гладила. Ну и со всех ног к барыне бросилась. „Што такое, по новой форме милостыню просют?“ Барыня ето дело догадалась, пошла сама к окну. Рассказал он ей все про дело и просит ключи. Она выслушала ето дело и говорит: „Хоть сколько я с братом не видалась, но пущай ишо столько не увижусь, а ключи не дам“. Ну приходит он к ему, обсказыват: „Што же, тут не удалось, пойдем к другой сестре в другой город“. Ну, короче сказать, тут имя также отказали. Пошли в третий город, к меньшей сестре... Та от всего сердца обрадовалась. „А где же он, орел-царевич?“—„А вот, дай мне эти ключи, и на свиданье тебя ему приведу“. Подала она ему ключи ети. Ну, и потом пришли оне с етим, с орлом. Стали беседовать, пир у них. Свиданье, значит, у сестры младшей с братом сделалось. Ну, и потом орел-царевич повенчал Ивана-купеческого сына на своей сестре. „А я пойду,—говорит,—себе долю искать“. А Ивану-царевичу все двенадцать подвалов препоручил; в них много всякого злата и серебра“.

Этот пример чрезвычайно показателен и характерен. Хороший традиционный сказитель, сказитель-классик, прежде всего подробно и обстоятельно, трижды воспроизвел бы в той же форме просьбу милостыни и соответственные ответы сестер, но такого рода эпические повторения для Винокуровой не обязательны и не инте-

ресны. Она просто объединила ряд эпизодов формулой „короче сказать",— и эта формула вообще очень часто встречается и в других сказках.

Точно так же очень коротко и сжато изложен ряд событий: свиданье с сестрой, женитьба Ивана-купеческого сына на сестре орла, поручение ему драгоценных подвалов, уход орла,—все это изображено в нескольких строках, в сущности путем простого перечисления фактов, тогда как бытовой обстановке, подробностям бытового характера уделено неизмеримо больше внимания. Момент неожиданного появления брата, столкновение любовного чувства сестры со скупостью занимают ее гораздо больше, чем все чисто сказочные детали женитьбы героя.

Ее интересует не волшебно-фантастическая сторона, но исключительно только бытовая и психологическая. В центре ее внимания—определенный психологический эпизод, неожиданное появление давно пропавшего без вести брата,—и вот она стремится точнее представить, *как это все могло произойти*. И таким образом зарисовывается яркая жанровая картинка: к окну подходит странник, просящий милостыню, у окошка горничная гладит белье, она пугается необычной „новой формы" милостыни, бросается со всех ног к барыне и т. д.

В дальнейшем продолжении сказки этот художественный метод обозначается еще отчетливее: „А орел-царевич приходит в чужестранный город. В етим городу̀ жил бессмертный кащей, владал этим городом. И у его была купеческая дочь украдёна,—доржал он ее у себя. Несколько времени проживал етот орел-царевич в этом городу и стал гостить к этой кашшеихе, как кашшея в городу нет. И эта кашшеиха стала от него забеременела. И в одно время захватил кашшей орла у себя во дворце и снес ему голову. И как кашшей уехал, она без его родила. И не знает, куды с ём деться. Все равно кашшей его убьет. И удумала она его в дубовый бочонок положить, на бочонке надписала, что не хрещеное чадо, и спустила в море". Какое обилие фактов—и никакого

художественного воплощения, одно перечисление, какая-то голая регистрация. Но дальше рассказ снова возвращается в бытовую обстановку: находка бочонка, воспитание приемыша, игры и ссоры детей и т. д.— и сказка снова получает образность и художественную детализацию. Так на первом плане у Н. О. Винокуровой всегда стремление приблизить сказочную обстановку к реальной действительности.

Замечательно, что и самое пребывание орла у кощея почти совершенно лишено фантастического ореола, превратившись в какой-то бытовой адюльтер,—и в связи с этим следует указать, что в ее сказках очень часто наблюдается и пропуск и путаница фантастических моментов, и полное отсутствие канонических вступительных формул фантастического типа: „В некотором царстве, за тридевять земель“ и т. д. Ее начало всегда реалистично и тотчас вводит в круг действующих лиц и сферу действия. „Вот у царя было три сына; старшего звали...“, „жил был старик со старухой и крайне бедно они жили“, „как король жил с женой, и надо ему отлучиться...“ и пр. Все это, как и общее невнимание к сказочной обрядности, стоит в связи с тем, что внимание сказительницы всецело поглощено бытовыми и психологическими моментами. Не следует думать, что это слабое выражение сказочной обрядности при наличии углубленного реализма является только личной особенностью Винокуровой. Отнюдь нет, оно встречается, например, и у замечательного пермского сказочника Ломтева и у других сказителей-реалистов.

У Ломтева также интерес к реалистическо-психологической стороне заслонил интерес к внешней стороне сказок: сказочная обрядность выражена у него довольно слабо. Вступительные формулы и концовки у него почти совсем отсутствуют. На все двадцать семь сказок можно указать только одну концовку, и то очень примитивную. Очень бедно представлены у него и внутренние сказочные формулы и типические места. Описание богатыр-

ской поездки и седлание коня встречается только один раз; традиционное описание бабы-яги иногда встречается, но, например, в сказке о Ванюшке (наиболее богатой психологическими моментами) оно уже отсутствует и заменено реалистически построенной беседой между старухой и зашедшим путником. Отсутствует оно и в ряде других текстов, где ему надлежало бы быть по ходу действия.

Взамен этих традиционных формул у Ломтева—ряд своих, самостоятельно выработанных, чисто реалистического типа формул, которые играют у него такую же роль, как обычные типические сказочные формулы. Из таких формул можно указать описание угощения, которое он передает всегда следующим образом: „Давала она всякого бисерту, подносила имя жаренова и паренова". Это „жаренова и паренова", по приблизительному подсчету, встречается у Ломтева раз десять. Очевидно, последовательное развитие и углубление реалистической стороны ведет неизбежно к ослаблению канонических моментов, сохранение же и преобладание фантастики тесно связано и с сохранением в более полном виде сказочной обрядности.

Психологический уклон Винокуровой с огромной силой проявляется и в композиции ее сказок. У нее совершенно отсутствует многосюжетность, многоэпизодность, и это—особенно в связи с отсутствием повторения—придает ее сказкам некоторую монолитность, целостность и единство.

Она выдвигает на первый план два-три эпизода, задерживается на них и подробно развивает. Причем эти эпизоды далеко не все являются центральными по их значению в развитии сюжета. В изложении же их внимание сказочницы направлено не на внешнюю мотивировку, не на строгую последовательность фактов, но на мотивировку внутреннего характера, на внутренние пружины действия. И здесь она обнаруживает незаурядные качества психолога-наблюдателя.

Особенно отчетливо проявилось это в сказке „Кол-

дун и его ученик". Схема такова: сын старика, попав к колдуну, выучивается разным хитростям. Возвратившись к отцу, он превращается в коня (иногда в птицу) и велит отцу продавать себя, строго наказывая не продавать с уздой (с клеткой), иначе он не сможет снова оборотиться в человека. Два раза продает его старик, и два раза тот возвращается обратно. На третий раз отец все же продает его с уздечкой, и он попадает в руки колдуна.

Эта схема одинакова почти во всех вариантах, но причины и обстановка последней купли индивидуализируются сказителями. Обычное объяснение: старик соблазняется большой суммой денег. Например, у Афанасьева (№ 140 а): „продай с уздечкой—надбавлю"—говорит купец. В украинских сборниках—покупатель предлагает продавцу столько золота, сколько тот может взять (*Чубинский*, II, № 102); цыган-покупатель прибавляет на узду пять рублей. Старик соображает: „узда стоит всего 30 копеек, а он целых пять рублей дает", не может устоять от соблазна и уступает коня с уздечкой (*Рудченко*, II, № 29); у Афанасьева (№ 140 b) старик просто забывает снять узду; тоже у Яворского (№ 36). В пермском сборнике Зеленина (№ 59) как бы смешиваются два эти мотива вместе: старику надбавили—вместо трехсот рублей дали пятьсот,—и он на радостях забыл снять „абродачку". Иногда купец отбирает узду силой,—так у Чубинского (т. II, №№ 103, 104), у Афанасьева (№ 140 с). Иногда покупатель обращается за содействием к окружающим, и общественное мнение присуждает уступить вместе с конем и уздечку. Так, в основном варианте Афанасьева: „на деда накидываются все барышники". „Так-де не водится, продал лошадь—продай и узду". Дед вынужден уступить. Приблизительно так же передается в варианте, напечатанном в „Живой старине" (1895, № 3—4). В сказке Ф. И. Аксаментова колдун-покупатель обращается к полиции,—и та заставляет продать с уздечкой.

Наконец, в некоторых вариантах встречается мотив

обиды: записи Садовникова, Афанасьева (№ 140 с), в вятском сборнике Зеленина. Наиболее полно разработан этот мотив в первом сборнике у знаменитого Новопольцева: „Старик ведет сына лесом. На березке каркает ворон. Старик спрашивает сына: „Ты у Оха жил, так можешь знать, что ворон-то каркает“.—Сын отнекивается от ответа, боясь рассердить отца. Тот настаивает. Тогда сын говорит, что ворона предсказывает ему царство. „Ему быть чарем да ноги мыть“, а отцу — „ополоски пить“. Старику это не понравилось, и он грозится еще раз его продать (Оху он был не просто отдан в ученье, а продан). Затем следуют обычные две продажи. На вырученные деньги живут два года. На третий год старик снова ведет продавать сына, вспоминает старое предсказание и решает продать „с оброткой“. „Он мне назлил, так я его продам и с оброткой“.

В сказке Садовникова эпизод обиды вытесняет эпизоды обертывания и продажи. Старик заставляет сына сказать, что „промеж себя говорят гуси“. Сын после отнекивания рассказывает: „Они вот что говорят: когда мы приедем с тобой домой и будем в горенке во новой, а матушка будет мне на руки поливать, а ты будешь предо мной с полотенцем стоять“. Старику эта речь не понравилась, и он говорит: „Рази [разве] ты, сынок, барин мой, а нешто я—слуга твой?“ Тихохочко подобрался да с божьей помощью бултых в Волгу—и говорит: „Вот я и буду с полотенцем для тебя стоять. Да я лучше по миру буду сбирать“.

Иначе у Афанасьева (№ 140 с). Отец, выкупив сына, идет с ним домой. Над ними летит стая гусей и что-то громко гогочет. Отец спрашивает, о чем говорят гуси. Сын отговаривается незнанием. Тогда отец, разгневавшись, что сын „столько учился, а ничего не знает“, столкнул его с досады в море. Этот мотив обиды делается центральной пружиной рассказа у Винокуровой. Но действие у нее развертывается не так прямолинейно, непосредственно, как в вятском варианте

или особенно у Садовникова. Развязка подготовляется и развертывается исподволь. И весь эпизод, несмотря на внешнюю чудесность, приобретает глубокую внутреннюю правдивость и убедительность.

В некоторых вариантах встречаются моменты опьянения старика-отца. Это случайное упоминание развертывается у Винокуровой в сложную, богатую бытовыми и психологическими подробностями сцену. Старик уже знает о том предсказании, которое сделали вещие птицы. Но как будто это не произвело на него никакого впечатления. Наоборот, он успокаивает сына, которому „совестно" было рассказать об этом. „Ну да ничо, ведь все это неправда. Мысленно рази тебе царем быть"— говорит он Митьке. Но вот на третий день по дороге с сыном (уже обернувшимся в коня) в город он видит: стоит „кабачок растворенный". Ни разу не бывший в кабаке старик решается зайти. „А что, я мало-мало копейку имею. Зайду, выпью шкалик". Привязыват жеребца, сам заходит. „Ну-ка, целовальник, налей шкалик!" Подал целовальник, он выпил. Как ему поглянулось: „Налевай и второй!" В голове уж его дурность заходила от етих шкаликов. Долгое время он пробыл в этим кабаку. У пьяного много разговоров наберется. Жеребец начинает уж там сердиться, лапой бьет около кабаку этого, а он ишо выпил, и сделался пьян старик. Приходит из кабаку, отвязыват коня, хлешшет, дёргат ево поводом. „Я тебя захочу, так с уздой седня продам, а то, что ты запáчивал, что будешь ноги мыть, а я воду пить.—Ну, что же, пьян, так пьян и есть". Приходит на базар, запрашивает „триста рублей без узды". Покупатель начинает просить: „Ну, нельзя ли, дедушка, с уздой". „А бери, пользуйся".—Ну, чо же, и продал, пьяной, с уздой"...

Таким образом, мы видим, как углубилась и осложнилась мотивировка в передаче Н. О. Винокуровой. В варианте вятского сборника причина и следствие даны в виде как бы простого рефлекса. Это обычная манера

сказочного повествования. Определенное действие— и немедленное реагирование на него. Всякие промежуточные моменты—оттенки действия—отсутствуют. Не то у Винокуровой. Она вводит в рассказ целый ряд промежуточных, последовательных моментов, одни из них только намечает, другие развивает подробно,— и в результате на их сплетении строит и развертывает свой рассказ.

Притворное равнодушие отца к услышанному предсказанию, постепенное опьянение, раздражение при виде недовольства сына, ломание и издевательство пьяного над сыном, пьяная похвальба и угроза и, наконец, громкое обнаружение затаенной обиды, завершающееся сознательной уступкой уздечки,—вот тот последовательный ряд ступеней, по которым ведет свое изложение сказительница. Причем действие беспрерывно нарастает, и рассказ ведется в неизменно-напряженном тоне,—опьянение передается рядом монологических реплик (не диалогов); недовольство и беспокойство сына—путем передачи ряда движений („лапой бьет"), а также и раздражение отца („хлешшет, дёргат"). И если в вариантах сборников Зеленина и Садовникова эта расправа отца с сыном носила чисто внешний, сказочный характер, то у Винокуровой она делается убедительной и приобретает глубоко-правдивый и обоснованный характер. Внешние перипетии сказочного характера становятся подлинно-человеческими переживаниями.

Нужно отметить еще одну деталь. Обычно сказители за продажей сына сейчас же забывают об отце. Он появляется вновь на сцену только для того, чтобы было выполнено вещее предсказание птиц. Иногда только коротко упоминается об обнищании старика-отца. Винокурова и здесь выделяется из общей традиции. Прежде чем перейти к изложению дальнейшей судьбы проданного сына, она задерживается на настроениях и переживаниях старика-отца. Последовательно воспроизводит она его отрезвление, осознание случившегося, раская-

ние, наконец—отчаяние и безуспешные поиски сына. „Вот он покаль по городу ишо бегал, а хмель-то вышел, он и стрекнулся“. „Что-то я наделал! С уздой на что же я продал!? Видь, не видать мне топеря сына. На что же я в етот кабак зашел, зачем я водку пил“.—Ждал-ждал Митьки, на котором месте всегда встречались, нет Митьки и нет. Целую неделю в город он бегал, все думал, не встретится ли где. Нет, не встречат. Ну, и стал без Митьки жить...“ Этот эпизод углубляет драматическую ситуацию сказки и точно вносит последний штрих в очеловечивание внешней чудесности.

Умение схватить и передать явление в его внутренней сущности, осветить его психологическими деталями мы можем проследить в сказке о неверной сестре. Обычная схема: сестра, подговариваемая любовником (разбойником, змеем, волшебником, у Винокуровой—лешим), посылает брата на различные трудные предприятия, где тот неминуемо должен погибнуть. С помощью чудесных зверей брат благополучно одолевает все препятствия, одолевает ее любовника и придумывает наказание для сестры. Форма этого наказания в общем довольно однообразно повторяется во всех вариантах.

В „Красноярском сборнике“ (№ 29)—брат приковывает сестру к столбу и ставит кадушку в пять ведер. „Наполнишь когда ее, эту кадочку, слезами, тогда я тебе поверю“. Также в сборниках Раздольского (№ 36) и Зеленина („Вятский сборник“, № 6)—только в последней сказке наказание имеет некоторые извращенно-жестокие подробности: сестра подвешивается „к матнице вверх ногами“.[1] Несколько иначе у Афанасьева (№ 118 c).

---

[1] Другие формы наказания: застрелил сестру („Пермский сборник“, № 41); ослепил (№ 5); отрубил голову (*Афанасьев*, № 118 b); привязал голову к дереву (там же, основной вариант); сестру разрывают на части звери (*Чубинский*, II, № 50); заклевывают птицы (*Афанасьев*, № 118 d); „вывез в темный лес, подвесил ее за лесину вверх ногами, нажог жару и поставил ей под голову“ (*Садовников*, № 11).

„Иван-царевич посадил сестру на каменный столб, возле положил вязанку сена, да два чана поставил: один с водой, другой порожний. Эту воду выпьешь, это сено съешь, да наплачешь полон чан слез, тогда бог тебя простит, и я прощу“. Эта же форма наказания встречается в осложненном виде. Ставятся две кадки, два чана, которые сестра-изменница должна наполнить слезами: одну по брате, другую—по любовнике. Иногда это осложняется мотивом выбора. В сборнике Яворского (№ 30, где неверную сестру заменяет жена) муж ставит для испытания два ушата. Один из них—порожний, другой—с угольями. Если она раскается, то должна наполнить первый слезами; если же еще тоскует по дьяволе (любовнике своем), то должна съесть уголья. Наутро оказалось, что она ничего не наплакала, а наоборот—съела те уголья дочиста. Тогда муж велел своим собакам разорвать ее и выбросить в овраг к дьяволу. Так же приблизительно построена сказка у Чубинского (т. II, № 48). Афанасьев в примечаниях приводит интересный вариант из Буковины: „Добрый молодец вырывает три ямы: в две ямы устанавливает по бочке, а в третью закапывает свою сестру по пояс. „У тебя, говорит, дурное сердце, и тебе нужно раскаянье. Направо бочка пусть будет моя, налево—змеиная; мне хочется видеть, какую из них ты скорее наполнишь слезами“. Вслед затем он ушел странствовать по свету и воротился через год. Левая бочка была полна слез, правая осталась пустой. Тогда брат закопал злую сестру совсем в землю с головой“.

Сказка Н. О. Винокуровой примыкает по замыслу к приведенным последним редакциям. Но она выгодно отличается от всех их (превосходит их) силою и яркостью изображения.

Брат приводит сестру к тому месту, где он расправился с ее милым (лешим): „Вот где твой милой“. Она плакала, плакала, пепел рыла, рыла и клык нашла, етот клык схватила, к сердцу прижала, воет об им, об лешево

клыку". Тогда брат устанавливает два столба, между ними подвешивает ящик — и сажает туда сестру. Около нее ставит две бочки. „Вот,—говорит,—бочку наплачь обо мне и бочку наплачь об етим лешем, тогда опущу тебя. Об ком же ты напереть плакать будешь: обо мне или вот о клыке?"—„Нет, братец, напереть о клыке буду плакать, потом об тебе". Таким образом, в сказке Винокуровой опять-таки повторяется готовая сюжетная схема, но эта схема получила у нее живую человеческую окраску — ей сообщено движение, жизнь. Вместо застывшего образа сестры-изменницы встает живой и сильный образ охваченной страстью и горем женщины. В этом ярко зарисованном моменте отчаянья, когда она прижимает к сердцу клык милого, обливая его слезами, в этом гордом и правдивом признании чувствуется уже не „марионеточная фигура" эпоса, но живой образ любящего и страдающего человека.

Едва ли, конечно, здесь может итти речь о сознательном расчете. Но здесь сказался и обнаружился тот художественный инстинкт, который при других условиях, в другой культурной среде позволил бы ей развернуться в огромного художника-повествователя. [1]

* * *

На этом же пути идет и обогащение и вместе с тем некоторое переформирование сказочной поэтики. Возникают новые моменты, которых не знала старая сказка. Усиленное внимание к быту, ко всему окружающему, интерес к человеческой личности заставляет раздвигать старые формы и вносить новые элементы. Появляются

---

[1] Пользуюсь случаем исправить серьезную ошибку, допущенную мной в книге „Русская сказка" („Academia", 1932). Я писал там, что Н. О. Винокурова скончалась в 1930 г., — однако это сведение, сообщенное мне местными людьми, оказалось ошибочным: как выяснилось (уже во время чтения корректур настоящей книги), Н. О. Винокурова жива и здорова, и в текущем (1937) году местные организации отметили день ее семидесятилетия.

неизвестные старой сказке рисунок портрета, пейзаж, изображение жеста, человеческих движений и т. п. И здесь сказка идет, в сущности, тем же путем, каким шло вообще развитие литературы. Роман также шел от схематической цепи событий и нагромождения приключений к огромному и разностороннему постижению жизни человека, все время вырабатывая новые пути и средства изображения.

Но, конечно, не все изобразительные средства, которыми пользуется художественная литература, нашли свое место в практике сказки. Сказка отличается от любого художественного произведения тем, что она обязательно *исполняется*, сказочник—не только мастер-художник, но и мастер-рассказчик, мастер-исполнитель, и это в значительной степени определяет художественный метод сказки. К сожалению, и в этой области у нас мало материала. В имеющихся сборниках мы не находим почти никаких указаний на манеру сказа и на связь его с характером сюжета и вообще сказкой. Очень мало материала и по вопросу о взаимоотношении рассказчика и слушателя. Для всего этого нужны еще дополнительные наблюдения и исследования.

Позволю себе привести несколько выписок из своего дневника, веденного мною в Тункинском крае, где я собирал сказки летом 1927 г. Там мне удалось познакомиться с великолепным мастером-сказочником Д. С. Асламовым, который по богатству репертуара и умению рассказывать несомненно войдет впоследствии в ряды наших лучших сказителей. Мне приходилось слышать от него сказки и один на один, и в небольшой тесной группе, и в большой аудитории. Как мастер-исполнитель, он особенно развертывается, когда перед ним много слушателей. „Рассказчик он превосходный. Он то повышает, то понижает голос, делает паузы, играет и жестикулирует. Он рассказывал Фомку-вора; когда Фомка-вор появляется перед слугами, переодетый губернатором, он кричит, топает ногами, хмурит брови. Когда выясняется безна-

дежная глупость губернатора и окружающие разъясняют ему ее, сказочник придает своему голосу увещательные и внушительные интонации. Отдельные подвиги и похождения он отмечает восклицаниями и вопросами: „Ага! Хорошо! Ловко! Вот как! Ловко сделано!“ и т. д. Или, наоборот, замечаниями: „Вот дурак-то!“ „Ну что же, смекалки-то нехватает!“ Рассказывая, он все время находится в движении: оборачивается то в одну, то в другую сторону, иногда привстает с места, руками обозначает размеры, если приходится, например, говорить о величине, росте, вообще размерах чего-нибудь или кого-нибудь. Настроение и восторг слушателей передаются и ему и, особенно когда аудитория не может сдержать смеха, он увлекательно и заразительно хохочет вместе с ними, прерывая рассказ. Необычайно подвижно и его лицо. Морщины его то собираются, то разглаживаются, брови насупливаются, когда речь идет о суровых и печальных фактах; с появлением же в рассказе сентиментальных и идиллических сцен, на его лице появляется улыбка. В торжественных и патетических местах он приподнимается, лицо становится суровым, поднимает руку и грозит пальцем“.

„Как рассказчик Асламов — полная противоположность Егору Ивановичу.[1] Тот рассказывает спокойно, плавно, в несколько приподнято-торжественном тоне, но в общем эпически-спокойно. Он спокойно сидит на месте, спокойно его лицо, и только голос модулирует, подчеркивая различный характер развертывающихся событий. Особенно резко различие между ними и Асламовым в комических пассажах. Асламов весь живет, увлекается сам, поддается заражающему хохоту аудитории, в свою очередь сам увлекательно хохочет. Егор Иванович остается спокойным и только слегка улыбается в ответ на восторг аудитории“. Такого же типа енисейский сказочник Зыков, изученный сибирским собирателем И. Г. Ростовце-

[1] Егор Иванович Сороковиков — тункинский сказочник.

вым. „Многолетняя практика выработала у него опытность и спокойную уверенность. Он не волнуется, не заминается и не останавливается, подыскивая слова. Не вскакивает с места и не бегает по избе, как народные актеры. Рассказывая, он неподвижно сидит на лавке, сочно сплевывая и перебирая кисет с табаком. Только в патетических местах делает несколько энергичных жестов“.[1] К типу спокойных рассказчиц принадлежит и Винокурова.

Вполне понятна связь между исполнительским материалом и поэтикой. Так, сказка почти не знает ремарок. Это естественно. В них нет надобности, так как сказочник дополняет рассказ игрой. Он не писатель, но рассказчик. Он не только передает сюжет, не только воспроизводит словом тот или иной эпизод, но он живописует его собственным жестом, мимикой, игрой лица. Иногда жест и мимика получают такое значение, что являются доминирующими в передаче рассказа, и происходит как бы некоторая театрализация рассказа.

Чем больше идут сказочники по пути психологизации, тем сильнее проявляются у них и эти элементы. Это опять-таки очень наглядно — в сказках Винокуровой. У нее очень часто встречается и несет самостоятельное значение жест. Диалог у нее сопровождается описанием движений и мимики, и часто в нем можно уже видеть высокую степень мастерства: одним только движением или жестом характеризуется какое-нибудь подчас сложное переживание героя. Возьмем ту же сказку об орле-царевиче. Иван-купеческий сын обещает кормить орла: „в сутки по барану“. Приносит отцу, обсказывает все. *Отец помолчал*. „Это, говорит, дорого“. В той же сказке: герой в своих скитаниях дошел до того, что ему уже нечего есть и „ни купить, ни нанять ничего нельзя“. У него остается только один заплесневелый сухарик. Он

---

[1] Сказки из разных мест Сибири, под ред. *М. К. Азадовского*. Иркутск, 1928, стр. 53.

решил помочить его в воде и съесть. Но этот кусок вырывает у него рыба. „Он упрекнул рыбу за то, *что* она у него, у прохожего, „остáльной кусочек“ взяла, „*плечом пожал* и пошел дальше“. Можно также напомнить сцену в сказке „Колдун и ученик“, где настроения отца и сына удачно подчеркиваются изображением движений: жеребец (сын старика) *начинает сердиться*, *лапой бьет*, пьяный же старик, у которого в хмелю вышел наружу скрытый до того гнев, *хлещет коня*, *дергает поводом* и т. д. Наконец, в разобранном выше варианте сказки „Брат и сестра“ в винокуровской же редакции—жестами и движениями воссоздается яркая и отчетливая картина сложных переживаний героини. Аналогичные зарисовки находим у Ломтева, Кошкарова (Антона Чирошника) и других сказочников, в творчестве которых сильна психологическая струя.

Обычно мало развит и рисунок портрета. Портрет в сказке по большей части носит черты идеализованные, нереальные. „Был у них взгляд ясного сокола, брови у них были черного соболя, личико было белое и щечки у них алые...“ Или же передается описательно: „ни в сказке сказать, ни пером описать“. Отдельные же реалистические черты каких-нибудь персонажей воспроизводятся, вернее—поясняются, движениями и мимикой рассказчика. Но иногда уже—особенно в позднейших записях—можно найти и четкий словесный рисунок. У Винокуровой: „неоткуль прибегает к нему мальчик, в коротеньком сертучке и чорненькая фуражка“. Необычайное мастерство изобразительности—в сказках Антона Чирошника: „Женщина она [жена великого князя Константина Павловича] жирная, здоровая была: грудь это у ней! задóк!—так ходуном и ходит“. Или эскизный рисунок дочери графа Воронцова: „Он глядит—тут кудри, пудры, румяна, белила, духами какими-то заграничными несет, глазки ему так и эдак щурит...“

Иногда удается как бы подглядеть, как происходит в процессе рассказывания развитие и обогащение основ-

ных элементов сказочной поэтики. Здесь несомненно не малую роль играет и обратное влияние аудитории: чуткость ее, взаимодействие с ней, ее прямые вопросы и указания. Превосходный, методически ценный пример находим в сборнике украинских сказок, собранных О. Роздольским. При рассказывании сказки о верной жене, во время эпизода с переодеванием в мужское платье, один из присутствующих заметил: „А вуса мала? (т. е. а усы были?), на что сказочник, ни на минуту не задумавшись, сейчас же ответил: Помастила помадой пару рази, та й выросли йак йіжови“.[1] Очень возможно, что при следующих передачах этой сказки сказитель уже сам отмечал это мазанье помадой и появление усов.

Сравнительно мало развиты в сказке пейзажи, образы природы. В традиционной поэтике сказки пейзаж играет самую незначительную роль и обычно бывает едва только намечен. Некоторые исследователи отмечают даже, что „описания природы совершенно чужды народной поэзии“, так думал, например, Е. Аничков. Более глубокими и верными представляются наблюдения Е. Н. Елеонской. „Пейзаж в сказке,—пишет она,—занимает вообще мало места; ему уделяется внимание лишь тогда, когда им обусловлено действие, развивающееся в сказке, поэтому две-три резкие черты бывают достаточны, чтобы определить внешние условия событий. Эти черты обычно одни и те же, установившиеся, застывшие (крутая гора, дремучий лес, синее море и т. д.)“.[2]

Но расширение и углубление сказочных тем и интересов, более пристальное внимание к окружающему, расширение кругозора сказителей, а также отчасти и книжные влияния оказывают свое воздействие и в этой сфере. В более поздних и современных нам записях мы встре-

---

[1] Галицькі народні новелі, зібрав *Осип Роздольский*, у Львові, 1900 („Етнографічний збірник“, т. VIII, стр. 6).

[2] *Е. Н. Елеонская*, Великорусские сказки Пермской губ. (Влияние местности на сказку) („Этнографическое обозрение“, 1915, I—II, стр. 39).

чаем уже большую детализацию в отдельных чертах природы и порой даже более или менее разработанные картины. Большим мастером-пейзажистом является Антон Чирошник, который вводит в сказку уже такие подробности, которых совершенно не знала старая сказка и старые сказители. Рассказывая о том, как мамка Любава подбросила сына своей хозяйки в монастырь, он добавляет: „Луна была ущербная". В сказке о Марье-царевне он с такими подробностями зарисовывает сцену купанья девиц: „Был уж полдень, солнце палящее изливало такой зной, такая тошнота, что невозможно было дышать... Ну была тишина, ничего не было видно не откудова и никакого разговора не слышно..."

С большой изобразительной силой описывает Винокурова (в сказке о Марке богатом) старый дуб: „Вот стоит дуб, качается, мотается, нагнется, наклонится, без утыша качается". Наконец, у ней же в сказке о верной жене зарисовывается картина весенней природы: „Подошел май месяц, зацвели цветы в садах, пошли они с ей в сад розгуливатца. Вот он в саду гулял, гулял да здохнул чижало. Она к ему пристала: „Чо же это ты здохнул в неудовольствии? Чем ты недоволен?" Ну он: „Да так себе, тамо-ка". А потом говорит: „Вот што, душечка, как был я холостой, в ето время всегда налаживал корабли и пло-ву [плыву]. А сейчас мне и скушно стало". Здесь уже картина природы поставлена в связь с непосредственными переживаниями героев.

Вполне естественно, что при этом художественном реалистическом методе особенно развивается в сказке жанр, понимая этот термин в смысле бытовой картины. Примеров таких жанровых сцен было приведено не мало выше. Личное начало здесь, пожалуй, более всего ощутимо, так как наиболее полно и богато разрабатывается то, что лучше всего знакомо и близко сказителю. Ломтев любит переносить действие в купеческую среду и подробно рисует хорошо знакомые ему картины купеческого быта. Аксаментов тщательно задерживается на

подробностях казарменного обихода и ритуале солдатской службы; Винокурова дает четкие жанровые сценки из быта притрактовой сибирской деревни и т. д. Многие сказители любят тщательно воспроизводить картины кабацкого обихода, плясок, трактирных гулянок. Такие ярко нарисованные сцены мы встречаем у Новопольцева, Аксаментова, Чирошника, отчасти даже у „классика" Семенова и пр. Музыка и песня встречаются также и у Винокуровой, но в другом колорите. Сама Винокурова—очень музыкальна, очень любит песню, и это нашло богатое отражение и воплощение в ее сказках. Игрой на скрипке пленяет Кащея переодетый девушкой сын орла-царевича. В сказке о жене-оборотне „на вечере" завели „тонкую, тихую музыку", потом заводят „тонкие, нежные песни". С большим размахом и поэтическим воодушевлением воспроизводит она игру колдуна:

„Во дворце у царя „собрался вечер". „Подвыпили, подзакусили, пошли у них танцы-музыка. Потом слышат: у их кто-то простой деревенской балалайкой под окном играет. Послали денщика посмотреть. Пришел, объяснил: кто-то новой музыкой играет. Прислухались они—им музыка пондравилась. „Ну-ка, зови в избу". Как зазвали его... Кто смеялся над его музыкой, кто плакал, кто утешался, плясал. Показалась им антиресной ета музыка". [1]

Индивидуальная стихия и связанная с ней творческая переработка сказки вызывают значительные изменения и в ее словесной ткани, в развитии и в характере диалога. Интересные, хотя и в приподнятом эстетизирующем тоне, замечания по этому вопросу—в статье А. М. Смирнова-Кутачевского. На богато подобранном материале

---

[1] Для сравнения приведем этот эпизод в редакции афанасьевского сборника: „Учитель... взял к себе гусли звончатые, идет по улице, разыгрывает. Марфида-царевна и говорит царю: „Нельзя ли, батюшка, позвать его к нам". Царь велел позвать. Вот один раз был, на гуслях играл, царевну с царем потешал, и в другой и в третий был. Спрашивает его царь: „Чем тебя наградить" и т. д.

он вскрывает, как в сказке творится слово и каждый раз плетется новый словесный узор. „В сказке слову дана полная свобода. Нигде нет такого плетения словесного узора, как здесь; нигде не найдем такого непринужденного звукового перелива, такой живой, быстрой игры словом, как в сказке... В каждом новом рассказе, в каждом повторении рассказчик бессознательно стремится знакомую тему развернуть в новом словесном материале. Чтобы сказочная история была увлекательнее, само слово, в котором она преподносится, должно быть интереснее... Каждый рассказчик, в меру своих дарований, обнаруживает здесь и свой словесный запас и особенности в словосочетаниях, а вместе и бессознательные попытки создания новых слов".

Тексты некоторых сказочников представляют огромные собрания таких новых слов, словосочетаний, созвучий. Н. О. Винокурова в ответ на мой вопрос о значении и распространенности какого-то неизвестного мне слова сказала как-то: „А кто его знает. Так *на разу̀ доспелось*", т. е. сразу, само собой создалось и сказалось. Таких „на разу доспетых слов" много в сказках.

Немецкий исследователь Löwis of-Menar обратил внимание на особенное значение в русской сказке диалога. По мнению исследователя, в этой диалогической форме — наиболее существенное различие между художественной структурой русской и западноевропейской сказки. [1] Но едва ли всегда диалог был характернейшим отличием русской сказки. Древнейшие записи по большей части дают преобладание сказа, а не диалога, и в поздних записях, в сказках „классических", т. е. волшебно-фантастических, с богато выдержанной сказочной обрядностью, еще очень сильна сказовая стихия. Примером могут служить: сказки Чупрова, отчасти Семенова, та единственная сказка, которая записана у замечательной сказительницы-классика

---

[1] Russische Volksmärchen, übersetzt und eingeleitet von *A. Löwis-of-Menar*, Jena, 1921.

Тараевой; сказ преобладает и в некоторых сказках Новопольцева.

Заметную и значительную эволюцию проделывает и диалог. Обычно диалогическая речь в сказке — схематична. Все действующие лица говорят одним и тем же языком, связь речи и характера отсутствует. Но у отдельных сказочников мы можем наблюдать попытки овладеть характером чужой речи и индивидуализировать ее. Одним из таких сказочников является Аксаментов, у которого уже довольно отчетливо видно стремление уловить для каждого персонажа его особую манеру разговора и оттенками речи передать их настроения. Речи солдата в его передаче резко отличаются от речевой манеры графских или королевских дочерей, в особенности в специфических солдатских сказках: в речи представителей социальных верхов преобладают „вежливые“ формы обращения („вы“ вместо обычного „ты“), уменьшительные и ласкательные формы, стремление к „городскому“ выговору („что“, „конечно“ и т. п.). Речь солдата индивидуализируется в зависимости от его роли и положения. В обращении к дочери французского короля, когда он приходит к ней под видом принца, чувствуется определенное стремление подражать „вежливой“ манере речи: „Нет, не гля чего (огонь зажигать). А то, зачем вы меня пригласили, затем я и пришел...“ „Что же, душечка, мне теперь нужно уезжать...“ и т. д. Его тон меняется, когда он говорит с той же царевной, но уже чувствуя себя победителем. „Да он — принц, да дурак!“ В разговоре с государем или великим князем речь солдата носит типично-казенный характер со всевозможными: „точно так“, „слушаюсь“, „виноват“ и пр. В сказке о деревянном орле, как мы уже видели, с большим искусством воспроизведен групповой диалог.

Особенно остры и типичны диалоги в сказках узкобытовых: в сказках о попах, о барах, о цыганах, в разнообразных сказках-анекдотах. Примером могут служить сказки Новопольцева, хотя в волшебных сказках его

диалог сравнительно мало индивидуализирован. Наконец, есть сказки, которые можно назвать чисто диалогическими, в которых нет никакого действия и все сводится к какому-нибудь остро переданному диалогу: споры мужа с женой, ссора женщин. Блестящим примером может служить сказка о рябке, записанная в бывшей Вятской губернии от крестьянки М. И. Вдовкиной.[1]

Весьма значительно на диалоге и всей структуре сказки сказывается книжное влияние. Огромная роль книги в развитии устного творчества еще не изучена со сколько-нибудь достаточной полнотой. Принято думать,

---

[1] Муж с женой поехал к тестю в гости. Доехал до лесу. Он поймал ребка. Жена спрашивает:

— Муж, кому ребка?

— Батюшку моему.

— А моему-то що?

— А нет ничево!

Жена говорит: не поеду в гости! Едь домой!

— Ты, — говорит, — жена, не захворай!

— А що, захвораю, так захвораю! Кому ребка?

— Батюшку моему.

— А моему-то що?

— А нет ничево!

— Едь скорей домой!

Едет домой.

— Жена, ведь я к дому подъезжаю.

— Ну, так що, подъезжаешь, так подъезжай. Кому ребка?

— Батюшку моему.

— А моему-то що?

— А нет ничево!

— Захворала я. Поезжай скорее за попом приобщать меня.

(И так далее: муж привозит священника, копает для жены могилу. Наконец, спустил в могилу. Она опять спрашивает):

— Кому ребка?

— Батюшку моему!

— А моему-то що?

— А нет ничево!

— Ребята, вали глину!

Тут ее и завалили глиной. Жена в могиле-то и зашумела: „Твоему, твоему, твоему". А он уже ее завалил, так теперь нéчево.

(*Д. К. Зеленин*, Великорусские сказки Вятской губернии. П., 1915, стр. 227—229.)

что лучшие сказочники — всегда неграмотны; что вообще грамотность и книжная культура являются разрушающими факторами в жизни сказки и устного творчества в целом, что хороший сказочник обязательно неграмотен, что знание грамоты заставляет уже порывать со сказкой и т. п. Все подобные утверждения очень мало проверены и в значительной степени покоятся на априорных и традиционных воззрениях на сущность народной словесности. Это все еще реминисценции прежних романтических и народнических представлений о сущности устно-поэтического творчества, — однако в свете последних исследований можно считать совершенно установленным беспрерывное взаимодействие устной и письменной литературы, книги и фольклора. Устное творчество беспрерывно опирается на книгу, находя в ней новые творческие источники. Есть целый ряд памятников, которые являются не чем иным, как устной переработкой книжных текстов. Таков, например, ряд сказок об оклеветанной матери и чудесном сыне („Царь Салтан"), весьма сильно отражающих в своем содержании пушкинскую сказку; такого же характера ряд записей о золотой рыбке и др. Ряд разнообразных литературных памятников вошел в народную среду посредством лубочной литературы.

Очень часто утверждают, что грамотность и книжность уродуют стиль сказки. Обычно приводят в качестве примера стиля грамотных сказителей сказки белозерского сказочника Ершова. Вот отрывок, цитируемый Б. и Ю. Соколовыми: „Когда минул уже восьмой час, прислуга вся быстро начала справлять государю утренний чай, и в эту минуту Зеленый дал знаками прислуге, чтоб доложили государю позволение войти ему в комнату. Прислуга постаралась передать такой вопрос поскорее, так как их удивляло самих в таком вопросе. Государь, получивши от прислуги объяснение, не медля время приказал войти ему в его чайную комнату. И вот наш Зеленый входит в комнату, и он вежливостью своих

ручных знаков подал им на тарелке два румяных яблока, которые он в течение ночи приготовил в его застарелом саду. Этому вопросу государь был очень рад" и т. д.[1]

Но этот пример очень односторонен; он типичен только для очень ограниченного числа случаев. Это, так сказать, пример еще не усвоенного, не отстоявшегося книжного влияния, пример „полукультуры", как всегда проявившийся и здесь в уродливой форме. Но такое явление вовсе не обязательно для всех сказочников, прикоснувшихся в той или иной мере к грамоте и книге. У некоторых сказочников грамотность и чтение книг не являются резко ощутимыми в структуре их сказок, и знакомство такого сказочника с грамотой устанавливается только биографическим путем (пример — Аксаментов), у других же грамотность и книжное чтение заметно отражаются и в их манере, и в словарном запасе, и в системе организации речи: обилие „книжных", иностранных и специальных слов и терминов; книжные, не свойственные крестьянской речи, выражения и формы диалога и т. п.

Сказителей-сказочников, в текстах которых определенно обнаруживается эта книжная стихия и связанная с этим деформация стиля, можно назвать сказочниками-книжниками.

Таковы, например, сибирские сказители А. Г. Кошкаров (Антон Чирошник) и Е. И. Сороковиков. Антон Чирошник выучился чтению, уже будучи взрослым парнем, и очень быстро пристрастился к чтению. Служа на мельнице, он прочел находившиеся у его хозяйки сочинения Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Гоголя. Почему-то он был уверен, что многие из этих книг были запрещенными и в их числе был, как уверял он, какой-то роман Гоголя „Дом терпимости". Одну из своих сказок он так и озаглавил: „*Исторический роман „Дом терпимости" сочинение Го-*

---

[1] *Б.* и *Ю. Соколовы*, Сказки и песни Белозерского края, 1915, стр. LXXI—LXXII.

голя". Более всех он любил Гоголя, который, по его словам, „лучше всех писал и здорово все на чистоту описывал".

Страсть к чтению сохранилась у него и до сих пор. Он „интересуется современными книжками, приключенческими повестями и романами и, вообще, всеми культурными достижениями". У него большое желание перебраться в город, „деревни он не любит и по своему мироощущению как-то не подходит к окружающим".

Сказок знает очень много, но „не очень долюбливает их". „Сказку — мне уж ее муторно и говорить-то". Окончив огромную волшебную сказку про трех богатырей: Вечерника, Полунощника и Световика (соответствует афанасьевской: „Три царства"), он добавил после традиционной присказки: „Это ерунда ребячья!" Во время рассказывания той же сказки он сделал паузу, закурил трубку и заявил: „Ну, надо ее доврать — я не люблю эту ерунду пороть". Такое отношение сказалось в некоторых случаях и на характере его изложения: одну из своих волшебных сказок он начал вместо обычного начала следующим ироническим зачином. „Это было в старое время, конечно... Когда-то сыр-бор горел. Жили-были два брата". Более всего он любит исторические повести, романы и, кажется, больше всех рыцарскую повесть „об английском милорде Георге".

„От сторизмов я не отошел" — заявил он собирателю. И, действительно, его репертуаре преобладают „сторизмы". Кроме исторического романа „Дом терпимости", он рассказал „про дочь Меньшикова и Петра Первого", про Зубова и Екатерину, про „Баркова и фрейлину", „про Екатерину", „про Лермонтова", „про хохла и царскую дочь" и т. д. Вместе с тем он сообщил и излюбленную им рыцарскую повесть о Георге и ряд фантастических сказок. Опубликованы из них только пока три, причем текст мастерски рассказанной им сказки о Световике является одним из самых длинных, если только не длиннейшим — во всем русском сказочном репертуаре.

Очень длинны и многие из остальных записанных, но еще не напечатанных его сказок, например „Иван-царевич и серый волк“.

Книга, которая играет такую заметную роль в его жизни, отразилась и на стиле его сказок. Его сказки являются как бы стыком двух стихий: традиционной и книжной, в результате чего образовался оригинальный и своеобразный стиль. „Однажды царь сделал вечер, собрал думщиков, сенаторщиков. Кто во што горазд. Потребовал рассказчика, такого же хромого Антона. Заходит он на бал, поклонился всей публике. „Могу,— говорит,— из старины рассказать“. „Очень хорошо,— говорит царь Еруслан,— мне и музыки не надо“. — „Об одном человеке бездомном, много перестрадавшем, а потом блага выслужившем“ начал он свой рассказ. Вот только успел рассказчик рассказать, выходит старик. Король взглянул на старичка, и тот умильно посмотрел на него и говорит: „Император, я прожил свои года...“ и т. д. (начало сказки о Световике).

Литературная образованность сказочника и тяга его к культурности нашли свое отражение и в сюжетах его сказок. Световик требует себе меч. „Сто пятьдесят пудов мне меч — вот я буду Георг с этим мечом“. Выучившийся крестьянский сын (в сказке „Марья-царевна“) беседует с родителями — „советоват им, как от дикарства отделять себя“. Его герои обычно получают хорошее образование. Световика и его братьев король отдает в училище. „Грамотные можете все сообразить и больше будете иметь в голове“ — говорит он им. „Три, четыре года прошло, могли во всех землях на всяком языке какой разговор понимать: видать хороша образованья“. После этого, когда они стали уже молодцами „образованными“, „приятными“, их обучают „уже шпажным приемам“ и „всему представительно“. Таким образом, то, что раньше представлялось чудесным свойством богатыря, в изображении Чирошника явилось естественным результатом совершенно реальных процессов воспитания и уче-

ния, вне какой бы то ни было фантастической мотивировки.

Точно так же и в сказке о Марье-царевне герой учится сначала в уездной школе, потом в губернской, потом в университете. „Стало ему пятнадцать лет, начал он проходить граматическая, все эти дела делать — приехал на побывку к отцу из губернского из етого, из университета, што ли. Прямо ето господин. Отец говорит: „Довольно, сынок, учиться. Поживи с нами дома". — „Нет, отец, я не буду страшиться учения, ученый везде нужен и везде я буду принят и могу выкрутиться". Почти целиком эта картина повторяется и в сказке „Дом терпимости", где герой, бывший крестьянский мальчик, также учится в школе, потом в университете; и в сказке про дочь Меньшикова и Петра Первого, где сыну Меньшиковой до того хорошо пошла грамота, что он „лучше учителя всех учил. Тот глядел-глядел: „Слушай, — говорит, — я тебя не могу больше учить. Если хочешь, иди в наверситет, вышшую науку изучать".

Эта культурная стихия преобразовала и его фантастику. Подводный царь, представитель нечистой силы (в сюжете об обещанном сыне), появляется в виде ученого, который „узнал черную магию" и „как чорт жил в воде, устроил себе дворец там". И это не случайный штрих, но в таком плане этот образ выдержан у него и в дальнейшем: „Обучился он всякой чертовщине и жил в озере и то творил, что люди не творят, и был беспощадный злодей".

Другой пример — сказки Е. И. Сороковикова, которые еще более, чем сказки Антона Чирошника, носят отпечаток книжных влияний и также знаменуют собою один из этапов в развитии сказки. Е. И. Сороковиков представляет собою совершенно новый тип крестьянина, тесно связанного с культурой и ее достижениями. Он любит книги, много читал, у него имеется небольшая библиотечка самого разнообразного содержания. В его речи можно нередко услышать иностранное слово или

термин, употребленный совершенно к месту и правильно. В то же время он является носителем и продолжателем сказочной традиции, унаследованной им от своего покойного отца, великолепного, — по общим рассказам и воспоминаниям, — знатока сказок как русских, так и бурятских и притом знавшего много сказок из книг.

В обширный репертуар Е. И. Сороковикова входят также и бурятские сказания и разные предания из местного фольклора. Но в его сказках это влияние бурятской среды очень мало чувствуется. Наоборот, он внес в них элементы высшей, городской культуры, известной ему из книг и из личного опыта. Эти культурные элементы в особом складе речи, где чувствуется порой книжность, в различных аксессуарах, наконец в новом мировоззрении, которым проникнуты все эти сказки.

В его сказках встречаются: телефон, проведенный в терем к царевне и по которому ей сообщают о чудесных подвигах ее жениха; клубы и театры, которые посещает герой сказки; жена его отправляется в заграничное путешествие; мужичок-крестьянин вынимает записную книжку и пишет в ней „крупным шрифтом"; Иван-купеческий сын решает отправиться „в одно прекрасное царство", потому что он „о нем читал"; Самойло Кузнецов не просто вызывается биться с богатырем, но „выставляет свою кандидатуру" и т. д.

Все эти внешние проявления культуры являются не случайными привнесениями, но образуют единую картину и служат как бы одним из звеньев в его определенном и целостном мировоззрении. Как всегда в таких случаях, его, так же как и Антона Чирошника, деревенская жизнь не удовлетворяет, и эту неудовлетворенность своим положением переживают почти все его главные герои, в которых он воплотил также и свои черты мечтателя и поэта, страстного любителя природы. Он, между прочим, замечательный охотник, но в охоте его увлекает не „промысел" или „добыча", но самый процесс охоты: скитание по тайге, выслеживание зверя и т. д.

В сказке о чудесной винтовке купеческий сын тяготится своей обычной купеческой жизнью. „Мысль его была направлена совсем иначе“. Рассорившись с матерью, обиженный ею, он решает проводить жизнь в лесу, „не где-нибудь в шумном городе“. Не удовлетворяет привычная жизнь и царского сына („Буй-волк“): тогда как старший брат стремился к царской жизни, младший „наблюдал всю природную жизнь“. Он „находился всегда в уединении, никогда он не участвовал в разных пиршествах и уклонялся от всех собраний“. Близкой ему по духу оказывается и его невеста: „Ничем я не занимаюсь, — сказывала царевна, — пользуюсь только тем, чем мир божий живет“.

Эта мечтательность и некоторая даже порой сентиментальность героев Сороковикова находят полное отражение и в его словесной структуре, на которой отчетливо сказалась и книжная стихия. Особенно отчетливо это проявилось в сентиментальности могучего богатыря, Самойлы Кузнецова; он горько рыдает при неудачах с изготовленным для него оружием, целует свою палицу и т. д. Встречаются иногда у него и обороты, еще не отстоявшиеся, видимо еще органически им не усвоенные: „настал роковой момент этого зверя“, „мышка передает добытый ею перстень с нижайшим почтением“ и пр. Но в общем язык Сороковикова — яркий пример того, как сильно и цепко вклинивается городской язык в речь деревни.

Вообще же в пределах стиля таких „книжников“ можно наблюдать целый ряд промежуточных форм или ступеней от уродливой формы белозерского сказочника Ершова до органического усвоения книжной культуры в сказках сибиряков: Кошкарова и Сороковикова.

* * *

Все эти наблюдения и материалы дают полную возможность утверждать, что сказка не только архаика, но

прочно и крепко связана со всеми процессами жизни и современности. Современные сказители в своих „старых сказках“ отражают в той или иной форме рост новых форм жизни и нового сознания. Правда, полной картины этого явления мы еще не можем себе представить, — в нашем распоряжении еще недостаточно материалов, — но все же совершенно несомненно, что социальные сдвиги, пережитые страной, не прошли бесследно для сказки.

Чрезвычайно интересна сказка, записанная одной из участниц студенческой саратовской экспедиции в 1926 г. Сюжет сказки известен и широко распространен: „Золотая утка“.[1] Но в ней старые элементы сказки тесно сплетены с элементами нового мировоззрения. Так, когда мужик встречается с барином и последний просит показать ему чудесную птичку, мужик сейчас же отдает ее. „Тогда барину никакого отказу не было“ — замечает рассказчик. Во время скитания детей „помер царь у нас в Россее“. „И вот Коля говорит Ване: „Я, брат, пойду на перевыборы царя“. Когда Колю, согласно сюжетному канону, выбрали царем, он „награждал крестьян землею, а господ уничтожал. И вот, когда он начал крестьян дарить землею, господа стали жаловаться на царя. И вот у них стал каждый год третий процент убавляться хозяйства“... Наконец, родители присылают царю письмо: „Совсем мы отказываемся от земли и хочем жить крестьянством (это буржуазия — отец)“. Тогда царь требует отца к себе и открывает ему свое происхождение. Рассказчик — сельский школьный сторож, слышавший эту сказку в военных казармах в г. Ульяновске. Этот пример — один из наиболее ярких и интересных, но и здесь еще нет органической переработки старого сюжета, — в ней еще только, как правильно заметил автор цитируемой статьи, „сквозь старые сказочные трафареты проступает новая жизнь“.

---

[1] По указателю сказочных сюжетов *Андреева-Aarne*, № 567.

Иногда революционная современность проявляется довольно остро в отдельных элементах сказки или в бытовых деталях, в личных обращениях сказителя, в формальных элементах — зачинах, концовках и т. д. Воронежский сказитель Трухачев изобрел такую присказку: „В восемнадцатом году начал белый войну на матушку на Москву..., Ленин думать да гадать, красну армию набрать, усех белых потоптать".[1] В варианте известнейшей сказки „Правда и кривда" один из братьев приходит „у савет" и предлагает „добыть воду".[2] Тункинский сказитель Тугаринов в традиционную концовку: „стали жить-поживать-торговать", прибавил к последнему: „покаль советская власть не пришла".[3]

Более решительно сказалась революционная стихия на общем духе, на основных настроениях сказки. Так, несомненно сюда нужно отнести заостренность и подчеркнутость социальных мотивов, которые мы встречаем в современных записях. С этой стороны чрезвычайно интересны сказки енисейского сказителя С. И. Скобелина. Из обширного его репертуара пока опубликованы только три больших сказки, из которых одна, озаглав-

[1] *Н. П. Гринкова*, О записи сказок в Воронежской губ. в 1926 г. („Сказочная комиссия в 1926 г.", обзор работ под ред. ак. С. Ф. Ольденбурга, Л., 1927, стр. 43).

[2] Там же, стр. 42. Трухачева собирательница характеризует следующим образом: „Этого сказочника следует рассматривать как приспособление старых творческих сил к новым формам жизни, к новым запросам, явившимся у деревенской аудитории в результате событий последних лет (писано в 1926 г.), когда рассказ о волшебном кольце, о змее-горыныче, бабке-трепке, бабе-яге в чугунной ступе и т. п. кажется мало интересным и не находящим отклика, а предпочитается рассказ о том, что сейчас больше волнует и затрагивает в богатой событиями и быстрой по смене впечатлений жизни". Там же, стр. 44.

[3] Мои записи (не опубликованы); отметим еще присказку, которую сообщает О. Брик: „В некотором царстве, в некотором государстве, именно в том, в котором мы живем, жил был царь-миротворец, а за ним виноторговец" (*О. Брик*, „Барин, поп, кулак", Народные сказки, Гиз, 1920).

ленная им „Любовь жены“, является замечательным образцом новой интерпретации старых сюжетов. Эта сказка („Любовь жены“) — блестящее соединение двух сюжетов: „Верная жена“ и „Хитрая жена“.[1] Обычно эти два сюжета имеют самостоятельное бытие, но существует и такое сочетание, какое дает Скобелин (например, в сказке М. Д. Кривополеновой);[2] таким образом, оно не изобретено им, но уже существовало в сказочной традиции и дошло до него в готовом виде; но унаследованная традиционная схема получила у него совершенно новый вид и новый смысл, и в отличие от других рассказчиков он сумел придать этому новеллистическому сюжету необычайно резкую социальную остроту, делающую эту сказку Скобелина одной из самых примечательнейших во всем русском сказочном репертуаре. Можно даже сказать — сказкой-уникой.

Два разрозненных сюжета он объединил в одно стройное композиционное целое — в рассказ о том, как купеческая жена, дочь бедняка-лесника (сибирский колорит), сумела „поймать трех студентов и весь священнический приход“. Первый сюжет („верная жена“) оказался как бы втянутым во второй („хитрая жена, завлекающая в ловушку священника“), и таким образом создалось стройное единство и единый замысел.

На этом тексте особенно удачно можно проследить роль и значение индивидуального художественного мастерства и индивидуальной трактовки в обработке традиционного сюжета. Прежде всего Скобелин перевел действие в современность. Традиционная фигура обольстителя (преимущественно дворянина) заменяется фигурой новой формации — студентом (Скобелин имеет в виду, конечно, студентов старого времени, не даром один из них является графом), причем выведенные Скобелиным фигуры неудачных обольстителей лишены обыч-

---

[1] По указателю *Аарне-Андреева*, №№ 882 А и 1730.
[2] *О. Э. Озаровская*, Пятиречие, Л., 1932, стр. 22—29.

ного сказочного схематизма. Сюжет развивается канонично—по закону трехчленности. Последний всегда связан с нарастанием действия, но обычно эта градация дается чисто механически; она развивается главным образом количественно; если первый противник — змей о трех головах, второй будет иметь шесть голов, третий—девять; если герой в первый раз доскочил до третьего этажа, то второй раз до шестого и т. д. У Скобелина же эта градация получает иное направление и иной характер.

Каждый из вновь появляющихся студентов является более опасным, в силу свойств своего характера; каждый из них нахальнее, самоувереннее предыдущего, и вместе с тем сказочник сумел не только отойти от схематической фигуры обольстителя, но каждый из трех у него получил свой особый облик и яркие индивидуалистические черты. Особенно рельефно зарисован последний студент, студент-граф.[1] Таким образом, механическая, внешняя градация стала у него градацией внутренней, психологической. Прием традиционной сказочной поэтики не только не связал его, но, наоборот, помог ему разрешить сложную художественную задачу.

---

[1] Один граф лет 30 и говорит: „Ну, вот што, давай ударимся еще по полторы тысячи. Заложим залог, што я с твоей жаной поимею любовь“... Отправляется граф... Нашол он номер гостинницы, ударил в звонок. Выходит служанка. „Што вам угодно?“—„Пошлите хозяйку сюда!“ Выходит ево жана: „Здравствуйте, молодая мадам! Вот я передать вам письмо от вашево мужа“. — „Очень благодарю за дорогой привет моёво мужа“. — „Да вот што, нельзя ли у вас поквартеровать, как мы довольно знакомы с ём?“ — „С полным удовольствием“.

Дальше сказочник рассказывает, как приносят в комнату багаж, — граф заходит в комнату, вынимает угощение и начинает „свои предложения“. Хозяйка притворно соглашается, уходит и оставляет ево одново. — Рассмехнулся граф, думат своим умом: „Эх, болваны вы! Зачем вы поехали? Не исполнили своево удовольствия! Ну, уж я-то — не вы, конечное дело! Я обойдусь с такой женщиной“ и т. д.

Тот же художественный метод применил он и к разработке эпизода о завлеченных попах. Каждая фигура этого нового триумвирата опять-таки индивидуалистична и характерна по-особому, резко отличаясь от своего соседа. Робкий священник, не решающийся на большой блуд, более уверенный и требовательный архиерей и, наконец, совершенно самодовольный в сознании своего огромного значения и власти — патриарх. Причем эти фигуры, как и весь этот эпизод, получили у Скобелина резко подчеркнутую социальную остроту, — и вся сказка тем самым оказалась насыщенной огромным социальным содержанием.

Часто к этому сюжету сказочники подходят только как к веселому и пикантному. Скобелин сделал из него социальную инвективу. Сказка получила и совершенно иной смысл и иную установку, делающие ее единственной в общерусском репертуаре. Особенно замечательна по яркости, силе и глубокому социальному сознанию сцена с патриархом, одаривающим женщину заграничным вином и деньгами за счет „крестьянской шеи“.[1]

Еще более яркий пример дает творчество уже не раз упоминавшегося Антона Чирошника. В его рассказах занимают обычно много места разного рода личные отступления и вставки. В них он обращается то к себе самому („потребовал рассказчика, *такого же хромого Антона*“), то к окружающим („он спать был не легче, как Прокопий“), то чаще всего — вы-

[1] „В ето время уже в десять часов идет патриарх. Приносит закуски и заграничной водки. „Ну, вот што, моя дорогая, может вы не кушали такой водочки, дак вот я вас и угошшу. Вот я от архирея получил доходности — пода и церквей. Хрестьянская шея толста. Пойдут с божьей матерью, много наберут денег, хлеба и холста. Дак вот тебе за твой дорогой привет сто рублей“. — „Ох, много, просвешшенный владыко, напрасно вы беспокоитесь“. — „Ну, што жалеть хрестьян; у их ведь всево много. Собирается копеечками, пятачками, а у меня составляются сотни. На следующий раз приду, дак я сотни две принесу“ и т. д.

ражает свои общественные тенденции и симпатии: „раньше ведь разбойники-то буржуйчиков щупали“, „вот как денежки тратили, пузаны такие, княжеские сынки, а с крестьян — отдай“, „вишь, как построили себя покрывать (по адресу царя и сенаторов), да не вышло...“ Особенно ярки по своей общественной окраске его сказки: „Дом терпимости“ и „Про дочь Меньшикова“,— „сторизмы“, как он называет их, — с их презрительным и насмешливым отношением к высокой аристократии и духовенству. Великолепно зарисованы образы монахов-„стрелков“. Традиционное в сказках воспитание в монастыре, обычно передаваемое в воспитательно-благочестивых тонах (например, сказка о Марке богатом), передается им совершенно в другом плане и других тонах: „Ну, ладно, живет в монастыре, похаживает, посматривает, а монашки закидывают глазки, молитву стали забывать“. В той же сказке у него весьма недвусмысленно подчеркнуто ироническое отношение к тайне исповеди.

В уста своих персонажей он вкладывает свои заветные мысли. В сказке о Марье-царевне отец-крестьянин уговаривает сына оставить ученье и пожить дома. „Довольно, сынок, учиться, поживи с нами дома!“ — „Нет, отец, не буду страшиться ученья, ученый везде нужен, и везде я буду принят и могу выкрутиться“. Все эти мысли крестьянского сына об ученьи, так же как и его советы „отстать от дикости“, — это собственные мысли Антона Чирошника и постоянные темы его бесед с крестьянами-односельчанами; так же, как и он, его герои тяготятся деревней и стремятся к городу и культурной жизни. Мальчик, попав в Москву, говорит: „Я домой не поеду, — што мне там пропадать в деревне“ (сказка „Дом терпимости“).

Сказки Антона Чирошника — резкий пример единого, целостного миросозерцания, пронизывающего и охватывающего весь мир сказки в целом. Его сентенции и личные замечания не стоят изолированно от мира его

образов, но, наоборот, дополняют и заостряют их значение. Выведенные в его сказках цари и монахи, князья и сенаторы, их жены и дочери,—все они изображены под определенным углом зрения и знаменуют собою новый этап в развитии сказки, отражая крутые сдвиги в народном быту и миросозерцании.[1]

---

[1] Когда писалась эта статья, число материалов по данному вопросу было крайне ограничено. Записи последнего времени позволяют значительно пополнить и уточнить наши наблюдения. В настоящее время мы имеем ряд замечательных текстов, свидетельствующих о возникновении уже новой тематики: так, от того же Е. И. Сороковикова записана сказка: „Как охотник Федор японцев прогнал" („Правда", 9 сентября 1937 г., № 249), у беломорского сказочника М. М. Коргуева — „Про Чапая" („Ленинградская правда", 30 сентября 1937 г., № 226) и др. Они свидетельствуют уже о новом этапе в жизни сказки и в творчестве наших сказителей.

СКАЗКИ АРИНЫ РОДИОНОВНЫ

Пушкинские записи народных сказок, известные в литературе как „Сказки Арины Родионовны“ совершенно не исследованы. Они привлекали внимание исключительно только как свидетельство фольклорных интересов и занятий Пушкина и как один из источников собственных сказок Пушкина. Однако, ни состав ни характер этих записей ни разу не подвергались анализу. Фольклористы совершенно игнорировали эти записи и не привлекали их даже и тогда, когда в исследовании значительную роль играл обзор и анализ сюжетов. Между тем эти пушкинские записи представляют совершенно исключительный интерес. Они интересны прежде всего как одни из самых ранних записей ряда сюжетов, известных нам только в более поздних редакциях; они интересны и как материал для характеристики индивидуальной художественной манеры того сказочника, от которого слушал их Пушкин, поскольку, конечно, это можно проследить при конспективном характере записей. Последний вопрос в равной мере имеет большое значение и для фольклориста как такового и для специалиста-пушкиноведа, так как анализ этой стороны дает возможность точнее определить подлинное место этих сказок и их носителя или носителей в творчестве Пушкина.

Задачей настоящего этюда является попытка воссоздать образ носителя этих сказок, в данном случае — Арины Родионовны, установить в какой-то мере объем

и характер ее репертуара, основные характерные черты ее сказительской манеры и ее индивидуального стиля. Такая задача, конечно, очень трудна, прежде всего потому, что в нашем распоряжении крайне мало материалов по истории пушкинских записей; кроме того, сами эти записи не являются дословной передачей текста сказочницы, но имеют характер конспективный, часто даже схематичный. К счастью, в ряде случаев Пушкин сохраняет подлинные выражения народной сказки, — и это облегчает и вообще делает возможным дальнейший анализ.

Сначала необходимо остановиться на происхождении данных текстов и на тех основаниях, по которым они связываются с именем Арины Родионовны. Впервые под таким заглавием, т. е. как „Сказки Арины Родионовны", они были опубликованы в составе трех сказок в издании Анненкова (1855 г.);[1] остальные впервые были напечатаны В. Е. Якушкиным — в его описании рукописей Пушкина, хранящихся в Румянцевском музее; там же дан ряд поправок к публикации Анненкова.[2] Основанием для датировки и приурочения явились письма Пушкина к брату (ноябрь 1824 г.) и Д. М. Княжевичу (декабрь того же года).[3] Первому он сообщает о слушании по вечерам сказок, второму — более определенно: „Вечером слушаю сказки моей няни, оригинала няни Татьяны". Таким образом, можно с уверенностью утверждать, как это и делают все исследователи, что данные записи являются воспроизведением тех сказок, которые слушал в осенние вечера 1824 года Пушкин у своей няни. Но возникает другой вопрос: все ли сказки данной группы принадлежат Арине Родионовне и нет ли в этом числе текстов, выслушанных Пушкиным у других сказителей, с которыми он

---

[1] Сочинения *Пушкина* с приложением материалов для его биографии, издание *П. В. Анненкова*, Спб., 1855, т. I, стр. 437—442.

[2] „Русская старина", 1884, № 6, стр. 543—547.

[3] Впрочем адресат этого письма устанавливается совершенно предположительно, и фамилия Княжевича в данном случае очень сомнительна.

встречался в Михайловском? Конечно, исчерпывающий и точный ответ могли бы дать прямые фактические указания, которых, к сожалению, нет, — однако все-таки в тексте есть некоторые особенности, которые позволяют говорить о некоем единстве этих записей и приурочить — если и не все тексты, то во всяком случае главнейшие — одному лицу, именно Арине Родионовне.

Ряд текстов, записанных Пушкиным, носит на себе отчетливую печать женской манеры рассказывания. Позволю себе обратить внимание на несколько нескромный эпизод в записи сказки о Балде: „На третью [ночь] делает куколку на пружинах, у которой рот открывается". „Что такое Балда?" — „Пить хочет — всунь ему стручок-то свой, свою дудочку в рот". „Бесенок пойман и высечен" и т. д. Обычно такого рода эпизоды передаются в более откровенных и грубых выражениях, — но в сказках, рассказанных женщинами, они почти всегда смягчены. Так и в данном случае, — и это обстоятельство позволяет связывать этот текст именно со сказочницей, а не сказочником, и тем самым укрепляет гипотезу о принадлежности этих сказок Арине Родионовне.

Для женской манеры характерно также смягчение разного рода жестоких наказаний, особенно в эпилогах. Таких примеров можно привести очень много. Например, в сказках о золотой утке, где мать соглашается ради любовника убить своих детей, последнюю всегда ждет суровое наказание, — но однако Н. О. Винокуровой[1] этот традиционный конец изменен: „Нет правóв таких, чтобы мать казнить" — и дело кончается ее прощением. Смягчен эпилог и в сказке о Салтане, записанной Пушкиным. Обычно в сказках этого типа в эпилог входит момент суровой расправы с обманщицами-сестрами или с мачехой, теткой и т. п. В большинстве сказок их расстреливают (*Афанасьев*, №№ 159 d, 160 b; *Ончуков*, № 5; *Соколовы*, № 42; *Карнаухова*, № 69; *Смирнов*, № 37 и др.),

[1] См. предыдущий очерк.

иногда наказание имеет более сложную форму: Федор-царевич приказывает посадить обманщицу на ворота, „расстрелять и изрубить на кусьё [куски] и кусьё вынести в поле и сожекчи на огне“. „Потому не обманывай“ — добавил сказитель“ (*Смирнов*, № 27), или: Иван-царевич приказывает повесить сестер на воротах города и расстрелять их простоквашей (*Смирнов*, № 331), другие формы наказания: бросают в море (*Афанасьев*, № 159 а), растягивают на железной бороне (там же, № 160 b); садят в столб (*Смирнов*, № 457), привязывают к лошадиному хвосту или к карете и размыкивают по полю (*Афанасьев*, № 159 а; *Смирнов*, № 234) и т. д. В записи Пушкина мачеха умирает сама („Царь Султан едет на остров, узнает свою жену и детей и возвращается с ними домой, а мачеха умирает“), т. е. опять налицо типично-женское смягчение наказания.

Вместе с тем можно установить и некоторое единство приемов повествования, что позволяет также с уверенностью относить большинство записей к одному источнику. В первом и втором текстах совершенно идентичны начальные формулы: „Некоторый царь задумал жениться“, „Некоторый царь ехал на войну“. В первой сказке герой превращается в муху, — такое же превращение и во второй сказке, где в муху обращается царевна, дочь подземного царя. Характерно для данных сказок и пристрастие сказителя к эпическому числу тридцать (тридцать сыновей, тридцать дочерей), и наличие для ряда текстов рифмованной манеры изложения. Все это свидетельствует об определенном единстве репертуара и, стало быть, об одном исполнителе, со слов которого записаны анализируемые тексты. Но, конечно, это еще не значит, что *все* тексты этого цикла обязательно принадлежат одному лицу, т. е. Арине Родионовне, — ниже мы остановимся подробнее на тех записях, которые нарушают целостность данного репертуара и как бы выпадают из него.

Обратимся теперь к анализу самих текстов. Первый — сказка о царе Султане Султановиче — представляет запись

известной сказки о чудесных детях или оклеветанной жене. В указателях сказочных сюжетов (Aarne-Андреев, Thompson) он значится под № 707. В „Указателе“ Андреева он озаглавлен „Чудесные дети“, у Thompson'а „Три золотых сына“. Общая схема, в ее типичной для русских редакций форме, представляется в следующем виде: „Царь выбирает себе невесту; царица рождает чудесных детей; их подменивают; царица изгнана; она живет с детьми на острове и т. п.; разные диковинки (кот-баюн, чудесное дерево и пр.) привлекают к ним царя“.[1] Среди русских сказок имеются многочисленные параллели к данному тексту, однако не всегда можно с уверенностью сказать, что́ в них является исконной традицией и что́ восходит к позднему влиянию уже самой пушкинской сказки о царе Салтане (целиком или в отдельных деталях); как известно, такое непосредственное воздействие пушкинских сказок на народное творчество обнаруживается довольно рано, — прямые следы его мы находим уже в сборнике Афанасьева, основной материал которого записан в 40—50-х гг.[2]

Текст Арины Родионовны среди других русских сказок на эту тему отличается большой стройностью, разработанностью отдельных эпизодов и наличием некоторых любопытных деталей, отсутствующих в других известных нам редакциях. Такой особенностью является, например, рождение тридцать четвертого сына: она рождает тридцать три сына по обещанию, а 34-й „уродился чудом“, „ножки по колено серебряные, ручки по локотки золотые, во лбу звезда, в заволоке месяц“. Такое подчеркивание „чудесного рождения“ в известных нам русских вариан-

[1] *Н. П. Андреев*, Указатель сказочных сюжетов по системе Aarne, Л., 1929, стр. 50.

[2] *Н. П. Андреев*, Произведения Пушкина в фольклоре („Литературный критик“, 1937, № 1, стр. 152—157); см. также комментарии М. К. Азадовского и Н. П. Андреева к новому изданию „Народных русских сказок“ А. Н. Афанасьева, „Academia“, 1936, т. I, стр. 549—552.

тах нигде более не встречается и служит свидетельством очень давней традиции. Обычно три сына (*Афанасьев*, № 159 a), во лбу солнце, в затылке месяц, по бокам звезды (там же, № 159 d), три сына чудесных, четвертый — простой (*Азадовский*, № 2; *Афанасьев*, № 159 d); девять сыновей (*Афанасьев*, № 159 b; *Соколовы*, № 42; *Смирнов*, №№ 27, 37, 331); шесть сыновей (*Худяков*, III, № 112); семь сыновей (*Афанасьев*, № 159 c); иногда встречается один сын (*Смирнов*, №№ 96, 234), или два (*Афанасьев*, № 159 e; *Ончуков*, № 5; *Карнаухова*, № 69). Таким образом, число детей в изложении Арины Родионовны совершенно оригинально и не находит соответствия в других текстах. Оригинально у Арины Родионовны и имя царя — Султан Султанович, с точным обозначением: государь турецкий. Обычно в сказках этого типа имя царя или вовсе отсутствует или дается в типично-сказочной форме: Иван-царевич, Федор-царевич и т. д.

Великолепно, с большим мастерством изложен у Арины Родионовны мотив диковинок. Первое чудо — знаменитое лукоморье и кот, рассказывающий сказки: „У моря лукоморья стоит дуб, а на том дубу золотые цепи, и по тем цепям ходит кот: вверх идет — сказки сказывает, вниз идет — песни поет“. Второе чудо — „За морем стоит гора и на горе два борова, боровы грызутся, а меж ими сыплет золото да серебро“. Третье чудо — „Из моря выходит тридцать отроков точь в точь ровны и голосом, и волосом, и лицом, и ростом, а выходят они из моря только на один час“. Далее упоминается и о старике, который караулит их и гонит обратно с суши в море. Первая из этих диковинок традиционна, однако формула пушкинской сказочницы является одной из наиболее полных и законченных, а в то же время чужда нагромождения деталей, как это часто встречается у некоторых сказителей. Приведу несколько примеров описания первой диковинки: „Зеленой сад, в том саду мельница — сама мелет, сама веет и пыль на сто верст мечет; возле мель-

ницы золотой столб стоит, на нем золотая клетка висит и ходит по тому столбу ученый кот: вниз идет — песни поет, вверх поднимается — сказки сказывает" (*Афанасьев*, № 159 d). Здесь сложная и, видимо, уже поздняя контаминация двух разных формул, относящихся к различным диковинкам. Еще более сложное и вместе с тем очень поэтическое описание у Ончукова: „Среди моря остров, на острове сосна, на этой сосне ходит белка, на вершиночку идет, песенки поет, на комелек идет, сказки сказывает и старины поет. У этой белки на хвосту байна, под хвостом море, в байне вымоешься, в море выкупаешься, то утеха, то забава" (*Ончуков*, № 5). Этот текст записан в конце XIX в., и потому возможно, что эта контаминация образов и замена кота белкой произошла уже под влиянием пушкинского „Салтана". Думаю, что тем же влиянием следует объяснить наличие этой формулы и у превосходного белозерского сказочника Семенова, тем более, что у него она уже не связана с сюжетом „Чудесных детей", а играет роль самостоятельного зачина: „Было это дело на море на океане; на острове Кидане стоит древо-золотые маковки, по этому древу ходит кот Баюн. — Вверх идет, писню поет, а вниз идет, сказки сказывает. Вот было бы любопытно и занятно посмотреть. Это не сказка, а ешшо присказка идет, а сказка вся впереде. Будет эта сказка сказываться с утра после обеда, поевши мягкого хлеба. Тут и сказку поведем" (*Соколовы*, № 139). Наиболее близки к формуле Арины Родионовны (еще раз напомним, что ее текст является самым старым из всех известных записей и потому представляет исключительный интерес) формулы сибирской сказительницы Винокуровой и белозерского сказочника Медведева. У первой: „Столб стоит, на етом столбе кот-самоговор; он тебе и про задне и про передне [т. е. про прошлое и про будущее] все расскажет" (*Азадовский*, № 2); у Медведева: „За тридевять земель в тридесятом царстве вот есть диво. Стоит дуб, а в этом дубу ходит кот — вверх идет, песни поет, а вниз идет,

сказки сказывает“ (*Соколовы*, № 42); по сравнению с формулой Арины Родионовны обе последние, при всей их близости, кажутся все же более бледными: отсутствуют такие художественные подробности, как море, золотые цепи и пр.

Точного соответствия второй диковинке в сохранившихся текстах мы не встречаем, хотя близкие формулы имеются; вообще же второе чудо не имеет устойчивой формы и передается в разнообразных вариациях. Более близок к формуле Арины Родионовны текст одной худяковской сказки: „Гора об гору трется и песочек точится“ (*Худяков*, III, № 87); другие чудеса: „золотая сосна, на ней сидят птицы райские, поют песни царские“ (*Афанасьев*, № 159 d; сходно: *Худяков*, III, № 111), аналогично у Смирнова: „в саду птицы жарские, стихи чарские, коты заморские“ (*Смирнов*, № 234); „Свинка-золотая щетинка“ (*Смирнов*, № 27); „Кобылица-златолица и тридцать жеребят“ (там же); „кобылица-табуница, двадцать жеребцов“ (там же, № 234); впрочем, в данном случае эта диковинка соответствует не второй, а первой, так как эта кобылица играет роль рассказывающего сказки кота: „кобылица-табуница — она все рассказывает“ (там же); „бык, в заду песок толченый, в боку нож востреный“ (*„Красноярский сборник“*, I, № 53).[1] Что касается третьего чуда, то обычно оно так же, как и у Арины Родионовны, связано с похищенными детьми царицы. Дети живут то на острове, то в золотой башне, то в лесу и т. д. Формула Арины Родионовны (тридцать юношей в море), нашедшая отражение и в сказке Пушкина, более нигде не встречается и является уникальной в русской сказочной литературе.

В итоге мы можем сказать, что сказка, рассказанная Ариной Родионовной, в целом является одной из наи-

[1] Отметим еще одну формулу, любопытную как яркий пример искажения пушкинского образа: „елка, а на елке собачка, а собачка грызет орешки, а орешки-то не простые, а золотые“ (*Смирнов*, № 96).

более полных: в ней сохранены все основные и типические детали, и вместе с тем они богато разработаны; анализ этой сказки отчетливо обнаруживает выдающиеся качества сказительницы.

С еще большей силой и яркостью высокое мастерство сказочницы обнаруживается при анализе второй записи Пушкина (сказка о Марье-царевне): в сказковедческой литературе сюжет ее известен под формулой „Магическое бегство“ (по „Указателю сказочных сюжетов“ — № 313).

Обычный тип данного сюжета: юноша обещан морскому царю или какому-нибудь другому волшебнику или чудовищу, который задает ему трудные задачи; девушка — дочь морского царя или колдуна — помогает ему бежать; бегство скрывается некоторое время с помощью чудесных предметов, оставленных девушкой (слюни, куклы); отец девушки бросается в погоню (сам или посылает слуг; обычно сначала посылает слуг, а в третий раз отправляется сам); девушка избавляется от опасности благодаря ряду чудесных превращений; по возвращении домой юноша сначала забывает девушку, но в конце они снова соединяются. Эта схема сохранена и в сказке, рассказанной Пушкину. В русской сказочной литературе данный сюжет представлен многими записями: у Афанасьева он дан под заглавием: „Морской царь и Василиса Премудрая“ (№№ 125 а—д), из позднейших записей наибольший интерес представляет текст сибирского сказочника А. Г. Кошкарова (*М. Азадовский*, Русская сказка, № 36).

Как в предыдущей сказке, действие в данном варианте развертывается очень последовательно, без пропусков основных типичных эпизодов и с замечательной характеристикой героя, о которой еще придется говорить ниже. Тщательно соблюден закон трехчленности, характерный вообще для сказок, но часто не соблюдаемый плохими рассказчиками: три появления старика, три загадки (т. е. задачи), три слюнки, обманывающие царя, три попытки царя догнать беглецов. Большой интерес представляет третья

задача: „сшить сапоги, покамест у него [у морского царя] в руках соломинка будет гореть“. В сохранившихся записях такого варианта до сих пор не известно. Обычные задачи такого типа: построить в одну ночь дворец или церковь; насадить сад; расчистить в одну ночь лес, на этом месте вспахать и засеять поле, собрать урожай и испечь пироги или булочки (иногда вместо расчистки леса нужно осушить море); сделать море, в котором корабли плавают; построить корабль, действующий на море и на суше (иногда в воздухе); объездить страшного коня, под видом которого скрывается сам колдун, и т. д. Несколько отклоняется от обычного течения рассказа эпизод с отгадыванием невесты. Этот эпизод иногда завершает серию задач-загадок, иногда начинает, — в данном же случае он является срединным, что довольно необычно, но это мотивировано тем, что третья задача невыполнима и вместо ее исполнения нужно спасаться бегством.

В творчестве Пушкина этот сюжет не нашел отражения, но эта запись была одним из источников для сказки Жуковского „Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кащея бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кащеевой дочери“. В исследовательской литературе господствует мнение, что сказка Жуковского целиком построена на данной записи Пушкина; в такой форме это суждение следует признать ошибочным: в значительной степени Жуковский опирался в работе над данным сюжетом на гриммовскую сказку о двух королевских детях („Die beiden Künigeskinner“), перевод которой имеется между прочим в его бумагах, но целый ряд деталей он целиком заимствовал из записи Пушкина, в том числе и последнюю задачу: сшить сапоги, пока будет гореть соломинка; отсюда же, по всей вероятности, имя царевны („Марья-царевна“); имя Кащея, быть может, также навеяно пушкинской записью.

Третья запись послужила источником сказки Пушкина о Балде. Существующие указатели сказочных сюже-

тов не дают в своем перечне единого сюжета, но разбивают его на ряд дробных и мелких, чем в сущности нарушается типичная для русских сказок цельность сюжета о батраке на службе у попа; сюжеты эти таковы (их вернее было бы назвать, следуя терминологии Веселовского, мотивами): проявление силы (По „Указателю“ *Андреева*, № 650 а); уговор не сердиться (там же, № 1000); угроза морщить озеро или море веревкой (там же, № 1045); состязание с чортом: кто понесет лошадь (там же, № 1082); бег вперегонки: младший брат — заяц (там же, № 1072); кто дальше бросит дубинку: угроза бросить за облако (там же, № 1063); бездонная шляпа, в которую насыпают оброк (там же, № 1130); бегство от работника (там же, № 1132); железный человек и чорт: батрак (или солдат) бьет чорта с помощью железного человека (там же, № 1162). Примеры таких сказок довольно многочисленны: они находятся в сборниках Афанасьева (№№ 87, 88, 89, 90), Ончукова (№№ 32, 34, 42, 66, 103, 123, 298), Худякова (I, № 27; III, № 93), Садовникова (№№ 26, 31), Соколовых (№ 86). Полнее всего этот сюжет разработан у Афанасьева (№№ 88—89), кроме того великолепный текст сохранился в рукописи „Заветных сказок“ под заглавием „Поп — толоконный лоб“. Несомненно, это прозвище попа было в сказке Арины Родионовны, хотя в записи Пушкина оно не сохранилось, но за это говорит наличие его в пушкинской сказке, вообще очень близко передающей текст записи.[1] Пушкин только отбросил последнюю часть, как не связанную органически с данным сюжетом. Впрочем, подобное сочетание иногда

---

[1] Говорить о возможной зависимости сказки от текста Пушкина в данном случае не приходится, так как сказка Пушкина в точной передаче, т. е. с упоминанием попа появилась только в 80-х годах, а сборник „Заветных сказок“ составлен в 60-х годах. Наличие прозвища: „Поп-толоконный лоб“ и в народной сказке и в сказке Пушкина свидетельствует, что оно не изобретено последним, а заимствовано им из подлинно-народного источника.

встречается в русских сказках: например, у Садовникова „Шарыпа“ (№ 26), где удалый попов работник освобождает от чорта царскую дочь. Но в этой сказке нет сурового наказания попа.

Четвертая запись — сюжет „смерти Кащея“, имеющий многочисленные параллели в русских и западноевропейских сказках. По „Указателю“ — № 302; полный обзор вариантов сделан у Bolte—Polivka (III, стр. 431—443). Варианты этой сказки отмечены по всей Европе, на Кавказе, в Индии, Африке, Северной Америке и др.; самый же мотив „Смерти в яйце“ встречается уже в древнейшей египетской сказке о двух братьях. Пушкинская запись любопытна тем, что в ней дан сюжет как бы в его чистом виде; обычно он осложняется рядом других эпизодов: похищение Кащеем царской жены или дочери, приключения героев, отправляющихся на поиски, и т. д. Оригинальной особенностью данного текста является наличие „дочери Кащея“, — обычно в сказках такого типа речь идет о какой-нибудь пленнице, похищенной Кащеем. Можно думать, что эта редкая деталь принадлежит древнейшим редакциям. Эпизод поисков Кащеевой смерти Иваном-царевичем и отыскания ее с помощью благодарных животных вполне традиционен и разработан очень подробно, — несколько необычно обилие помощников: волк, баран, собака, ястреб, рак. Волк перевозит Ивана-царевича на остров (этот необычный в данном сюжете эпизод, очевидно, занесен из сказок об Иване-царевиче и сером волке); баран рогами сваливает дуб; собака ловит зайца; ястреб ловит утку; рак выносит из моря яйцо. Обычно встречаются в тех или иных вариациях три последних.

Пятая запись является весьма искусным и хорошо слаженным сочетанием двух сказочных сюжетов: один известен под заглавием: „Сын царя и сын кузнеца“ (по „Указателю“ — № 920) и „Царь Соломон и его неверная жена“ (по „Указателю“ — № 905). Среди русских редакций этот сюжет наиболее полно разработан у Афанасьева (№ 190) и у Садовникова (№ 63); наиболее же близка

к тексту Пушкина рукописная редакция, опубликованная Н. С. Тихонравовым;[1] в последнем тексте упоминается, между прочим, и купец; в записи Пушкина — купец Шелковников.[2]

Шестая запись — цикл легенд, относящихся к одной теме: „Неосторожное слово". Первая — из цикла рассказов о проклятой дочери (по „Указателю" — № 813 а): „Человек этот хочет хоть от чорта получить невесту; получает девушку, которая была унесена чортом вследствие неосторожного слова матери". Пушкинская запись осложнена еще особым мотивом: — „молодые видят двух нищих — старика со старухой, и несут они младенца, что ни пьет ни ест уже 30 лет. Молодые зовут их, жена топором разрубает младенца и вываливается оттуда осиновый чурбан".

Второй и третий рассказы относятся к сюжетному циклу „Проклятый сын или внук" (по „Указателю" — № 813 б): „Старуха проклинает молодого парня на свадьбе; его уносит чорт; жена идет за ним и вымаливает его у чертей". Для сказковедения эти тексты представляют большой интерес, так как записи данных сюжетов крайне редки. Н. П. Андреев в своем указателе приводит только три варианта.

Наименее удачным представляется последний текст: сюжет „Мертвой царевны" (по „Указателю" — № 709). Прежде всего в нем совершенно отсутствует начало — он сразу начинается со второй части. Причем контекст („Царевна заблудилася в лесу") показывает, что в данном случае пропуск не в записи, а в самом изложении. Вместе с тем рассказ осложнен эпизодами, совершенно чуждыми этому сюжету. „Сии братья враждуют с дру-

---

[1] Летописи русской литературы, т. IV, стр. 147—149.

[2] Сравнительный анализ русских вариантов этого сюжета дан в статье *С. М нц*, Черты индивидуального и традиционного творчества в сказках о царе Соломоне („Художественный фольклор", т. IV—V, стр. 107—119). К сожалению, текст пушкинской записи в данной статье оставлен без внимания и даже не упомянут.

гими 12 богатырями. Уезжая они оставляют сестре платок, сапог и шапку. „Если кровью нальются, не жди нас“. Приезжая назад, спят они сном богатырским: 1) раз 12 дней, 2) 24, 3) 31. Противники приезжают и пируют. Она подносит им сонных капель... и проч.“

Включение данного эпизода, занявшего в сказке, видимо, большое место, является плохо мотивированным и потому совершенно неорганичным. Обращает внимание и количество дней богатырского сна: 12—24—31. Естественно, в последнем случае следовало бы ожидать — 36. Не исключена, конечно, возможность и описки Пушкина или оговорки сказочника, — но все же и при этой оговорке нужно признать, что сказка в целом как бы выпадает из данного цикла, и тем самым до некоторой степени подтверждается предположение о наличии среди пушкинских записей текстов, не принадлежащих Арине Родионовне, но записанных им со слов других сказочников. В дальнейшем анализе, я думаю, будет осторожнее не привлекать этой записи.

В целом же цикл пушкинских записей свидетельствует о довольно богатом репертуаре прекрасной сохранности, большой художественной силы и поэтической свежести. Есть основания предполагать вместе с тем, что данный репертуар не исчерпывает всего сказочного богатства, каким владела Арина Родионовна. В различных заметках и черновиках Пушкина встречаются указания на различные сказки, источником которых могло быть в то время только устное предание. Так, например, в одном из черновиков „Бесов“ были следующие строки:

Что за звуки... аль бесенок
В люльке охает больной,
Аль сестру свою козленок
Призывает пред бедой.

Последние две строки явно свидетельствуют о знании Пушкиным сказки об Аленушке. В известных нам лубочных сборниках XVIII и начала XIX в. этого сюжета нет, — Пушкин слышал его несомненно в устном рас-

сказе, — и очень характерно, что эта сказка обычно встречается в составе женских репертуаров.[1]

Но, каков бы ни был состав репертуара Арины Родионовны, уже того, что мы знаем по пушкинским записям, достаточно, чтоб признать в ней незаурядную сказочницу. Арина Родионовна была не просто няней-рассказчицей, но выдающимся мастером-художником, одной из замечательнейших представительниц русского сказочного искусства. Это особенно отчетливо вскрывается при анализе ее сказительской манеры. Правда, схематический характер записей Пушкина не дает возможности исчерпывающе или даже достаточно подробно осветить эту сторону, но все же некоторые, и довольно существенные, моменты можно установить. Прежде всего можно установить, что Арина Родионовна в полной мере владела тем, что называется „сказочной обрядностью". Выше уже было отмечено соблюдение одного из основных законов сказочного повествования — закона трехчленности в сказке о Марье-царевне. Но трехчленность тщательно соблюдается нашей сказочницей и в других сказках. В „Царе Салтане": три сестры, три месяца беременности, три чуда; в „сказке о Балде" — три щенка, три состязания; зайка, по уверению Балды, „три раза обежал кругом моря"; далее: три ложных ответа Кащея (четвертая запись); три виселицы — в сказке о царском сыне; три ступени, на которые поднимается царевич, играя в рожок (там же); также и в легендах: жених пропадает три года; для его освобождения нужно три ночи провести в пустой хижине и т. д. Параллельно этому сказочница охотно пользуется и дру-

[1] В бумагах Пушкина сохранилось несколько записей сказочных текстов, полученных им от разных лиц. Недавно опубликована запись казахского предания о Косу-Курпече, хранившаяся в архиве Пушкина (см. публикацию *Л. Модзалевского* в III томе Временника Пушкинской комиссии, М.-Л., 1937, стр. 323—325); на обороте проекта-прошения для неизвестного, относящегося к 20-м годам, обнаружена запись отрывка сказки о царе-Орле и птицах. *Л. Модзалевский* и *Б. Томашевский*, Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме, М.-Л., 1937, стр. 259.

гим соответственным эпическим числом — 33 и 30: тридцать три сына (позже она говорит о тридцати); тридцать дочерей подземельного царя; младенец, который не ест, не пьет тридцать лет. Между прочим это присутствие в разных текстах одного и того же эпического числа (не принадлежащего вообще к числу обычных) также свидетельствует об единстве репертуара, — в седьмой сказке, т. е. как раз в той, принадлежность которой к составу репертуара Арины Родионовны берется нами под сомнение, встречается другое эпическое число: 12 и его производные: 24 и 36 (если, действительно, нужно читать 36, а не 31).

В сказках Арины Родионовны дважды наблюдаются и отклонения от закона трехчленности. Но оба эти случаи очень обоснованы и не нарушают обычных законов сказочного повествования. Первый случай — в сказке о Султане, где упоминаются четыре корабля (а не три), но это неизбежное следствие трех чудес, о которых рассказывается в сказке. Четыре корабля в такой же ситуации встречаются и в одной из афанасьевских сказок на этот же сюжет (№ 159 d). Сложнее — в сказке о Кащеевой смерти, где вместо обычных трех помощников имеем пять. Но здесь, очевидно, некоторый сознательный художественный расчет. Число пять в данном случае обусловлено количеством трудностей, которые нужно преодолеть: переехать море, свалить дуб, поймать зайца, утку и, наконец, достать упавшее в море яйцо. Подробно разработанная формула кащеевой смерти заставила сказительницу отказаться от обычного приема трехчленности и разработать сюжет в другом плане.

Среди русских сказочников выделяется сравнительно небольшая группа особо искусных мастеров-рассказчиков, применяющих при изложении сюжета рифмовку. Таков, например, знаменитый самарский сказочник Абрам Новопольцев, такова наша современница, воронежская сказочница Куприяниха и ряд других. Рифмовкой, видимо, часто пользовалась и Арина Родионовна: следы этой

манеры кое-где сохранились. В сказке о Султане мачеха в письме извещает, что царица разрешилась „не мышью, не лягушкой — неведомой зверюшкой“. Балда заявляет: „Вот стану море морщить, да вас чертей корчить“; Марья-царевна говорит Ивану-царевичу: „Скинь портки, повесь на шесток, да спи“.

О словесном мастерстве сказочницы дает представление и подчеркнутая самим Пушкиным блестящая игра слов в сказке о царском сыне: „На шелковой виселице вешает он купца Шелковникова“. Пушкин тут же приписал: „Вот куда каламбуры зашли“.

Труднее судить о других элементах сказочного стиля: зачинах, концовках, эпитетах и т. п. Естественно, что все эти элементы не могли полно отразиться в той форме, какую придал своим записям Пушкин. Но кое-что все же сохранено: так, видимо, у Арины Родионовны был один любимый эпитет, которым она особенно часто пользовалась: „золотой“: золотые ручки („Сказка о Султане“), золотые цепи (там же), золотой ковшик (сказка о Марье-царевне), золотая виселица („Царский сын“), — не отсюда ли эпитет „золотой“ в двух сказках Пушкина, всецело заимствованных им из иностранных источников, но в которых этот эпитет в таком сочетании, какое дает Пушкин, отсутствует: золотая рыбка, золотой петушок.

Но, главным образом, подлинный мастер-сказитель познается в той творческой переработке, которой он всегда в той или иной форме подвергает традиционный сюжет. Подлинный мастер обогащает сказку новыми деталями, создает психологические образы, вплетает в фантастическую ткань реалистические штрихи, переводя тем самым сказочное повествование в план близкой и знакомой действительности. Можно утверждать, что все это применимо и к Арине Родионовне. В сказке о Султане она рассказывает, как царевич встречает первый корабль. „Царевич остановил корабельщиков *и осмотрел их пропуск*“. Это яркая реалистическая подробность, сразу переводящая действие из фантастической сферы

в реальный мир. Естественно, что такого рода моменты должны были отпасть в схематических записях. Эта уцелевшая деталь, конечно, не была одинокой, но и она одна уже в достаточной степени проливает свет на художественный метод сказочницы. Не в полной мере, но зато более ярко, отразились созданные ею психологические образы. Таков образ царевича из сказки о Марье-царевне. Обычно образ героя, выполняющего с помощью дочери подземельного или подводного царя трудные задачи, в сказках дается схематично, — внимание сказочников гораздо более сосредоточено на образе дочери царя. Исключения — очень редки, — чаще они встречаются в позднейших записях, например у сибирского сказочника Антона Чирошника. Арина Родионовна создает образ большой художественной силы, — образ лихого доброго молодца, не дорого ценящего свою жизнь и беспечно относящегося к опасностям. „Царевич был заунывная головушка" — характеризует она его. Особенно любопытно сопоставить сцену задавания „трудных задач", — как она дается обычно в сказках и как она изображена сказочницей Пушкина. В большинстве имеющихся вариантов сказочники или совсем не останавливаются на переживаниях героя, либо изображают его подавленным, испуганным, растерянным. „Запечалился Иван-царевич" (*Афанасьев*, № 125 b), „Идет от царя, буйную голову повесил с горя" (там же, № 125 f), „Идет млад-вьюноша к себе, закручинился" (*Худяков*, III, № 118), „Приходит он к ней, затуманился" (*Пермский сборник*", № 24), „Закручинился молодец, запечалился, думает: „Не сделать мне, пропаду совсем" (*Смирнов*, № 281), „Закручинился Иван-царевич — крестьянский сын, голову повесил, ходит сам не свой" (там же, № 327), „Иван-царевич больше того заплакал" (*Афанасьев*, № 125 d), „Идет царевич, сам слезами заливается" (там же, № 125 a), „Идет по двору да слезами обливается" (там же, № 125 d). Наконец, еще один пример, где этот образ разработан с большой поэтической силой: „Молодец спать не спит, свету дожидается и к смерти соби-

рается. По утру встает ранехонько, умывается горькими слезьми белехонько, печалью утирается, на смерть собирается“ (*Садовников*, № 1,—сказка, рассказанная одним из лучших мастеров, Абрамом Новопольцевым). Совсем по-иному дан облик царевича у Арины Родионовны. Он выслушивает трудную задачу: „Думал, думал и, наконец, сказал: „Мать его так! Повесить так повесить, голова моя недорогá!“ Вечером является к нему царевна и обещает все выполнить. „Царевич был безунывная головушка, лег и заснул“. Художественно-реалистический образ проскальзывает и сквозь схему записи сказки о царском сыне.

Так из отдельных намеков и штрихов воссоздается образ замечательной сказочницы начала XIX в., чье выдающееся мастерство оказало влияние и на творчество Пушкина. В двух первых очерках я пытался наметить основные моменты художественного метода Пушкина в работе над „Сказками“. Его метод был творческим воссозданием метода носителей народных сказок; он как бы повторял путь сказочника и стремился стать на его точку зрения. Этот художественный метод сказки открылся Пушкину несомненно прежде всего в сказках Арины Родионовны. Это позволяет установить подлинное значение последней в творчестве поэта.

Нельзя видеть в Арине Родионовне, — как это делают многие исследователи — воплощение какой-то чуть ли не мистической силы, властно направившей Пушкина на новый путь. Неправильно видеть в ней основной и почти единственный источник и стимул фольклорных интересов Пушкина. Такие утверждения прежде всего необычайно снижают и обедняют смысл и значение пушкинского фольклоризма в целом, отрывая поэта от более сложных воздействий общественного порядка и вырывая его из общего процесса развития мировой литературы. А если бы не было Арины Родионовны, неужели в таком случае Пушкин прошел бы мимо народных источников творчества или, может

быть, он не сумел бы стать великим народным поэтом? Вместе с тем, за такими гипертрофическими утверждениями и особенно за ненужным и подчас наивным пафосом биографов и исследователей, остается в тени действительное значение Арины Родионовны в творчестве поэта.

Это значение можно определить так: она была среди тех художников-мастеров слова, у которых учился Пушкин. В сказках Арины Родионовны перед ним раскрывалось подлинное и великое мастерство народных поэтов-сказочников.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пушкин и фольклор. В сокращенном виде прочитано в феврале 1937 г. в качестве доклада на конференции Института русской литературы Академии наук, посвященной столетней годовщине со дня гибели А. С. Пушкина, и напечатано в сборнике: Пушкин, Временник Пушкинской комиссии, т. III, Л., 1937. В полном виде печатается впервые.

2. Источники сказок Пушкина. Впервые было сообщено в качестве доклада (апрель 1934 г.) в Пушкинской комиссии Академии наук и тогда же повторено в Фольклорной секции Института антропологии и этнографии. Опубликовано в сборнике: Пушкин, Временник Пушкинской комиссии Академии наук СССР, т. I, Л., 1936. Печатается с некоторыми сокращениями, так как ряд вопросов, первоначально затронутых в этом этюде, нашел более полное отражение в позднейшем очерке „Пушкин и фольклор".

3. Автор „Конька-Горбунка". Впервые напечатано как вступительный очерк к изданию: П. П. Ершов, Стихотворения („Библиотека поэта", Малая серия, № 31). Л., 1936. Печатается с некоторыми дополнениями.

4. Киреевский и Языков (Страница из истории русской фольклористики). Вступительный очерк к публикации писем П. В. Киреевского к Языкову. (Письма П. В. Киреевского к Языкову. „Труды Института антропологии и этнографии Академии наук", т. I, вып. IV, Л., 1935. Издание является отдельным оттиском из „Известий Отделения общественных наук Академии наук", 1935, № 1—2.)

5. Добролюбов и русская фольклористика. Доклад на Добролюбовской сессии Отделения общественных наук Академии наук СССР 9 февраля 1936 г. Напечатано в полном виде в сборнике: „Советский фольклор", 1936, № 4—5.

6. Русские сказочники. Написано в 1930 г. и опубликовано в качестве вступительного очерка к антологии русских сказок. „Русская сказка. Избранные мастера". Редакция и комментарии

Марка Азадовского, „Academia“, 1932. Сказки в данной антологии были распределены по сказителям и сопровождены дополнительными краткими очерками, посвященными характеристике отдельных сказителей. Некоторые из этих очерков были органически связаны с основным очерком, открывающим книгу, так как являлись, по существу, как бы иллюстративными дополнениями к развернутым в нем положениям. Для того чтобы эта цельность не пострадала при настоящей перепечатке, в текст включен ряд страниц и из этих дополнительных очерков. Кроме того в ряде случаев сделаны редакционные изменения: внесены дополнительные материалы, устранено кое-что, ставшее устаревшим, и уточнены формулировки. При составлении настоящего очерка были использованы и прежние мои работы по этому же вопросу, в частности „Сказки Верхнеленского края“ (есть немецкий перевод: „Eine sibirische Marchenerzählerin“. — „Folklore Fellow Communications“, № 68, Hels. 1926) и „Pohadky Hrnolenskeho kraje“, II („Věstnik Narodopisny československy“, 1928, I).

7. Сказки Арины Родионовны. Печатается впервые.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3
Пушкин и фольклор 5
Источники „Сказок“ Пушкина 65
Автор „Конька-Горбунка“ 106
Киреевский и Языков 133
Добролюбов и русская фольклористика 154
Русские сказочники 196
Сказки Арины Родионовны 273
Примечания 293