

*В. Я. Пропя*

*(СОБРАНИЕ ТРУДОВ)*



*Морфология сказки*

*Исторические корни волшебной сказки*

*Русская сказка*

*Русский героический эпос*

*Русские аграрные праздники,*

*Поэтика фольклора*

*Проблемы комизма и смеха*

*Повести. Дневник. Воспоминания*

*Москва  
Лабиринт*

*В.Я. Пропп*

*(СОБРАНИЕ ТРУДОВ)*



*Поэтика*

*< Фольклора >*

*Москва  
Лабиринт  
1998*

Владимир Яковлевич Пропп. Поэтика фольклора. (Собрание трудов В. Я. Проппа.) Составление, предисловие и комментарии А. Н. Мартыновой. — Издательство "Лабиринт", М., 1998. — 352 с.

Редактор Г. Н. Шелогунова

Художник И. Е. Смирнова

Компьютерный набор: Н. Е. Еремин

В состав тома, открывающего полное собрание трудов В. Я. Проппа, входит большая часть из оставшихся еще не опубликованными архивных материалов. Здесь рассмотрены ключевые вопросы теории и истории русского фольклора. Системность рассмотрения, связанная с единством замысла (монография "Поэтика фольклора") делает книгу нужной не только специалистам-фольклористам, но и гуманитариям самых разных направлений, а точный и доходчивый стиль изложения превращает ее в незаменимое учебное пособие по фольклору для студентов-филологов.

© Пропп Михаил Владимирович, текст

© Мартынова Антонина Николаевна, составление, предисловие, комментарии

© Издательство "Лабиринт", редактura, составление, указатели, оформление, текст, 1998 г.

Все права защищены

ISBN 5-87604-065-7

## *ПРЕДИСЛОВИЕ К ИЗДАНИЮ ТРУДОВ В. Я. ПРОППА*

---

Труды Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970), выдающегося ученого-фольклориста, оказали сильнейшее влияние на филологическую науку. Его работы издаются и переиздаются, переводятся на многие языки, Проппу посвящена обширная литература в России и за рубежом<sup>1</sup>. Столетний юбилей ученого, отмеченный в 1995 году Международной конференцией<sup>2</sup>, многочисленными публикациями, относящимися к научному наследию В. Я. Проппа, явились свидетельством всемирного признания и вызвали новую волну интереса к его трудам и личности. Немаловажную роль в этом сыграли публикации материалов, относящихся к биографии В. Я. Проппа — его “Дневника старости”, автобиографии<sup>3</sup>, воспоминаний о нем учеников и коллег<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Библиография трудов В. Я. Проппа (сост. Б. Н. Путилов) // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895-1970). М., 1975. С. 16-25. Дополн.: В. И. Еремина. Книга В. Я. Проппа “Исторические корни волшебной сказки” и ее значение для современного исследования сказки // В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 5; В. Я. Пропп. Врубель и фольклор. (Текст доклада. Набросок). Публикация Л. М. Ивлевой // Из истории русской фольклористики. Л., 1990. В. 3. С. 238-256; В. Я. Пропп. Поэтика. Публикация А. Н. Мартыновой // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1992. СПб., 1996. С. 288-372.

<sup>2</sup> См.: С. Б. Адоньева, Н. М. Герасимова. Конференция “Наследие В. Я. Проппа в современной науке” // Живая старина, 1995. №3; Криза И. и Каман Э. Пропповская конференция в С.-Петербурге // Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. №1.

<sup>3</sup> В. Я. Пропп. Дневник старости. 1962-196... . Публикация А. Н. Мартыновой // Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1995. I. №3. С. 300-350 (далее Ежеквартальник с указанием года, номера и страницы); В. Я. Пропп. Автобиография // Там же. С. 299-300; А. Н. Мартынова. Личный фонд В. Я. Проппа в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН // Кунсткамера: Этнографические тетради. 1995. Вып. 8-9. С. 168-172.

<sup>4</sup> См.: Живая старина, 1995. №3; Кунсткамера, 1995. Вып. 8-9; Ежеквартальник. 1995. I. №3.



Мы не ставим целью дать общую характеристику научной деятельности В. Я. Проппа, она хорошо отражена в работах Б. Н. Путилова<sup>5</sup>, К. В. Чистова<sup>6</sup>, Е. М. Мелетинского<sup>7</sup>, В. И. Ереминой<sup>8</sup> и др. Наша задача скромнее — напомнить читателю творческий путь ученого, раскрыть некоторые особенности его личности.

В. Я. Пропп родился 16 апреля 1895 года в Санкт-Петербурге, крещен пастором Евангелическо-лютеранского прихода Св. Анны и наречен Герман Вольдемар. Его отец, Иоанн Яков Пропп, выходец из поселян-собственников Саратовской губернии, занимал должность доверенного торгового дома братьев Рейхерт, снабжавшего мукой все немецкие булочные Петербурга. Скончался в 1919 году. Мать — Анна-Елизавета Фридриховна (в девичестве Бейзель) — вела дом и занималась воспитанием четверых детей. В раннем возрасте у них была русская няня, о которой в старости Владимир Яковлевич с большой теплотой вспоминал в своих письмах. Семья не была богатой, судя по документам, но родители содержали гувернантку, обучавшую детей французскому языку, игре на фортепьяно и “манерам”.

В 1913 году В. Я. Пропп окончил Анненское училище и поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, который блестяще окончил в 1918 году. Несколько лет он преподавал русский и иностранные языки в гимназиях и средних школах Петербурга-Ленинграда, а с 1926 года стал работать преподавателем немецкого языка в Политехническом институте, затем заведовал кафедрой иностранных языков в Плановом институте, возглавлял кафедру германской филологии во Втором Педагогическом институте иностранных языков. Одновременно в эти годы В. Я. Пропп сотрудничает в Институте истории искусств, Институте этнографии АН, Географическом обществе, затем в Институте русской литературы (Пушкинский Дом)

---

<sup>5</sup> Б. Н. Путилов. Проблемы фольклора в трудах В. Я. Проппа // Типологические исследования по фольклору. С. 7-15; Его же. Предисловие // Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 7-15; Его же. От сказки к эпосу (по страницам творческой биографии Владимира Яковлевича Проппа) // Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. I. 3. С. 351-370; Его же. Перечитывая и передумывая Проппа // Живая старина, 1995. № 3 (7). С. 2-6 и др.

<sup>6</sup> К. В. Чистов. В. Я. Пропп — исследователь сказки // В. Я. Пропп. Русская сказка. Л., 1984. С. 3-22.

<sup>7</sup> Е. М. Мелетинский. Структурно-типологическое изучение сказки // В. Я. Пропп. Морфология сказки. М., 1969. С. 134-166.

<sup>8</sup> В. И. Еремина. Книга В. Я. Проппа “Исторические корни волшебной сказки” и ее значение для современного исследования сказки. С. 5-15.

АН. В 1932 году его пригласили на работу в ЛИФЛИ (впоследствии филологический факультет ЛГУ), и с этого времени до 1969 года он — преподаватель университета: сначала кафедры романо-германской филологии, затем кафедры фольклора, позднее — кафедры русской литературы.

В 1938 году В. Я. Пропп получил звание профессора, в 1939 защитил докторскую диссертацию. В числе своих учителей он называл С. Ф. Ольденбурга, В. Н. Перетца, В. М. Жирмунского, Д. К. Зеленина, В. В. Струве, Л. Я. Штернберга, И. Г. Франк-Каменецкого, В. Т. Богораз-Тана, Э. К. Пекарского, В. И. Чернышева, П. К. Симоны, И. И. Толстого и др.

Вероятно, интерес к фольклору возник у Проппа еще в университете, хотя никаких свидетельств этому нет. Но о том, что исследованием сказок он занялся сразу после окончания университета, есть запись в “Дневнике”:

“У меня проклятый дар: во всем сразу же, с первого взгляда, видеть форму. Помню, как, окончив университет, в Павловске, на даче, репетитором в еврейской семье, я взял Афанасьева. Открыл №50 и стал читать этот номер и следующие. И сразу открылось: композиция всех сюжетов одна и та же”<sup>9</sup>. Это и было началом работы над монографией “Морфология сказки”, со временем принесшей автору мировую известность. По признанию В. Я. Проппа, он писал ее десять лет, по ночам, в праздники, на каникулах, писал в одиночку, ни с кем не советуясь, без всякого руководства. И лишь закончив труд, показал его известным ученым. “Я решил пойти к Б. М. Эйхенбауму, которого немного знал еще по университету. Б<орис> М<ихайлович> встретил меня очень внимательно и дружелюбно, а затем высказался, и итог его <высказывания — А. М.> может по существу быть сведен к трем словам. — Что же? Значит все подчиняется одной закономерности? Это очень утешительно. Эти слова означали для меня признание крупного литературоведа. Но я решил, что надо еще пойти к специалисту по фольклору и этнографии, и я пошел к Д. К. Зеленину. Он тоже выслушал меня очень внимательно, и тоже по существу сказал три слова. Он сказал: *это очень интересно*. После этого я пошел еще к В. М. Жирмунскому, который тоже выслушал меня с большим интересом, полистал рукопись и тоже сказал три слова; он сказал: *это мы напечатаем*. Отсюда и началась вереница моих работ”<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> В. Я. Пропп. Дневник старости. С. 338.

<sup>10</sup> В. Я. Пропп. Речь на юбилее весной 1965 года. Публикация А. Н. Мартыновой // Живая старина, 1995. №3. С. 9.

Книга была опубликована в 1928 году, но открытие автором структурных закономерностей волшебной сказки не получило признания в официальной науке, и исследование было почти забыто на тридцать лет. Лишь с 1958 года, после перевода книги на английский язык, начинается ее возрождение и воздействие не только на мировое сказковедение, но на структурное изучение других нарративных жанров и иных явлений культуры. О влиянии книги на мировую науку пишет К. В. Чистов: "Идеи, сформулированные в этой книге, усвоены не только отечественной наукой: они оказали сильнейшее влияние на таких значительных ученых наших дней, как А. Дандис, А. Ж. Греймас, М. Поп, П. Маранда, Л. Хонко, Ю. Пенттикийнен, Т. Себеок, Р. Барт, К. Бремман, Ц. Тодоров и многие др."<sup>11</sup>. О влиянии книги на мировую филологию свидетельствуют и доклады участников юбилейной Международной конференции 1995 года.

Мы не будем останавливаться на причинах многолетнего непонимания и неприятия идей, заложенных в книге: о них говорится в работах Е. М. Мелетинского, Б. Н. Путилова, К. В. Чистова и др. Хотелось бы сослаться на автора «Морфологии...», который в предисловии к итальянскому изданию книги писал в 1966 году: "Книга эта, как и многие другие, вероятно, была бы забыта, и о ней изредка вспоминали бы только специалисты, но вот через несколько лет после войны о ней вдруг снова вспомнили. <...> Что же такое произошло и чем можно объяснить этот возродившийся интерес? В области точных наук были сделаны огромные, ошеломляющие открытия. Эти открытия стали возможны благодаря применению новых точных и точнейших методов исследований и вычислений. Стремление к применению новых точных методов перекинулось и на гуманитарные науки. Появилась структурная и математическая лингвистика. За лингвистикой последовали и другие дисциплины. Одна из них — теоретическая поэтика. Тут оказалось, что понимание искусства как некой знаковой системы, прием формализации и моделирования, возможность применения математических вычислений уже предвосхищены в этой книге, хотя в то время, когда она создавалась, не было того круга понятий и той терминологии, которыми оперируют современные науки"<sup>12</sup>.

Книга опередила науку на тридцать лет. К. В. Чистов так объясняет причины своеобразной судьбы первой книги В. Я. Проппа: это "<sup>11</sup> <...> общее состояние фольклористики, лингвистики и этнографии и у

---

<sup>11</sup> К. В. Чистов. Указ. соч. С. 3.

<sup>12</sup> В. Я. Пропп. Структурное и историческое изучение волшебной сказки. См. с. 208 наст. издания.

нас, и за рубежом, господство других школ и направлений, идеи которых до поры до времени не благоприятствовали активному восприятию «Морфологии сказки». Только интенсивное развитие общей лингвистики, теории информации, семиотики, современной теории культуры, лингвистики текста и других родственных наук, приведшее к развитию системных и структурных изучений, создало благоприятную почву для восприятия и широкого распространения концепции В. Я. Проппа, заставило вспомнить о ней<sup>13</sup>.

Следует, однако, отметить, что в 1930-е годы книга не была полностью предана забвению, к сожалению, о ней помнили и ее жестко критиковали за "формалистические принципы" — в печати, на научной конференции 1936 года, созванной Фольклорной секцией Института этнографии, и даже в вузовском учебнике Ю. М. Соколова. Обобщая успехи советской фольклористики, академик Соколов писал: "Основная линия, по которой шло развитие советской фольклористики, была линия постепенного освоения принципов и методов марксизма-ленинизма, хотя и с нередкими отклонениями в сторону, неровностями и перегибами"<sup>14</sup>. Видимо, книга В. Я. Проппа и была таким "отклонением" от основной линии, поскольку была выполнена, по определению академика, "в формалистическом плане".

К. В. Чистов пишет, что в предвоенные годы в семинаре М. К. Азадовского в ЛГУ студенты знали работу В. Я. Проппа, но отношение к ней было, по выражению Чистова, "сдержанно-критическим": "Говорили, что В. Я. Пропп изучение архитектуры как искусства подменяет инженерным трактатом о несущих балках конструкции или изучение человека как живого организма — рентгеновскими снимками или рассматриванием скелета"<sup>15</sup>. В связи со всей этой критикой хотелось бы напомнить о реакции на нее автора "Морфологии". Обстоятельно на обвинения в формализме В. Я. Пропп ответил в 1966 году в предисловии к итальянскому изданию "Морфологии". Это был ответ на рецензию ведущего французского этнографа Клода Леви-Строса<sup>16</sup>. Мы не будем останавливаться на самом ответе, хочется лишь отметить, что

---

<sup>13</sup> К. В. Чистов. Указ. соч. С. 7.

<sup>14</sup> Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941. С. 109-110.

<sup>15</sup> К. В. Чистов. Указ. соч. С. 14.

<sup>16</sup> C. Levi-Strauss. La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp // Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée. - Serie M. №7. Mars, 1960. P. 1-36. Перепечатано: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. III. Gravenhage, 1960. P. 122-149. Перевод на итальянский опубликован в итальянском издании "Морфологии сказки" ("Morfologia della fiaba"). P. 165-199).

это одна из самых блестящих статей В. Я. Проппа. При сдержанности и лаконичности манеры изложения в ней слышится живой голос ученого, убежденного в своей правоте и в том, что предпринятая полемика имеет общенаучное значение. Размышляя о критике книги В. Я. Проппа, следует учитывать, что первый перевод ее на английский язык содержал массу ошибок и неточностей, что немало способствовало непониманию ее оппонентами<sup>17</sup>.

Но этот ответ будет написан спустя несколько десятилетий, сама научная полемика произойдет через много лет. А в 1930-е — 1940-е годы подвергнуться обвинениям в “противостоянии методам марксизма-ленинизма” было очень опасно. В середине 50-х годов В. Я. Пропп сказал однажды автору этих строк: “Меня пригласили снова работать в Пушкинский Дом. Но я отказался. В свое время они выгнали меня”. И задумчиво добавил: “Меня спас университет”. И все же — как реагирует В. Я. Пропп на критику (с тяжелыми “оргвыводами”) своей книги? Может быть, отказывается от своей концепции, от своих идей? Такое бывало в нашей науке неоднократно в те времена. Реакция В. Я. Проппа выражается следующим образом: в 1943-1944 учебном году в Саратове, куда был эвакуирован Ленинградский университет, он ведет семинар, посвященный “Морфологии сказки”. Вспоминая об этом, И. П. Лупанова, студентка, аспирантка, а позднее друг Владимира Яковлевича, пишет: “<...> что двигало Проппом, когда он выносил на аспирантский семинар обсуждение своего «крамольного» труда? Ведь в те нелепые и страшноватые времена в этой акции был безусловный риск. Видимо, он сознательно шел на него. Потому что был уверен в своей научной правоте. Потому что, не имея возможности пробить стену неприятия советской филологической науки, он пытался донести дорогие ему мысли до молодых умов нового поколения...”<sup>18</sup>. Думается, известны были ему и высказывания участников фольклорного довоенного семинара Азадовского о том, что Пропп изучение человека как живого организма подменяет изучением скелета, — и нисколько не смущали. И в 1964 году он как будто непосредственно отвечает своим насмешливым оппонентам: “Так как фольклор состоит из произведений словесного искусства, прежде всего необходимо изучить особенности и

---

<sup>17</sup> См.: Э. Уорнер. Несколько замечаний о переводах “Морфологии сказки” В. Я. Проппа на английский язык // Живая старина. 1995. №3(7). С. 23-24. Ее же. Некоторые аспекты влияния Проппа на работу англоязычных исследователей: Правильно ли его понимали? // Кунсткамера: Этнографические тетради. 1995. В. 8-9. С. 179-189.

<sup>18</sup> И. П. Лупанова. Учитель и друг // Ежеквартирник. 1995. I, 3. С. 401-407.

закономерности этого вида творчества, его поэтику. Зоологи только тогда могли создать научную систематизацию, когда были изучены *скелеты* (выделено мной — А. М.) животных, строение их тела, способы передвижения, а также отношение к окружающей среде, особенности питания, размножения и пр.<sup>19</sup>

Вторая книга В. Я. Проппа "Исторические корни волшебной сказки" вышла в 1946 году, хотя написана была значительно раньше: в 1939 году Владимир Яковлевич защищал докторскую диссертацию по рукописи этой монографии. Кратко свою задачу автор сформулировал на первой странице книги: "Мы хотим <...> найти историческую базу, вызвавшую к жизни волшебную сказку"<sup>20</sup>. В. Я. Пропп рассматривал свою вторую книгу как логическое продолжение первой. Определив волшебную сказку и выявив ее единство через композицию, он приходит к выводу, что причина единства кроется в области ранней истории, т. е. той ступени развития человеческого общества, которую изучают этнография и этнология. В 1966 году в статье, цитированной выше, отвечая К. Леви-Стросу на обвинения в формализме, которые он категорически отвергал, В. Я. Пропп пишет: "Морфология" и "Исторические корни" представляют собой как бы две части или два тома одного большого труда. Второй прямо вытекает из первого, первый есть предпосылка второго <...> Я, по возможности строго методически и последовательно, перехожу от научного описания явлений и фактов к объяснению их исторических причин"<sup>21</sup>. И далее он еще раз объясняет: "Формальное изучение нельзя отрывать от исторического и противопоставлять их. Как раз наоборот: формальное изучение, точное, систематическое описание изучаемого материала есть первое условие, предпосылка исторического изучения и вместе с тем первый шаг его"<sup>22</sup>. Но историческое изучение какого-либо жанра — это дело не одного лица, это дело поколений, дело долгих лет, и изучение генезиса является первым шагом в этом направлении.

Свое понимание исторического изучения отношения фольклора к действительности В. Я. Пропп формулирует в этой и развивает в последующих работах. Полемизируя с М. Н. Сперанским, а в его лице со всей исторической школой, он пишет: "<...> Сперанский говорит в своем курсе русской устной словесности: «Мы, изучая былинку, ста-

---

<sup>19</sup> В. Я. Пропп. Принципы классификации фольклорных жанров. Наст. изд. С. 175.

<sup>20</sup> В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 5.

<sup>21</sup> В. Я. Пропп. Структурное и историческое изучение... . Наст. изд. С. 215.

<sup>22</sup> Там же.

раемся угадать тот исторический факт, который лежит в ее основе и, отправляясь от этого предположения, доказываем тождество сюжета былины с каким-нибудь известным нам событием или их кругом»<sup>23</sup>. Ни угадывать исторических фактов, ни доказывать их тождество с фольклором мы не будем. Для нас вопрос стоит принципиально иначе. Мы хотим исследовать, каким явлениям (а не событиям) исторического прошлого соответствует русская сказка и в какой степени оно ее действительно обуславливает и вызывает»<sup>24</sup>. Основная идея книги состоит в том, что многие сказочные мотивы восходят к различным социальным институтам, среди которых особое место занимает обряд инициации, но исследуя генезис сказки, необходимо учитывать, что изменяющаяся исторически обстановка вносила изменения в сказочные сюжеты.

О значении диалогии В. Я. Проппа в мировом сказковедении Б. Н. Путилов пишет: "<...> В. Я. Пропп первым соединил структурно-типологический подход с историко-типологическим и добился исключительного результата, доказав, что структура волшебной сказки обусловлена генетически и что сказка как явление вербального фольклора совершенно закономерно выросла на почве ритуально-мифологической, через трансформацию обряда инициации и первобытных представлений о смерти в систему нарративных повествований»<sup>25</sup>.

Но в 40-е годы книга вызвала яростную критику, обвинения автора в антимарксизме, идеализме, протаскивании религиозных идей, приверженности буржуазным традициям и пр. Ученый выдержал травлю и остался на прежних позициях, не выдержало его сердце, он перенес обширный инфаркт.

И, разумеется, последующие работы автора "антимарксистской книги" никто не решался печатать. За девять лет В. Я. Пропп опубликовал три статьи по фольклору, тезисы и статью по проблеме арктика в современном немецком языке.

А затем в свет выходит монография "Русский героический эпос" (Л., 1955; 2-е изд. М., 1958). Поздравляя Владимира Яковлевича с изданием книги, я услышала: "Десять лет я писал и бросал в ящик стола. Если бы не Игорь Петрович Еремин (в ту пору заведующий кафедрой русской литературы — А. М.), который приложил много усилий, чтобы книга была издана, она не скоро была бы опубликована".

---

<sup>23</sup> М. Н. Сперанский. Русская устная словесность. М., 1917. С. 222.

<sup>24</sup> В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Изд. 2-е. Л., 1986. С. 16.

<sup>25</sup> Б. Н. Путилов. От сказки к эпосу. С. 352.

Фундаментальный труд В. Я. Проппа произвел огромное впечатление на современников. Мне запомнился такой эпизод. В 1955 году кафедра русской литературы отмечала 60-летний юбилей ученого, когда уже вышла в свет его новая книга, и многие из присутствовавших успели ее прочитать. Атмосфера юбилея была радостной, праздничной, было море цветов и подарков. Выступавшие восторженно отзывались о трудах юбиляра и особенно о последней монографии. Остались в памяти слова Г. П. Макогоненко о том, что, начав читать книгу, он не мог оторваться от нее, пока не дочитал до конца, и что она увлекательнее всех романов. Радовались успеху своего учителя студенты пропповского семинара, хотя, может быть, не могли в ту пору понять всей глубины его труда.

Проанализировав тексты всех известных ему былин, В. Я. Пропп предложил в книге свою концепцию русского эпоса, концепцию новую как в теоретическом, так и в методологическом плане<sup>26</sup>. Новым было и прочтение текстов былин, прочтение внимательное и любовное, прочтение глазами человека, навсегда покоренного красотой русского эпоса. Новым был и пересказ содержания былин. Читатель вдруг воочию увидел русских богатырей, таких разных, героических и трагических, суровых и веселых, мудрых и по-русски бесшабашных. Пропп любил повторять в своем семинаре: "Сто человек перескажут один роман, и это будут сто разных романов". А вообще стиль, язык научных работ В. Я. Проппа — простой и ясный, понятный и неспециалистам — тема особого разговора. Однажды, обсуждая с автором этих строк курсовую работу студента семинара, он сказал: "Не понимаю половины терминов этой работы! Мне кажется, за сложной терминологией часто скрывается отсутствие мысли".

В монографии о русском эпосе В. Я. Пропп прежде всего определил жанр былин, отграничив их от духовных стихов, баллад, сказок, исторических песен. В последующих своих работах ("Принципы классификации фольклорных жанров", "Жанровый состав русского фольклора", переизданных в настоящем томе) Пропп дал критерии определения жанров и предложил описание жанрового состава русского фольклора. Целью своей работы автор считал историческое изучение эпоса, которое должно состоять в раскрытии связи "развития эпоса с ходом развития русской истории и установлении характера этой связи"<sup>27</sup>. И на этом пути его первая задача состояла в том, чтобы, сопо-

<sup>26</sup> Глубокий анализ и развитие некоторых идей и положений содержится в указанных выше работах Б. Н. Путилова.

<sup>27</sup> В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., 1955. С. 18.



ставляя варианты каждого сюжета, понять замысел былины, выявить ее идею: "Раскрытие идеи есть первое условие исторического изучения былин. Народная идея всегда выражает идеалы эпохи, в которую эти идеи создавались и были действенны"<sup>28</sup>. Противопоставляя свою концепцию историзма былин концепции исторической школы, В. Я. Пропп пишет: "Взаимоотношения между эпосом и историей сторонники этого направления представляют себе чрезвычайно просто. Песни отражают, регистрируют события той эпохи, в которой они создавались. Эпос рассматривается как своего рода устная историческая хроника, подобная письменной хронике — летописи. <...> Отсюда — метод этой школы, сводящийся к проверке былины через летопись или другие исторические документы"<sup>29</sup>.

По-новому решает Пропп и проблему происхождения былин как жанра, который возник из эпоса догосударственного. Об этом пишет Б. Н. Путилов: "Русские былины как исторически обусловленный этап в истории эпического творчества народов В. Я. Пропп исследовал на основе типологического сравнения с архаическим (по его терминологии, "догосударственным") эпосом народов Сибири и Крайнего Севера. Такое сравнение позволило ученому вскрыть в былинах сложный пласт архаики, объяснить его существование и его характер, главное, прочитать былинные сюжеты, разгадать многочисленные загадки в них, объяснить специфику былинных героев, раскрыть особенности былинной поэтики, наконец понять природу былинного историзма"<sup>30</sup>. Полемику со сторонниками исторической школы В. Я. Пропп продолжит в ярких работах: "Об историзме русского эпоса" /Ответ академику Б. А. Рыбакову/ (1962), "Фольклор и действительность" (1963), "Об историзме русского фольклора и методах его изучения" (1968). Но значение этих работ гораздо шире: в них изложена пропповская концепция русского фольклора.

Четвертая монография В. Я. Проппа "Русские аграрные праздники" была опубликована в 1963 году. И вновь это был неожиданный, концептуальный и дискуссионный труд, как и все книги Проппа. Во Введении к монографии, определяя цель и методику работы, автор пишет, что ошибка предшествовавших исследований календаря состояла в том, что праздники изучались в отрыве один от другого: материалы одних празднеств не сопоставлялись с материалами других, в то время как каждый праздник может быть правильно понят тогда, когда будет

---

<sup>28</sup> Там же. С. 24.

<sup>29</sup> Там же. С. 13.

<sup>30</sup> Б. Н. Путилов. Перечитывая и передумывая Проппа. С. 5.

изучен их годовой цикл. Изучая годовой цикл, сравнивая праздники между собой, В. Я. Пропп пришел к выводу, что частично они состоят из одинаковых элементов, иногда различно оформленных, а иногда тождественных.

О методике исследования этнографического на сей раз материала автор напишет через три года в статье "Структурное и историческое изучение волшебной сказки": "В книге «Русские аграрные праздники» я применил как раз тот же метод, что в «Морфологии». Оказалось, что все большие основные аграрные праздники состоят из одинаковых элементов, различно оформленных"<sup>31</sup>. Применяв в исследовании календарных обрядов, т. е. материала этнографического, структурный метод и обнаружив в них одинаковые элементы (составные части, слагаемые, по выражению В. Я. Проппа), автор поставил задачу: "<...> эти составные части необходимо определить, выделить и сопоставить. Так, например, поминовение усопших имело место во время святок, на масленицу, на Троицу, в радуницу и в некоторые другие сроки. Другой пример: сожжение или вообще уничтожение чучела происходило не только на масленицу, для которой оно считалось характерным, но и на Троицу, на Ивана Купалу, в петровки и в другие праздники <...>, изучив составные элементы, нетрудно будет восстановить и изучить весь ход праздника уже на более широкой и углубленной основе"<sup>32</sup>.

Оценивая значение этой работы выдающегося ученого, С. Б. Адоньева справедливо говорит в предисловии ко второму изданию: "Книга «Русские аграрные праздники», с одной стороны, являясь классическим трудом в области традиционной русской культуры, с другой стороны, остается на сегодняшний день одним из малочисленных в науке исследований, представляющих целостную концепцию русских календарных обрядов и содержащих целый ряд дискуссионных проблем"<sup>33</sup>.

После смерти В. Я. Проппа были опубликованы две его книги: "Проблемы комизма и смеха" (1976) и "Русская сказка" (1984). Первая из них, не завершенная автором и подготовленная к печати его вдовой Е. Я. Антиповой — литературоведческая работа, построенная на материале художественной литературы и лишь отчасти на фольклорном и этнографическом. Книга еще не получила должной оценки. Здесь целесообразно остановиться лишь на некоторых аспектах труда. И прежде всего на методе исследования, который автор определяет, как и во всех своих работах, в начале книги. Критикуя существующие

---

<sup>31</sup> В. Я. Пропп. Структурное и историческое изучение... С. 133 наст. изд.

<sup>32</sup> В. Я. Пропп. Русские аграрные праздники. Л., 1995. С. 22.

<sup>33</sup> Там же. С. 12.

теории комического. В. Я. Пропп пишет: "Первый и основной недостаток всех существующих теорий (особенно немецких) — это ужасающий абстракционизм, сплошная отвлеченность. Теории создаются безотносительно к какой бы то ни было реальной действительности. <...> Авторы исходили из некоторых гипотез, к которым подбирались примеры. <...> Такой метод принято называть дедуктивным. <...> Но есть и другой метод, идущий не от гипотез, а от скрупулезного сопоставительного изучения и анализа фактов к обоснованным через факты выводам. Такой метод принято называть индуктивным"<sup>34</sup>. Второе, на что хотелось бы обратить внимание, это авторский опыт систематизации смеха, опыт, к сожалению, незавершенный. В книге много интересных и спорных положений о специфике комического, эстетике комического и т. п., которые ждут изучения.

И последнее, на чем хотелось бы остановиться, это оценка В. Я. Проппом Н. В. Гоголя: "Гоголь предстал перед нами как величайший из всех когда-либо творивших юмористов и сатириков, оставляя позади себя всех других как русских, так и нерусских мастеров"<sup>35</sup>. О Гоголе есть несколько записей в дневнике ученого: "Сколько раз я читал «Ревизора», но всегда могу читать снова и снова. Вчера открыл. Напал на место, которое читал как новое: Добчинский Марье Антоновне с поздравлением: «Вы будете... в золотом платье ходить и деликатные разные супы кушать». Как я мог не заметить! Гоголь гениален в каждом слове, буквально"<sup>36</sup>. Любимые писатели Проппа — Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, Н. В. Гоголь и, конечно, А. С. Пушкин. Пушкина он боготворил, перечитывал вновь и вновь, в его дневнике отражен анализ трех версий стихотворения "Жил на свете рыцарь бедный" — благоговейное проникновения слово за словом в поэтический замысел гения. Пушкину посвящена последняя запись в его дневнике 30 июня 1970 года: "Купил для дачи однотомник Пушкина. Я не могу прожить недели, не прикоснувшись к Пушкину"<sup>37</sup>.

В. Я. Пропп был бескомпромиссен и строг в науке. Столь же требователен он был и к произведениям художественной литературы: "Я «высокомерен» по отношению к писателям, в буквальном смысле этого слова — меряю на высокую мерку. Это выдерживают самые великие писатели, и только их и стоит читать. Их сотни, а всех остальных десятки тысяч. <...> Золя можно читать 2 раза — в юности и в старос-

---

<sup>34</sup> В. Я. Пропп. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 5-6.

<sup>35</sup> Там же. С. 6.

<sup>36</sup> В. Я. Пропп. Дневник старости. С. 328.

<sup>37</sup> Там же. С. 344.

ти. Толстого можно читать 50 раз, также и Чехова"<sup>38</sup>. И еще одна цитата из дневника, раскрывающая отношение Проппа к общепризнанному, казалось бы, общественному значению литературы, а также к некоторым сторонам современной ему жизни: "Литература никогда не имеет ни малейшего влияния на жизнь, и те, кто думают, будто это влияние есть и возможно, жестоко ошибаются. «Ревизор» не действовал на взяточников, а статьи и воззвания Толстого о смертной казни не остановили ни одного убийства под видом казни, а у нас казнены уже миллионы, а палачи возведены в газетах в герои. Юбилей ГПУ с музыкой и спектаклями, а те, кто видел наши застенки (я видел и кое-что знаю)<sup>39</sup> только и могут, что сидеть по углам и быть незаметными. Литература сильна тем, что вызывает острое чувство счастья. И Гоголь велик не тем, что осмелел Хлестакова и Чичикова, а тем, как он это делал, так, что мы до сих пор дышим счастьем, читая его. В этом все дело, не в том, что, а в том, как. А счастье облагораживает, и в этом значение литературы, которая делает нас счастливыми и тем подымает нас"<sup>40</sup>.

Необходимо сказать хотя бы немного о последней монографии В. Я. Проппа "Русская сказка" (Л., 1984), подготовленной к печати Е. Я. Антиповой. Немного — потому что это издание предваряет интересная и глубокая статья К. В. Чистова, раскрывающая концепцию книги и ее роль в развитии мирового сказковедения.

К. В. Чистов пишет, что в основе книги — специальный курс о русской сказке, прочитанный Проппом в первой половине 60-х годов, и что написана она в те годы, когда автор был уже признанным ученым. Все это верно, но хотелось бы внести некоторые поправки. Спецкурс о русской сказке, судя по записям в дневнике, В. Я. Пропп читал в 1966-1967 гг. В 1965 году он его разрабатывал, а в 1968 году уже прекратил лекторскую деятельность. 7 мая 1965 года он записал в дневнике: "Я снова начал работать и могу работать снова (на нем. яз. — А. М.). У меня два раздела.

1. Я буду писать книгу о комическом.

2. Я буду вырабатывать спец<иальный> курс по сказке, чтобы он был максимально совершенный во всех отношениях"<sup>41</sup>.

В фольклорном хранилище ИРЛИ, в коллекции 17 (но не в архиве В. Я. Проппа), составленной из редакционно-издательских материалов,

---

<sup>38</sup> Там же. С. 328-329.

<sup>39</sup> В. Я. Пропп после революции пережил арест и заключение в тюрьму, но причина ареста, время и срок заключения пока не установлены.

<sup>40</sup> В. Я. Пропп. Дневник старости. С. 326.

<sup>41</sup> Там же. С. 321.

среди других хранятся рукописи, предназначавшиеся для коллективной монографии "Русский фольклор", которую в конце 1930-х годов готовил к печати сектор фольклора ИРЛИ. Трехтомник, замечательный коллективный труд, не был издан вследствие "разгромной" рецензии А. Д. Соймонова. Часть рукописей была опубликована авторами либо посмертно их коллегами после войны, часть осталась в секторе фольклора. В состав трехтомника, судя по наброскам оглавления, должен был войти раздел "Сказка", состоящий из семи глав. Авторы — В. Я. Пропп и Н. П. Андреев. В хранилище находится большая часть рукописи, 4 главы: II. История изучения, III. Волшебные сказки, V. Сказки о животных, VI. Бытование сказки. Отсутствуют три главы: I. Введение (автор Н. П. Андреев), IV. Новеллистическая сказка и VI. Кумулятивная сказка (автор В. Я. Пропп). Сопоставление текстов рукописи и опубликованного спецкурса позволяет сделать вывод, что они принадлежат одному автору (В. Я. Проппу) и предположить, что спецкурс разработан на основе монографического исследования всего состава сказочного эпоса, исследования, содержащего пропповскую концепцию происхождения, развития и бытования русской сказки.

Список научных трудов В. Я. Проппа относительно невелик (немногим более ста), но здесь впору привести их оценку Б. Н. Путиловым, сделанную почти четверть века назад, и вполне справедливую и актуальную в настоящее время: "Идеи, заключенные в этих трудах, живая творческая мысль ученого, его понимание фольклора и выработанные им принципы исследования будут сохранять свою плодотворность, и влияние их с годами будет шириться и крепнуть, ибо ученые типа В. Я. Проппа принадлежат столько же настоящему, сколько и будущему науке"<sup>42</sup>.

На филологическом факультете ЛГУ, где более тридцати лет работал В. Я. Пропп, было много замечательных ученых, талантливых лекторов и педагогов, о которых с благодарностью и теплотой вспоминают бывшие студенты и аспиранты. Но В. Я. Пропп в этих воспоминаниях занимает особое место. И объяснить это не просто. В речи на юбилее в 1965 году, вспоминая своих учителей, Пропп так отзывался об академике С. Ф. Ольденбурге: С<ергей> Ф<едорович> обладал качеством, которое я не могу назвать иначе, как *большая культура сердца*<sup>43</sup>. Эти слова вполне можно отнести к самому Владимиру Яковлевичу. Они вмещают в себя очень многое и, прежде всего, потребность оказывать помощь тем, кто нуждается в ней, богатейший внут-

---

<sup>42</sup>Б. Н. Путилов. Проблема фольклора в трудах В. Я. Проппа. С. 15.

<sup>43</sup>В. Я. Пропп. Речь на юбилее весной 1965 года. С. 9.

ренный мир, высокую культуру. Тонкий ценитель классической музыки и хороший пианист, прекрасный фотограф, глубокий знаток древнерусского искусства, русской живописи и литературы, В. Я. Пропп щедро делился с учениками, близкими ему людьми своими личными впечатлениями, открытиями в разных областях искусства. Мне кажется, что именно желанием поделиться со своими студентами открывшейся ему в старости глубиной художественного творчества Врубеля продиктовано прочтение в семинаре доклада "Врубель и фольклор" (См. прим. 1). Думается, что это очень личностный доклад, содержащий подчас сокровенные мысли, созвучные "Дневнику старости". Владимир Яковлевич разделяет мнение великого художника о том, что творчество есть "способность <...> глубоко чувствовать", что "красота есть путь к познанию истины" и она открывается "не только в каких-либо философских или морально-отвлеченных сентенциях, она есть форма бытия, форма существования человека и познается через форму"<sup>44</sup>.

В. Я. Пропп находит удивительные слова об одном из своих любимых художников: "Особое свойство, которое можно назвать *музыкальным строем души* <...> и которое состоит не только в том, что человек переживает музыку и восприимчив к ней, а в каком-то инстинктивном понимании совершенства любых форм и их связи с душевной жизнью человека, всегда в высшей степени было свойственно Врубелю"<sup>45</sup>. Музыкальным строем души обладал и В. Я. Пропп. Гармония форм православных храмов, поэзии Пушкина, музыки Моцарта, Бетховена, скромного подснежника, сказки или былины вызывала в нем "острое чувство счастья". Два слова — счастье и горение — пронизывают последний дневник В. Я. Проппа. И свое ощущение совершенства красоты он передавал читателям и слушателям.

Вглядываясь в черно-белые фотографии заснятых им пейзажей русской природы, находишь в них отражение его эмоционального состояния, пронзительно-грустного или светло-радостного. Большинство его фотоснимков хранится в ИРЛИ, и они свидетельствуют о развитом вкусе, таланте художника-фотографа, об умении выбрать объект, запечатлеть игру света и тени, очарование группы березок или одинокой сосны на пригорке. Владимир Яковлевич охотно показывал свои снимки ученикам. Помню, что, всмотревшись в один из них: зимний лес, узкая тропинка, припорошенная снегом, и на ней одинокие следы, уходящие в даль, — я сказала, что это еще зима, но чувствуется приближение весны, и что это уходящий день. И я увидела, как потеплели глаза Владимира

<sup>44</sup> В. Я. Пропп. Врубель и фольклор. С. 243.

<sup>45</sup> Там же. С. 251.

Яковлевича: он был рад убедиться, что ему удалось передать предвесеннее состояние природы, рад и за меня, сумевшую почувствовать, увидеть это.

В предисловии к "Дневнику старости" Б. Н. Путилов называет среди свойственных В. Я. Проппу качеств *абсолютное отсутствие суетности*<sup>46</sup>. Оно проявилось и при выдвижении ученого в Академию наук. В 1963 году с присущим ему мягким юмором он писал своему другу: "<...> меня хотят выбрать в Берлинскую академию наук. Что ж, очень хорошо со стороны берлинцев и очень похвально. Я от этого не стану ни умнее, ни лучше. Вспоминаю слова Ариадны у Чехова: «Что ни говорите, а в титуле есть что-то обаятельное», вследствие чего она выходит замуж за князя Мактусова"<sup>47</sup>. В 1966 году университет выдвинул В. Я. Проппа в члены-корреспонденты АН СССР. В другом письме В. Шабунину он писал: "На большом Ученном совете я получил 58 голосов, против голосовало 4. Но в Москве я не пройду, т. к. хорошо известно, что я критикан и человек беспокойный и нежелательный"<sup>48</sup>. Как ни странно и горько теперь это сознавать, но ученый с мировым именем не был избран ни в одну академию.

Обаяние личности Проппа испытывали на себе все, кто знал его. Особенное внимание проявлял он к своим ученикам, помогал им, продолжал заботиться о них даже после того, когда они выходили на самостоятельную дорогу. И письма его студентов и аспирантов, всех, кто признавал его своим учителем, — свидетельство уважения и любви к нему. Это письма К. Е. Кореповой, Н. А. Криничной, А. Н. Мартыновой, М. П. Чередниковой, И. И. Земцовского, Л. М. Ивлевой, Ю. Пантелеевой, А. И. Нутрихина, О. Н. Гречиной, И. П. Лупановой и др. В архиве хранятся несколько сотен писем к Проппу, а его писем немногим больше тридцати. Не хотят, не могут его адресаты передать письма в архив, берегут как дорогую память. Каждый, кому посчастливилось общаться с Проппом чувствовал, что ученый видит в собеседнике личность, которая ему интересна. В одном из его писем читаем: "Ценность человека определяется не его делами, а тем, что он из себя представляет. Есть академики, которых я презираю, и есть самые обыкновенные люди, с которыми мне легко и хорошо, потому что это

---

<sup>46</sup> Там же. С. 300.

<sup>47</sup> Письмо к В. Шабунину от 29. 06. 1963. РО ИРЛИ, ф. 721, оп. 1, №466, л. 88. Пропп цитирует по памяти. Точная цитата: "Что ни говорите, а в титуле есть что-то необъяснимое, обаятельное". (А. П. Чехов. Ариадна // Полн. собр. соч. в 30 томах. М., 1974-1983. Т. 9. 1977. С. 12. Князь *Мактусев* сватался к Ариадне, но получил отказ.

<sup>48</sup> Письмо В. Шабунину от 14. 05. 1966. Там же. Л. 116.

настоящие люди"<sup>49</sup>. В понятие настоящего человека В. Я. Пропп включал прежде всего моральные, этические качества, отсутствие эгоизма, способность любить и делать добро. В 1965 году он записал в дневнике: "Тот, кто думает о любимом, или близком, или добром человеке хотя малейшее худое, немедленно терпит наказание в самом себе, потому что теряет этого человека, теряет то святое, что соединяет его с ним. Ну а если действительно есть худое? <...> Тогда надо сказать: да, я и это беру в тебе, и ничто не может затемнить того света, в котором я тебя вижу и знаю. И станет тебе легко. И святое не будет потеряно. А без святости жить нельзя"<sup>50</sup>.

И в этом смысле интересно отношение Проппа к художнику Нестерову. Любимыми живописцами Владимира Яковлевича были Васильев, гениальность которого он неоднократно подчеркивал в дневнике и письмах, Нестеров, Врубель, Саврасов. Но он восхищался не только живописью Врубеля, но и чувством любви художника к жене, оперной певице Н. И. Забеле: "<...> 50 спектаклей «Садко», и всегда он ее слушает <...> Любовь к жене есть только проявление великой любви художника ко всему, что сотворено"<sup>51</sup>.

Картины Нестерова, начиная с юности, возбуждали в нем ощущение "глубокого счастья", а "Пустынника" он считал одной из лучших мировых картин. И вдруг: "Нестеров ничтожный человек... Он жил только в своем живописании... были дети, но их все равно что не было... У Нестерова не было ни одного ученика: он не умел и не любил делиться"<sup>52</sup>. Оказывается, Пропп прочитал книгу С. Н. Дурылина о Нестерове и понял, что художник жил лишь творчеством: "Редкое сочетание бездарного и бездушного человека и вдруг совершенно гениального художника"<sup>53</sup>.

В последние годы жизни, как и в юности, Владимир Яковлевич увлекся древнерусским искусством: русской иконописью и архитектурой православных храмов. В его коллекции хранились тысячи изображений (фотографий, репродукций) икон, соборов, церквей, часовен. Свою новую работу, судя по наброскам, пометам, комментариям, он намерен был начать с систематизации форм православных храмов. Об этом есть запись в его дневнике: "... я вижу единство форм русских храмов <...> Эта форма проста до чрезвычайности. Но почему она так волнует, так

---

<sup>49</sup> Там же. Л. 68.

<sup>50</sup> В. Я. Пропп. Дневник старости. С. 232.

<sup>51</sup> Там же. С. 243-244.

<sup>52</sup> Там же. С. 332.

<sup>53</sup> Там же. С. 333.



трогает нутро, делает счастливым? Смотрел по разным источникам готические храмы. Какое величие! Но нутро молчит, восхищается только глаз"<sup>54</sup>. К сожалению, работу об архитектуре русских храмов В. Я. Пропп написать не успел.

Необходимо хотя бы упомянуть о том, что В. Я. Пропп обладал и литературным талантом. В его архиве хранятся главы романа "Древо жизни", повести "Воля", имеющих автобиографический характер, стихи на немецком языке. Они готовятся к публикации.

Коротко о составе данного тома: в него включены работы В. Я. Проппа, посвященные общим вопросам теории фольклора и методологическим проблемам фольклористики. В них ставятся либо решаются кардинальные проблемы — эстетическая специфика жанров, генезис и история жанров, историческое развитие взаимоотношений фольклора и действительности, связь фольклора и литературы и др. Все данные аспекты составляют систему, которую и объединяет термин "поэтика". Для В. Я. Проппа форма и содержание неразделимы: "Под поэтикой понимается совокупность приемов для выражения художественных целей и эмоционального и мыслительного мира, или короче — форма в связи с ее конкретным, фабульным и идейным, содержанием"<sup>55</sup>. Жанровая специфика и историческая обусловленность являются, с точки зрения ученого, определяющими факторами в объяснении особенностей поэтики.

Эти соображения определили состав настоящего тома. Частично он воспроизводит сборник статей В. Я. Проппа "Фольклор и действительность", подготовленный и изданный Б. Н. Путиловым в 1976 году. Но, во-первых, сборник, напечатанный более двадцати лет назад небольшим тиражом, в настоящее время является почти библиографической редкостью. Во-вторых, одноименные со включенными в сборник статьи печатаются по более полным версиям (обычно опубликованным ранее в периодике), при наличии архивных источников — сверяются с ними.

Том, открывающий СОБРАНИЕ ТРУДОВ В. Я. ПРОППА, стремится дать читателю максимальное количество неопубликованных, архивных материалов работ ученого. Это прежде всего статья "Легенда", большая часть которой вообще публикуется впервые. И это ключевая работа тома: архивные материалы к незавершенной монографии "Поэтика". Отдельные ее разделы были опубликованы в виде статей

---

<sup>54</sup> Там же. С. 338.

<sup>55</sup> В. Я. Пропп. Принципы классификации фольклорных жанров. См. с. 175 наст. изд.

при жизни автора и после его смерти (см. комментарии), но в полном виде рукопись печатается впервые. Монография не закончена, и представляется вполне вероятным, что при подготовке ее к изданию В. Я. Пропп включил бы в нее статьи, связанные с проблематикой "Поэтики" и примыкающие к ней. Подготовительные материалы к монографии также замечательно интересны как наглядный пример работы творческой мысли ученого — от конкретного прочтения, анализа фольклорного текста до теоретического осмысления и обобщения.

На обложке рукописи — авторское название: "Поэтика". Мы позволили себе несколько сузить его, приблизив к содержанию, и вынести в название книги "Поэтика фольклора".

*А. Н. Мартынова*

## **Поэтика. Книга**

### **Введение**

*Значение слова «поэтика».*

*Поэтика историческая, описательная и нормативная.*

*Поэтика фольклора. Оценочный характер поэтики.*

*Понятие народной эстетики.*

*Поэтика как совокупность художественных средств.*

Художественная литература представляет собой значительную часть духовной культуры народа.

Она дает радость, восхищает нас, пробуждает лучшие стороны человеческой души, помогает нам в борьбе за высшие цели существования.

Но эту роль литература выполняет только тогда, когда она обладает художественным совершенством, когда она доставляет нам эстетическое наслаждение. Слабые, серые, неискренние произведения не выполняют общественных функций, хотя бы они обладали высокой идейностью. Читатели в своей массе, в целом, правильно оценивают и воспринимают произведения художественной литературы. Они делают это инстинктивно, чутьем, врожденным чувством прекрасного и правды. Тем не менее мы не можем довольствоваться простыми «нравится» и «не нравится», эмоциональными похвалами и порицаниями. Читатель хочет знать, почему произведение нравится или нет. Он хочет его понять и обосновать свое суждение о нем. Помочь читателю в понимании литературных произведений призвана поэтика.

Во избежание различных недоразумений мы должны определить, что понимается под поэтикой, так как это далеко не сразу ясно.

Слово «поэтика» может иметь два значения. Под поэтикой понимается совокупность тех средств, приемов, методов, применение которых придает произведениям словесного искусства их специфический характер. В этом смысле можно

говорить о поэтике Пушкина в отличие от поэтики Державина, Некрасова или Маяковского.

Но слово «поэтика» может иметь и другой смысл. Оно может означать не совокупность художественных средств литературы, а науку, посвященную изучению этих средств. В этом смысле можно говорить о поэтике Аристотеля, поэтике Веселовского и т. д.

В настоящей работе слово «поэтика» будет употребляться как в том, так и в другом смысле.

По отношению к произведениям словесного искусства поэтика как наука есть то же, что грамматика по отношению к языку. Как известно, грамматика бывает *историческая*, *описательная* и *нормативная*. *Историческая грамматика* охватывает процесс становления и развития языка за все время его существования. *Описательная грамматика* охватывает один период, обычно период современной автору грамматики. *Описательная грамматика* может прибегать к данным исторической грамматики для объяснения изучаемых явлений, но может этого и не делать, ограничиваясь характеристикой языка за изучаемый период. Наконец, *нормативная грамматика*, базируясь на научной описательной грамматике, определяет нормы правильного употребления устного и письменного языка, учит правильно говорить и писать. Между описательной и нормативной грамматикой не всегда можно провести границу, и не всегда это нужно. Разница здесь прежде всего в целях, с какими делается описание.

То, что сказано о грамматике, относится и к поэтике.

Создание исторической поэтики — конечная цель науки о литературном творчестве. *Историческая поэтика* есть наука о закономерности развития художественных форм. Наиболее известная попытка в создании такой поэтики принадлежит А. Н. Веселовскому. Веселовский своего труда не закончил. Он не закончил его не потому, что не успел. «Три главы из исторической поэтики» были опубликованы в 1898 году, т. е. за 8 лет до смерти. Эта работа не могла быть завершена потому, что историческая поэтика как наука должна охватить весь период развития литературы от его начатков до современности.

Одному человеку всем этим материалом овладеть невозможно. Тут не хватит эрудиции даже у такого знатока, каким был Веселовский. Оставшаяся после его смерти «Поэтика сюжетов» в основном состоит из набросков, разрозненных

идей и богатейшей аннотированной библиографии, из которой видно, как Веселовский расширял свой горизонт до самой смерти. Это, пожалуй, наиболее ценная часть всего, что создано Веселовским в области исторической поэтики. Но труд не был завершен не только потому, что материал не был еще полностью собран и подготовлен. Он не был завершен прежде всего потому, что самый процесс развития литературных форм не был полностью ясен для Веселовского. Он до конца находился в стадии мучительных творческих исканий, и эти искания для нас ценнее многих завершенных за рубежом трудов по эволюции художественного процесса, в которых нет ни авторских сомнений, ни авторских мук. Таких легковесных ученых поэतिक довольно много.

Создать историческую поэтику одному человеку по существу невозможно. Это было бы под силу сплоченному коллективу, в котором каждый работал бы над одной областью. Сейчас речь может пойти только об *описательной поэтике*, о *частных* поэтиках, совокупность которых когда-нибудь приведет к созданию поэтики исторической. Описательная частная поэтика может касаться определенных периодов, видов, жанров, стилей и дать их полное научное описание.

Данная работа посвящена *поэтике русского фольклора*.

Фольклор рассматривается по его состоянию на XIX—XX века; к этому периоду относятся научно достоверные и надежные записи его. В тех случаях, когда можно говорить о более ранних периодах, когда для этого есть материалы или возможны более или менее убедительные предположения, мы будем рассматривать наш материал исторически. В тех случаях, когда материалы этого не позволяют, мы будем ограничиваться описанием.

По отношению к народной поэзии прошлого нормативной поэтики быть не может: нельзя предписывать или устанавливать правила, какой должна была быть или должна быть в будущем народная песня. Только сам народ может это решить.

Эта описательная поэтика в наше время должна быть одновременно поэтикой *оценочной* и *объяснительной*. Можно говорить о том, чем определяются и чем объясняются художественные совершенства или художественные недостатки тех или иных видов или памятников народной поэзии, но предписывать ничего нельзя.

Вопрос этот довольно сложен, ибо далеко не все то, что мы считаем эстетически совершенным, будет так же оценено

носителями фольклора; красота классических од, или идиллий, или сонетов до них не дойдет. С другой стороны, художественные вкусы носителей фольклора могут показаться странными современному человеку. Но эти странности должны быть объяснены наукой. Всюду, где это возможно, мы будем определять народную эстетику, хотя бы она не всегда совпадала с нашими эстетическими требованиями.

Таковы основные задачи исследования. Мы попытаемся конкретно исследовать и изучить приемы народной поэтики. Применение таких понятий, как реализм, типизация, образность и других, станет возможным только тогда, когда явления народной поэтики будут изучены индуктивно, т. е. от материала к выводам, а не от приложения или подчинения общих понятий к конкретным случаям.

Вопросами поэтики в советском литературоведении актуально интересовались в 20-х годах. Но тогда этот интерес носил специфический характер. Формальный анализ проводился безотносительно к истории общественного развития и к идейному содержанию произведений. В настоящее время мы знаем, что форма есть производное от содержания, что она не может абсолютизироваться и рассматриваться как нечто самодовлеющее. Когда изучается драма, мы не можем говорить только о драматической ситуации, о характере завязки, перипетиях в драматической коллизии, о развитии. Мы должны будем говорить о характере действующих лиц, о внутреннем содержании драмы, о выраженном в ней мировоззрении, о связи этого мировоззрения с той эпохой, в которую драма писалась, и с мировоззрением автора. Все это входит в область изучения поэтики. Мы не можем изучать поэтики Пушкина, Некрасова или Маяковского, ничего не зная об авторах и о той эпохе, когда они жили.

Слово «поэтика» иногда понимается как совокупность языковых приемов художественного творчества. В некоторых учебных пособиях жанры изучаются с разных точек зрения, в последних — с точки зрения поэтики. Так, в учебнике С. Ф. Баранова<sup>1</sup> загадки изучаются со стороны происхождения, содержания и поэтики. При изложении раздела, посвященного волшебным сказкам, отдельно говорится о героях волшебной сказки и отдельно о поэтике ее. Заслугой С. Ф. Баранова является то, что он вопросы поэтики вообще включил в изучение.

---

<sup>1</sup> Баранов С. Ф. Русское народное поэтическое творчество. М., 1962.

Но поэтика понимается слишком узко — как совокупность некоторых технических приемов и прежде всего особенностей поэтического языка. Эти особенности лучше относить к области стиля. «Поэтика» же понятие более широкое, чем стиль. Ее изучению подлежат все средства, какие применяются при создании художественных произведений, и в том числе вопросы композиции, способы изображения действующих лиц и т. д. Таким образом, «герои» не могут рассматриваться отдельно от поэтики.

Это в особенности относится к фольклору. Разница героев сказки, эпоса, баллады, легенды, духовного стиха прежде всего определяется разницей поэтики этих жанров. *Под поэтикой мы будем понимать единство структурных (композиционных) и стилистически-языковых приемов как форму выражения идейного мира художественного произведения.* С этой точки зрения и будет вестись дальнейшее изучение.

## ***Жанровый состав русского фольклора***

Под «жанром» мы будем понимать совокупность произведений, объединенных общностью поэтической системы, бытового назначения, форм исполнения и музыкального строя<sup>2</sup>. Не всегда все эти аспекты окажутся необходимыми для определения жанров; так, учет музыкальных форм необходим только для изучения тех видов народной поэзии, которые поются. Учет бытового назначения окажется важным при изучении обрядовой поэзии, но может не иметь существенного значения для других видов фольклора и т. д.

Исходя из этих теоретических предпосылок, мы попытаемся установить, какие именно жанры имеются в русском фольклоре. Мы ограничиваемся пока наиболее сложными для такого изучения областями народного творчества — поэзией повествовательной и лирической. Драматическая поэзия, а также частушки, пословицы, поговорки, загадки и заговоры, возможно, составят предмет другой работы. Мы не ставим себе целью дать полный каталог всех жанров. Но мы попытаемся дать хотя бы предварительную наметку, которая в будущем может быть видоизменена, дополнена и усовершенствована.

---

<sup>2</sup> Подробнее это положение развито в статье «Принципы классификации фольклорных жанров» // Советская этнография, 1964. № 4.

Легче всего поддается изучению область повествовательной поэзии. По своей форме она естественно делится на два больших раздела: на поэзию прозаическую и стихотворную.

Народная проза — определенная и легко выделяемая область народного творчества, хотя ни в трудах по теории и истории фольклора, ни в учебных пособиях этот термин не употребляется. «Народная проза», однако, еще не жанр. Проза — одна из областей народного творчества.

Какие же роды и виды входят в эту область и какие из них можно назвать жанрами?

Совершенно очевидно, что один из таких родов народной прозы — сказка. Менее ясно, по каким признакам выделение сказки может быть оправдано научно.

Основной признак сказки был определен еще Белинским. Признак этот состоит в том, что в действительность рассказываемого ни исполнитель, ни слушатель не верят. На первый взгляд, может казаться, что признак этот не существенный, так как он не определяет характера сказки самой по себе. Может даже казаться, что это свойство не сказки, а слушателей, которые вольны верить или нет. Но это все же не так. Сказка основана на нарочитом вымысле, и этот признак не вторичен и не случаен. Он в значительной степени определяет всю поэтику сказки. С формально логической стороны он установлен правильно, так как все другие виды народной прозы (предание, легенда, быль, сказ) основаны на попытках передать реальность. В действительность рассказываемого народ в этих случаях верит.

Не вдаваясь пока в вопрос о понятии жанра в применении к сказкам, рассмотрим, как можно установить их виды, группы или категории.

Из множества видов сказки естественно выделяются сказки волшебные. Слово «волшебные» есть чисто условное обозначение этого вида сказок, так как волшебным характером могут обладать и другие виды их, где также действуют фантастические персонажи (например, черт) и происходят невозможные в жизни события. Волшебные сказки выделяются не по признаку волшебности или чудесности (как думал Аарне), а по совершенно четкой композиции, по своим структурным признакам, по своему, так сказать, синтаксису, который устанавливается научно совершенно точно<sup>3</sup>. Единство

---

<sup>3</sup> В. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928.



композиции для так называемой волшебной сказки есть признак устойчивый, исторически закономерный и существенный<sup>4</sup>. Выделение это как будто формальное. Однако при пристальном изучении окажется, что единство структуры соответствует единству всей поэтики волшебной сказки и единству выраженного в ней мира идей, эмоций, образов героев и языковых средств.

Но раз мы вступили на путь определения видов сказки по структурным признакам, мы должны посмотреть, нет ли других видов сказки, которые также могут быть выделены по структурным признакам, не совпадающим с структурой сказок волшебных.

Такие сказки есть. Это — сказки кумулятивные.

Простейшим примером кумулятивных сказок могут послужить такие общеизвестные сказки, как «Репка», «Колобок», «Терем мухи», «Петушок подавился» и др. Они построены на многократном повторении одного и того же звена, так что постепенно создается в одних случаях — нагромождение («Терем мухи»), в других — цепь («Репка»), в третьих — последовательный ряд встреч («Колобок») или отсылок («Петушок подавился») и т. д. Художественный принцип их определить нетрудно, число их в русском сказочном репертуаре сравнительно невелико. Они обладают особой композицией и особым стилем, богатым и красочным языком, тяготеют к ритму и рифме. Эти сказки составляют особый вид или разряд и могут быть изучены очень подробно.

Для других видов сказок, кроме волшебных и кумулятивных, композиция не изучена, и определять и делить их по этому признаку пока нельзя. Вероятно, единством композиции они и не обладают. Если это так, то в основу дальнейшей систематизации придется избрать какой-либо другой принцип. Таким принципом, имеющим научно-познавательное значение, может быть определение по характеру действующих лиц.

Уже давно выделены в особый разряд сказки о животных. Такое выделение впервые сделал Афанасьев. В систематизации материала он шел ошупью, интуитивно и не привел для своей классификации никаких аргументов. Правильна она или нет?

---

<sup>4</sup> Композиция волшебной сказки изучена достаточно подробно, и излагать этот вопрос заново здесь нет необходимости.

На первый взгляд, разделение сказок на «волшебные» и «кумулятивные», с одной стороны, и «сказки о животных», с другой, выглядит логически нестройно, так как оно произведено по не исключающим друг друга признакам. Но это не так. При выделении волшебных и кумулятивных сказок по признаку единства их композиции подразумевается, что остальные категории этим единством не обладают. Поэтому такие кумулятивные сказки, где действующими лицами будут животные (например, «Терем мухи»), по признаку своей композиции относятся к кумулятивным, а не к сказкам о животных. В курсах, пособиях, указателях и трудах по этому вопросу царит некоторая путаница, хотя разобраться в этом довольно просто. Сказки о животных представляют исторически сложившуюся цельную группу, и выделение их со всех точек зрения оправдано. Подразделение их можно произвести по типам животных (о диких животных, о домашних животных, о птицах, рыбах, пресмыкающихся и т. д.). Такое деление позволит легко разобраться в сюжетном репертуаре этих сказок.

К сказкам о животных естественно примыкают сказки о растениях (например о войне грибов) и о неживой природе (о ветрах, реках, о морозе, солнце и ветре и т. д.), о предметах (пузырь, соломинка, лапоть). Таких сказок очень мало, хотя они и составляют особую группу.

Следуя логике, нужно поставить вопрос, можно ли установить группу сказок о людях. Такой вид сказок действительно устанавливается. Здесь имеются в виду не фантастические персонажи волшебной сказки, как царевич, баба-яга, Кощей и другие, а сказки о реальных людях — мужиках, бабах, батраках, солдатах и т. д. Названия сказок «о людях» нет ни в трудах, ни в указателях, хотя оно достаточно точно обозначает характер этих сказок. Их принято называть сказками реалистическими, бытовыми или новеллистическими. Все эти названия возможны условно, хотя соответствующие произведения не представляют собой реалистических новелл. Дальнейшее подразделение их может вестись по типам персонажей с точки зрения их действий. Так, легко выделяются сказки о ловких или умных отгадчиках, о мудрых советчиках, о ловких ворах, о разбойниках, о злых или вообще плохих женах, о хозяевах и работниках, о попах, глупцах и т. д. Такой принцип возможен. Впрочем, возможно, что удастся распределить эти сказки и по типам сюжетов: о трудных

задачах, о судьбе, о разлуке и встрече, об обманутых и одураченных и т. д. В конечном итоге эти два принципа должны в основном совпасть. Так, сюжеты сказок о ловких или мудрых отгадчиках основаны на сюжетах о трудных задачах; сказки о плохих женах есть сказки о супружеской неверности; сказки о работнике и хозяине основаны на рассказах об одурачивающих и т. д.

Говоря о сказках бытовых или реалистических, необходимо коснуться вопроса об анекдотах. Афанасьев поместил их в конце своего собрания. Следуя ему, и Аарне заключает свой указатель сказок анекдотами. Представляют ли анекдоты действительный вид сказочного творчества или нет? Анекдот есть категория чисто формальная. Он не составляет, на наш взгляд, особого вида народного творчества, отличного от новеллистических сказок о людях. На каком основании, например, Аарне отнес сказку о Николе Дупленском к анекдотам (Андр., с. 84)? При более пристальном изучении бытовых сказок о людях можно убедиться, что в фольклоре границы между бытовыми сказками о людях и анекдотами не устанавливаются. Возможно, что они могут быть выделены как особая разновидность таких сказок.

Зато несомненно особый вид сказочного творчества составляют *небылицы*, т. е. рассказы о совершенно невозможных в жизни событиях вроде того, что человек проваливается по плечи в болото, утка вьет гнездо на его голове и откладывает яйца, волк приходит лакомиться яйцами и т. д. На таких небылицах основаны всемирно известные рассказы о похождениях Мюнхгаузена, в значительной части восходящие к фольклору.

Наконец, надо упомянуть еще о докучных сказках. Это, собственно, не сказки, а прибаутки или потешки, которыми стараются отвлечь детей, когда они слишком настоятельно требуют рассказывания сказок. Таких прибауток имеется несколько типов. Они как бы дополняют сказочные жанры.

Вот и все основные виды сказок.

Теперь мы можем вернуться к вопросу о жанрах. С точки зрения того определения жанра, которое давалось выше, сказка — не жанр, ибо поэтика, например, сказок о жар-птице, о лисе и волке или об упрямой жене ничего общего между собой не имеет. С точки зрения научной терминологии жанрами являются выделенные здесь сказки волшебные, кумулятивные, о животных, о предметах и стихиях, бытовые

сказки о людях, небылицы и докучные сказки. Каждый из этих жанров может быть изучен детально и распределен по рубрикам.

В дополнение к тому, что выше говорилось о понятии жанра, следует теперь добавить, что жанр — это одно из звеньев классификации. Лирическая, драматическая, эпическая поэзия — это роды народного творчества. Роды можно делить на области. Так эпика делится на область эпической прозы и эпической стихотворной поэзии. Области делятся на виды. Сказка относится к области народной прозы, это один из видов ее. Этот вид распадается на сказки волшебные, кумулятивные, о животных, о людях и т. д. Это — жанры. В качестве дальнейшего, более узкого термина можно предложить слово «тип»; типы распадутся на сюжеты, сюжеты — на версии и варианты. Так, например, сказка «Морозко» относится к роду эпической поэзии, области народной прозы, виду сказок, жанру волшебных сказок, типу сказок о гонимой падчерице. Так можно создать точную терминологию.

Другой вид народной прозы — это такие рассказы, в действительность которых верят. Разница между этими двумя видами народной прозы не формальная, ею определяется иное отношение к действительности как объекту художественного творчества; эстетические нормы этих двух видов прозы глубоко различны.

Из области несказочной народной прозы со стороны своего содержания выделяются рассказы этнологического характера, т. е. рассказы о происхождении вселенной, земли и всего, что есть на земле. Сюда относятся мифы о сотворении мира, людей, животных, растений. На русской почве их мало, но они есть.

Имеются рассказы об особенностях зверей: почему рыбы живут в воде, почему у дятла крепкий клюв, почему вороны черные и т. д. Эти рассказы представляют собой наивные попытки осмыслить и объяснить мир.

Языческие представления о мифических существах и людях, наделенных сверхъестественными способностями, отразились в другом жанре, который народ называет словом «были», «былички», «бывальщины». Это рассказы, отражающие народную демонологию. В большинстве случаев это рассказы страшные: о леших, русалках, домовых, мертвецах, привидениях, заклятых кладах и т. д. Уже название их гово-

рит о том, что в них верят. Сюда относятся также рассказы о чертях, об оборотнях, ведьмах, колдунах, знахарях и т. д.

Представления связанные с государственной религией до-революционной России, т. е. с православием, составляют предмет другого жанра, а именно легенды. Действующими лицами народной легенды являются различные персонажи Ветхого и Нового завета, как Адам и Ева, Ной, Соломон, пророки, Христос и его апостолы, как, например, Юда, а также святые, как Никола, Егорий, Касьян и др. К этому жанру относятся также рассказы о великих грешниках, которые раскаялись и стали подвижниками, о пустынноиках, о всякого рода подвигах благочестия. Афанасьев отличал такие сюжеты от сказок и издал их особым сборником под названием «Русские народные легенды». Аарне и вслед за ним Андреев, а также Ю. М. Соколов в своей книге «Русский фольклор» причисляют их к сказкам, но считают их сказками особого вида — «легендарными сказками». Действительно, в отдельных случаях между сказками и легендами трудно установить границу, но исследование каждого такого неясного сюжета в конечном итоге может показать, куда он относится.

Таким образом, отличие легенды от сказки не всегда очевидно с первого взгляда, но это не противоречит утверждению, что сказка и легенда — жанры различные.

Легендами у нас иногда называют устные фольклорные рассказы об исторических деятелях и лицах. Так, например, можно встретить выражение «легенда о Степане Разине». Такое выражение неудачно. Слово «легенда» имеет церковно-латинское происхождение. Этимологически оно означает «то, что подлежит чтению»; в монастырском обиходе оно обозначало те тексты благочестивого содержания, которые читались во время монастырских трапез или богослужений. Для рассказов об исторических личностях это слово не подходит. Такие рассказы лучше называть преданиями или историческими преданиями. Сюда относятся фольклорные устные рассказы о Разине, Пугачеве, о Петре, о декабристах и т. д. Здесь нужно прибавить, что наличие исторического имени еще не определяет жанра предания. Исторические имена могут попасть в сказку. Так, есть сказка о Грозном и его встрече с ворами и др.

Наконец, может быть поставлен вопрос о принадлежности к фольклору обычных рассказов из жизни, воспоминаний, рассказов о необычайных встречах или необычайных событи-

ях. О пережитом рассказывают революционеры, участники войн, участникистроек. Большинство людей рассказывает о виденном и слышанном в жизни. Существенное отличие подобных рассказов состоит в том, что это — рассказы очевидцев, т. е. рассказы о том, что действительно было. Может быть, такие рассказы не всегда точны; переходя из уст в уста, они обрастают интересными вымышленными деталями, но сущность их все же состоит в передаче действительных фактов. В этом — специфичность этого жанра. В фольклористике такие рассказы получили название сказов. Строго говоря, сказы не обладают некоторыми признаками фольклора: они не создают общенародных, широко распространенных вариантов. Они рассказываются очевидцами, иногда пересказываются слушателями с отступлением деталей, но широкого народного хождения не получают. Дореволюционные фольклористы почти полностью игнорировали подобные рассказы. Но пренебрегать сказами никак нельзя. Не говоря уже о том, что многие из них обладают ценностью фактического материала (устные мемуары), многие из них обладают признаком художественности. В настоящее время записано некоторое, впрочем не очень значительное, количество таких сказов (рассказы рабочих о приезде в Петроград Ленина, рассказы о Чапаеве и т. д.). Принадлежат ли такие рассказы к фольклору в собственном смысле слова или нет, фольклорист обязан их изучать.

Приведенный перечень прозаических повествовательных жанров (этиологические рассказы, были, легенды, исторические предания, сказы) не исчерпывает всего богатства жанров народной прозы, но он все же дает возможность ориентироваться и предохранить себя от множества сделанных в этой области ошибок и может служить точкой отправления для дальнейшего изучения.

Другая большая область повествовательного творчества народа — область стихотворной эпической поэзии.

Разница между поэзией прозаической и стихотворной отнюдь не только внешняя. Правда, можно прозаическое произведение переложить на стихи. Такие случаи в фольклоре бывают. Есть былины, которые представляют собой сказки, исполненные в форме былин. Есть и обратные случаи: былина излагается прозой. Но такие случаи всегда представляют собой нарушение исконных художественных форм, что приводит к искажению их. Так, сказки об Илье Муромце

никогда не достигают ни идейной глубины, ни монументальности былины. Былины на сказочные сюжеты («Нерасказанный сон») никогда не достигают занимательности, выразительности, языкового совершенства сказки.

Одна из особенностей стихотворных произведений фольклора состоит в том, что эти произведения, к какому бы жанру они ни принадлежали, всегда *поются*.

Этот признак весьма важен для понимания художественного творчества народа. Музыкальное исполнение также нельзя отбросить ни при исполнении, ни при изучении, как и стихотворную форму. Сюжет, стихи, напев составляют одно художественное целое. Когда собиратели былин, желая заполнить пропущенные строки или вообще проверить себя, или уяснить себе некоторые детали повествования, просили исполнителей *рассказать* то, что они пропели, они могли только петь. Это не недостаток, не ограниченность, а как раз наоборот: это органичное понимание, понимание всем своим существом, своим нутром (а не логическим мышлением) неразрывности музыкальной, стихотворной и сюжетной основ произведений. Напевность выражает *лирическое* отношение к изображаемому. Она есть существенная часть поэтики. Хотя каждая былина в отдельности не обладает своим напевом (одним напевом могут исполняться разные былины и наоборот), стиль былинного музыкального исполнения в известных границах целостен и неприменим к другим видам эпического творчества.

К сожалению, литературовед вынужден ограничиться изучением поэтического фольклора как произведения *словесного искусства*, так как изучение напевов требует специального музыковедческого исследования. Но в советском музыковедении последних лет для изучения народной музыки сделано много, и фольклорист-словесник во многих случаях может использовать выводы музыковедов.

Один из видов песенной эпической поэзии — былина. Эмпирически все очень хорошо знают, что такое былина; дать же научное определение значительно труднее. Мы не будем пока давать такого определения, а постараемся прежде всего рассмотреть материал. Содержание былин очень разнообразно и пестро; былина так же не представляет собой жанра, как и сказка. В самом деле: что общего между былинами об изгнании татар («Илья и Калин»), былиной о Садко и веселым фарсом о госте Терентии? Былина — не жанр, но в

состав ее входят несколько различных жанров. Установление этих жанров труднее, чем в области сказки. Между тем как есть множество сказочных сюжетов, среди которых много общего и которые легко объединяются в жанры, былины отличаются большим разнообразием совершенно непохожих одно на другое повествований. Исследователь поставлен перед дилеммой: либо дробить былину на множество мелких групп, либо объединять ее в более широкие категории с опасностью, что в одну группу попадут очень различные произведения.

Мы попытаемся рассмотреть былины по сюжетным группам, объединенным своим стилем и характером повествования. Одна из таких больших групп — это былины героические. Сюда можно причислить несколько разных видов или типов былин. Это «классические» былины, содержанием которых служат подвиги национальных русских героев. До совершения подвигов герой иногда чудесным образом приобретает силу. В очень ранней и древней былине Илья приобретает богатырскую силу от Святогора, в более поздней — от трех старцев. Эти былины составляют как бы пролог к воспеванию подвигов героев. К героическим прежде всего относятся былины воинские, т. е. такие, в которых в разных формах повествуется о сражениях с полчищами татар или других врагов. Здесь вспоминаются такие былины, как «Илья и Калин», «Камское побоище», «Василий Игнатьевич и Батыга», «Данило Игнатьевич», «Суровец», «Братья Дороховичи», «Добрыня и сила неверная», «Добрыня и Василий Казимирович», «Наезд литовцев» и некоторые другие. Былины эти создаются в разное время, можно наметить историю этого вида былин, эволюцию их стиля и содержания. К поздним былинам этого типа относится былина о Сухмане, в которой нашествие татар не составляет завязки, а изгнание их как бы происходит неожиданно.

Особую сюжетную группу героических былин составляют такие, в которых происходит какое-либо единоборство. Чаще всего это — борьба с единичными татарами или другими врагами («Алеша в бою с татаринном», «Алеша и Добрыня в бою с татаринном», «Илья Муромец и турецкий хан» и некоторые другие). Есть единичные былины, в которых герои не узнают друг друга, принимают встречного за врага и вступают с ним в бой, а потом друг друга узнают (Илья и Добрыня встречаются в поле, не узнают друг друга и бьются); сюда же



относится трагическая былина о встрече Ильи с сыном и бое их между собой.

В другой группе героических былин центральное место занимает борьба с каким-либо чудовищем. Эти былины древнее, чем былины о столкновении военного характера, и можно показать, что одни развились из других. Это былины о Добрыне и Змее, Алеше и Тугарине, Илье и Соловье-разбойнике, Илье и Идолище, Дюке и Шарке-великане.

К героическим же былинам относятся те, в которых герой подымает бунт социального характера. Это былины о бунте Ильи против Владимира, об Илье и голях кабацких, о Буяне-богатыре, о Василии Буслаевиче и новгородцах и о смерти Василия Буслаевича.

Один из признаков героических былин состоит в том, что герой в них действует в интересах государства. С этой точки зрения к героическим былинам несомненно относится былина о Дунае и его поездке за женой для Владимира.

Что правильнее: считать, что каждая из этих групп составляет особый жанр, или же полагать, что, несмотря на различие сюжетов, героические былины составляют один из жанров былинного творчества? Последнее положение более правильно, ибо жанр определяется не столько сюжетами, сколько единством поэтики — стиля и идейной направленности, а это единство здесь налицо.

Другую большую группу составляют былины сказочного характера. Антагонистом героя в этих случаях является женщина. В отличие от сказок, в которых женщина чаще всего — беспомощное существо, которое он спасает, например, от змея и на которой он женится, или мудрая жена или помощница героя, женщины былин чаще всего существа коварные и демонические; они воплощают некое зло, и герой их уничтожает. К таким былинам относятся «Потык», «Лука Данилович», «Иван Годинович», «Добрыня и Маринка», «Глеб Володьевич», «Соломон и Василий Окулович» и некоторые другие. Это именно былины, а не сказки. Сказочный характер им придает наличие колдовских чар, оборотничество, различные чудеса; эти сюжеты специфичны для былин и не соответствуют поэтике сюжетов сказки. Наряду с этим в былинном эпосе обращаются и сказки, распеваемые былинным стихом. Такие произведения не относятся к былинному творчеству. Их сюжеты фигурируют в указателях сказок («Нерассказанный сон», «Ставр Годинович», «Ванька

Удовкин сын», «Подсолнечное царство» и др.). Такие сказки должны изучаться как при исследовании сказочного, так и при исследовании былинного творчества, но относить их к жанру былин только на основании использования былинного стиха нельзя. Такие былины обычно не имеют вариантов. Особый случай представляет собой былина о Садко, в которой нет антагониста героя типа коварных женщин других былин. Тем не менее принадлежность ее к сказочным былинам совершенно очевидна.

Можно ли считать, что былины сказочного характера составляют один жанр с былинами героическими? Нам кажется, что нельзя. Хотя вопрос еще должен изучаться специально, все же довольно очевидно, что, например, былина о Добрыне и Маринке есть явление совершенно иного характера, чем былина о набегах литовцев, и что они принадлежат к разным жанрам, несмотря на общность былинного стиха.

Третий вид былинного репертуара — это былины новеллистические. Случай этот наиболее труден и наиболее спорен. С одной стороны, стиль новеллы и стиль монументальной, героической или сказочной былины несовместимы. С другой же стороны, в составе былин есть некоторое количество реалистически окрашенных повествований, сюжеты которых имеют существенно иной характер, чем рассмотренные выше. Условно такие былины можно назвать новеллистическими. Число их невелико, но они отличаются большим разнообразием. В некоторых из них рассказывается о сватовстве, которое, после преодоления некоторых препятствий, оканчивается благополучно («Соловей Будимирович», «Хотен Слудович», «Алеша и сестра Петровичей»). Промежуточное положение между былинами сказочными и новеллистическими занимает былина об отъезде Добрыни и неудачной женитьбе Алеша. Былина об Алеше и сестре Петровичей занимает промежуточное положение между жанром былины и жанром баллады. То же можно сказать о «Козарине». Балладный характер носит также былина о Даниле Ловчанине, о чем мы скажем ниже, при изучении баллад. Другие сюжеты, которые обычно относятся к былинам, мы бы отнесли к балладам («Чурило и неверная жена Бермяты»).

Сюжеты новеллистических былин можно распределить по группам, но здесь мы этого делать не будем. Женщина в этих былинах играет большую роль, но есть новеллистические былины и иного характера, как, например, былина о

состязании Дюка с Чурилой или о посещении Владимиром отца Чурилы.

Мы отнюдь не исчерпали всего былинного богатства, нам важно установить принципы определения жанрового состава былин. Есть случаи, которые нельзя определить на глаз, случаи промежуточные, смежные. Так, былина о сорока каликах со каликою скорее относится к духовным стихам, чем к былинам, былина о Рахте Рагнозерском тяготеет к преданиям и т. д. В целом же пока можно в области былинного творчества наметить три жанра: былины героические, былины сказочные, былины новеллистические. Это положение в дальнейшем может быть уточнено, видоизменено, здесь оно дается как исходное и начальное.

Более легко определяется совершенно другой жанр области эпической песенной поэзии — а именно эпические *духовные* стихи. Народ очень хорошо отличает их от былин и называет их «стихами». Сюда относятся песни о святых и их деяниях, как, например, стихи о Егории Храбром, о Федоре Тироне, Дмитрие Солунском, Алексее Божьем человеке и др. В этих стихах народ выразил некоторые свои религиозные представления. Может быть, по этой причине советская наука мало интересовалась этими произведениями. Между тем мировоззрение, выраженное в них, не всегда совпадает с церковно-религиозным мировоззрением, а иногда и противоположно ему. Духовные стихи обладают и известным историческим содержанием, на что обратили внимание некоторые исследователи, изучавшие историко-песенный фольклор. Они отличаются значительными художественными красотами. В то время как памятники архитектуры и религиозной живописи древней Руси давно признаны как памятники великого искусства, хранятся в музеях, изучаются, реставрируются и издаются в репродукциях, соответствующие им произведения словесного искусства до сих пор оставались вне поля зрения наших ученых. Мы не можем пока заполнить этот пробел, но указываем на них как на особый жанр песенного эпического искусства народа в прошлом.

Полную противоположность духовным стихам представляют собой *скоморошины*. Это песни о веселых происшествиях или о происшествиях, хотя самих по себе не веселых, но трактуемых юмористически. Систематика скоморошин не входит в наши задачи. Типы их весьма разнообразны. К скоморошинам относятся такие разнообразные сюжеты, как

песни о неверной жене, которая прикинулась больной и отослала мужа в город, но была изобличена и наказана при помощи скоморохов («Гость Терентий»), песня о том, как ватага веселых разбойников ограбила кулака («Усы»), о том, как зарезали и делили необыкновенно большого быка и что из этого вышло («Старина о большом быке») и различные другие песни не всегда скромного содержания. Есть особый тип скоморошин-небылиц, скоморошин-пародий. Некоторые скоморошины пропитаны острой социальной сатирой («Птица»). Скоморошины не всегда носят строго выдержанный повествовательный характер. Иногда их предметом служит смешная ситуация, не получающая развития. Как и другие жанры, скоморошины могут быть подвергнуты дальнейшей систематизации. Их общность есть прежде всего общность стиля. Скоморошины как жанр у нас почти совсем не изучены. Исследованы только отдельные песни и отдельные сюжеты, изучалось и скоморошество как явление древнерусского быта.

Русская эпическая поэзия знает также жанр *баллады*. Русская баллада значительно отличается от западноевропейской народной баллады, хотя и имеет с ней точки соприкосновения. Настоящая сфера русской народной баллады — это мир человеческих страстей, трактуемых трагически. Баллады любовного и семейного содержания составляют один из основных видов балладного творчества.

Былина имеет своим предметом жизнь народа и государства-родины. Баллада же рисует индивидуальную, частную и семейную жизнь человека. Перед нами возникает картина семейного быта русского средневековья, и этот быт полон ужасов. Главная героиня этого вида баллад — страдальца-женщина.

Действующие лица баллады принадлежат к средним и высшим сословиям, изображаемым глазами крестьян. Баллада тяготеет к изображению страшных событий. Любовь и ревность или внутрисемейная ненависть приводят к трагическим конфликтам, которые разрешаются кровавыми преступлениями. **Убийство невинной женщины** — один из основных сюжетов таких баллад. Убийца — член своей же семьи: муж, или свекровь, или брат. Князь Роман убивает свою жену, обещает детям привести молодую мать. Дети изобличают отца («Князь Роман»). Так же может поступить казак или ямщик. Дети призывают тучу и гром разбить гроб и воскре-

силь мать («Казак жену убил», «Федор и Марфа» и др.). Чаще муж убивает жену по наущению своей матери. Свекровь люто ненавидит свою невестку. Муж, например, три года находится на службе. Когда он возвращается, мать клеветает, будто она извела детей, разорила хозяйство, ушла со двора. Муж рубит своей жене голову, а потом оказывается, что она невинна («Оклеветанная жена» и др.). Иногда клеветают встречные старицы. Видя, что он наделал, муж иногда кончает самоубийством. Иногда свекровь сама изводит невестку. Во время отсутствия сына она в бане выжигает из утробы невестки младенца. Иногда она отравляет обоих: и сына, и его жену или невесту, или возлюбленную («Василий и Софья»). Из могилы любящих вырастают кипарисы, и деревья сплетаются верхушками. Убийцей может выступить и брат, если он обнаружил, что сестра тайно любит кого-то. В балладе встречаются два поколения: младшее и старшее. Старшие не выносят никаких форм живой, естественной человеческой любви и фанатично преследуют все проявления такой любви. Жертва этой ненависти — любящая женщина, любящая девушка. Девушка может также пасть жертвой не только старших, но и жестокого обманщика, или соблазнителя, или ревнивца, или даже жениха.

Впрочем, есть и такие песни, в которых жертвой делается не девушка и не женщина, а мужчина — жених или муж. Женщина изменница изводит мужа ради другого. Она предает его изысканно жестокому убийству: сжигает или вешает его в лесу. Чтобы известить неверного друга, она роет корни или готовит ему змеиный яд. Нет необходимости перечислять все относящиеся к этому циклу сюжеты. Баллады семейного или любовного содержания составляют как бы цикл.

Другой цикл сюжетов баллады основан на длительной отлучке одного из членов семьи: мужа, сына, брата; при неожиданной, случайной встрече разлученные не узнают друг друга, отчего происходят трагические события. Классический пример такого типа баллад — «Братья-разбойники и сестра». У вдовы девять сыновей. Они уходят в разбой. У нее еще дочь; эта дочь выдана замуж в далекие края. Дочь едет навестить родителей, по дороге на нее нападают разбойники, бесчестят ее, убивают ее мужа. Это — ее братья. После преступления младший из разбойников выпрашивает ее, истина выясняется. Эта песня очень распространена, она была записана Пушкиным. Иное развитие действие получает в тех

случаях, когда отсутствовавшие через много лет возвращаются домой. Их узнают не сразу; после того, как происходит узнавание, наступает счастливая развязка: вернулся муж, или сын, или оба вместе.

Хотя баллада всегда рисует нам внутреннюю, семейную жизнь людей, она отразила и некоторые внешнеисторические события жизни государства. Такие баллады можно называть балладами историческими. Они также составляют особый вид или цикл русских баллад. Так, в балладе могут фигурировать татары. Но если в былине татары представлены всегда войском, которое совершает нападение на Русь, то в балладе они в одиночку похищают женщин, берут их в плен и везут к себе. Балладный стиль сохраняется и в этих полуисторических сюжетах. В обстановке татарского плена могут происходить неожиданные встречи. Так, татарин похищает русскую женщину, берет ее в жены и приживает с ней детей. Через несколько лет он приводит в плен старую женщину, она оказывается ее матерью. Для старухи смешанный брак ее дочери — трагедия, но сама жена трагедии не испытывает. Примирительное отношение к татарам возможно только в балладе. В былине оно исключается. В балладе возможны даже такие случаи, когда русский муж оказывается извергом, а муж татарин любит и холит свою жену.

Приведенные примеры дают некоторое представление о сюжетном составе русских баллад. Характерный для них признак — наличие некоторой интриги или фабулы любовного или семейного содержания. Там, где этого признака нет, вряд ли можно говорить о балладе. Так, мы не можем причислить к балладам, как это делают некоторые ученые, песню о том, как три сына бросают жребий, кому идти в солдаты, и жребий выпадает на младшего. Это не баллада, а солдатская песня. Не относится к балладам и песня о разбойнике, посаженном в тюрьму, причем никто не хочет его выкупить; к балладам иногда относят былинку о Добрыне (или другом герое) и реке Смородине, духовный стих об Анкивоеине, историческую песню о смерти Разина и т. д.<sup>5</sup> Если, таким образом, отсутствие любовной интриги или любовного колорита эпической песни означает для нас, что перед нами не баллада, то, с другой стороны, наличие любовного или се-

---

<sup>5</sup> См., например: Народные баллады. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Д. М. Балашова. БП. М.—Л., 1963.

мейного содержания в песнях героического характера придает им балладный характер. В былинах семейно-любовный элемент, как правило, отсутствует: герои, правда, иногда жёнятся на побежденных ими поленицах, но ни об индивидуальной любви, ни о дальнейшей семейной жизни ничего не говорится. Но есть отдельные былины и иного характера. В былине «Данило Ловчанин» Владимир загорается нечистой страстью к жене Данилы. Он отправляет его на опасную охоту, а потом приказывает его предательски убить. После этого он домогается руки его жены. Она дает притворное согласие, но перед самым венцом на могиле мужа кончает с собой. Эта глубоко трагическая былина по сюжету могла бы быть отнесена к балладам. Но по средствам своей поэтики и по музыкальным данным она относится к былинам. Между балладой и другими жанрами не всегда можно провести точную границу. В данном случае можно говорить о былине балладного характера или о балладе былинного склада. Таких переходных или смежных случаев между балладой и былинной, балладой и исторической песней или балладой и песней лирической можно найти некоторое, хотя и не очень большое количество. Проводить же искусственные грани нецелесообразно. Былина и баллада могут быть различаемы и со стороны музыкальной. Былина обладает определенным размером и напевами полуречитативного характера. Стихотворные размеры баллады очень разнообразны, так же как и наивны. С музыкальной точки зрения баллады как фольклорно-музыкального жанра не существуют.

Все изложенное показывает, что баллады обладают настолько специфическим характером, что можно говорить о них как о жанре. Тех резких отличий, какие имеются в репертуаре былин или сказок, здесь нет. Разница между балладами семейными, о неузнанных встречах и так называемыми историческими балладами есть разница типов, а не жанров.

Весьма сложен вопрос о жанровом характере *исторических* песен. Самое название «исторические песни» указывает, что песни эти определяются со стороны *содержания* и что предметом исторических песен являются исторические лица или события, имевшие место в русской истории или по крайней мере обладающие историческим характером. Между тем как только мы приступим к рассмотрению того, что называют исторической песней, так сразу же обнаруживаем чрезвычайное разнообразие и пестроту поэтических форм.

Разнообразие это настолько велико, что исторические песни никак не составляют жанра, если жанр определять по признаку некоторого единства поэтики. Здесь получается то же, что и со сказкой и былинной, которую мы также не могли признать жанром. Правда, исследователь имеет право оговорить свою терминологию и условно называть исторические песни жанром. Но познавательного значения такая терминология не имела бы, и потому прав был Б. Н. Путилов, когда свою книгу, посвященную историческим песням, он назвал «Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков» (М.—Л., 1960). Тем не менее историческая песня существует если не как жанр, то как сумма нескольких различных жанров разных эпох и разных форм, объединяемых историчностью своего содержания. Полное и точное определение всех жанров исторической песни не может входить и нашу задачу. Но даже при поверхностном взгляде, без специального и углубленного изучения, можно установить хотя бы некоторые виды исторических песен. Характер исторических песен зависит от двух факторов: от эпохи, в которую они создаются, и от среды, которая их создает. Это дает возможность хотя бы наметить основные категории исторических песен.

Самая ранняя, бесспорно, историческая песня — это песня о Щелкане Дудентьевиче. Она относится к XIV веку и по форме своей представляет скоморошину. Исторические песни скоморошьяго склада слагались и позднее («Кострюк», «Платон в стане Наполеона»), но они имеют совершенно иной характер, чем песня о Щелкане. Мы фиксируем жанр ранней исторической песни-скоморошины, представленной пока одним-единственным сюжетом.

Следующий этап развития исторической песни — песни XVI века о Грозном. Это так называемая «старшая» историческая песня. Сюда относятся песни о Грозном, созданные в московской городской среде или в среде пушкарей («Гнев Грозного на сына», «Кострюк», «Взятие Казани» и некоторые другие, более редкие песни). Народ называет их «старинами». Это — песни, созданные средствами былины. Они представляют собой особый жанр. В дальнейшем развитии историческая песня свою связь с былинной совершенно теряет. Иной характер, чем песни о Грозном, носят песни о внутренних событиях от конца XVI до начала XVIII века. Эти песни тоже созданы мелким городским людом Москвы, но



этап их развития уже другой. Здесь можно назвать песни об убийстве Дмитрия и царствовании Годунова, о смерти Отрепьева, о Скопине-Шуйском, о Земском соборе и взятии Смоленска, об осаде Соловецкого монастыря, о стрелецком бунте и некоторые другие. Это песни определенной среды и определенной эпохи. Исследование поэтики этих песен покажет, в какой мере можно говорить о единстве или разнообразии их. Однако даже предварительное ознакомление показывает, что при всем разнообразии их можно говорить о единстве приемов эпики.

С перенесением столицы в Петербург этот тип городских песен о внутренних событиях русской истории перестает быть продуктивным. В Петербурге создаются отдельные песни о восстании декабристов, об Аракчееве и некоторые другие, но жанр этот в XIX веке находился на ущербе. Песни этой группы созданы городской средой, откуда они позднее проникают в крестьянство.

Совершенно иной характер носят песни, сложенные казачеством XVI—XVII веков. Это уже не эпические, а скорее лирические песни о вождях казачьей вольницы и о крестьянских войнах — о Ермаке, Разине, Пугачеве, Некрасове. Весь поэтический склад их существенно иной, чем склад песен предыдущей группы. Типично для них хоровое исполнение, большинство их носит характер песен протяжных. Соответственно они коротки. Есть отличие в стиле между песнями о Ермаке и Разине, с одной стороны, и Пугачеве, с другой. Образ Пугачева более реалистичен, чем образ Разина. Песни о Пугачеве частично подверглись влиянию солдатских песен. Тем не менее песни казачьей вольницы, песни о Ермаке, Разине, Пугачеве составляют совершенно явный цикл или вид исторических песен, во всех отношениях отличный от более ранних и более поздних циклов, созданных в иной социальной среде. Начиная с момента образования регулярной армии в фольклоре появляется особый вид исторических песен, созданных солдатами. Это воинские исторические песни XVIII—XX веков. Этот вид исторической песни постепенно становится доминирующим. Начиная с песни о Полтавском бое, русский солдат сопровождает песнями все войны: семилетнюю войну, войну 1812—1815 годов, Крымскую кампанию, Турецкие войны, войну с Японией, а также более мелкие походы. Число этих песен значительно. По стилю они примыкают к бытовым солдатским лирическим песням, но

вместе с тем существенно отличаются от них. Военно-исторические песни составляют особый вид исторических песен, отличный как от песни о Грозном, так и от городских песен XVII—XVIII веков и от песен казачьих.

Так, располагая исторические песни по эпохам и социальной среде, изучая затем поэтику и формы их музыкального исполнения, можно будет установить жанровый состав исторических песен. То, что предлагается в этой работе, — только первая наброска в этом направлении. Нам представляется, что ранняя песня-скоморошина, песни былинного типа о Грозном, песни о внутренних событиях от конца XVI века до первой половины XVIII века, песни казачьей вольницы и крестьянских войн и бунтов, воинские песни XVIII—XX веков, созданные в солдатской среде, составляют основные жанры исторических песен.

Может быть, наиболее труден и наиболее спорен вопрос о жанрах *лирической песни*. Лирическая песня — огромная область народного творчества. Область эта разнообразна, подвижна, и изменчива. Она допускает изучение с самых разных сторон и точек зрения. Если изучать ее с точки зрения форм бытования и исполнения, то можно говорить о песнях хороводных, игровых, плясовых и таких, которые исполняются вне движения хореографического или иного характера, одним только голосом. По бытовому применению можно говорить о песнях трудовых, посиделочных, святочных, свадебных и т. д. В них, далее, поется о различных сторонах человеческой жизни — о любви, семье, разлуке с родной землей, крепостной зависимости, о тюрьме, о солдатской жизни, о разбойничьей доле. Песни могут выражать известное *отношение* к миру: тогда можно говорить о песнях сатирических, укоряющих, или, наоборот, величальных, или оплакивающих, сетующих. С точки зрения темпа и характера музыкального исполнения можно говорить о песнях; протяжных<sup>6</sup>, частых и промежуточных («полупротяжных»). Наконец, есть песни различных социальных групп: песни крестьян, бурлаков, солдат, рабочих. Какие же из этих песен являются жанрами? Любой из названных здесь видов песен может стать предметом монографического изучения. Можно отдельно изучать,

---

<sup>6</sup> В музыковедческой литературе под «протяжными» понимаются песни с наличием внутрислоговых распевов. Филологи под «протяжными» понимают любые песни элегического характера, исполняемые в медленном темпе.

например, песни хороводные, или разбойничьи, или сатирические и т. д., и такие монографии очень нужны и очень полезны. Каждый из исследователей может назвать избранный им вид жанром, понимая это слово в любом смысле и не ставя вопроса о том, в каком отношении изучаемый вид находится к другим видам. Но дело меняется как только мы перейдем от изучения одного какого-либо вида к изучению лирической песни в целом. Установление жанров требует точной терминологии и правильных приемов систематизации. Если этого нет, мы получим искаженную картину, получим неправильные выводы и установления.

Вопрос о жанрах лирической песни тесно связан с вопросом о классификации ее. С этим дело обстоит очень неблагоприятно. Так, например, в семитомном своде А. И. Соболевского «Великорусские народные песни» (СПб., 1895—1902) второй и третий тома отведены для песен о семье; в седьмом томе помещены песни шуточные. Такое деление было бы правильным, если бы не было шуточных песен о семье; но такие песни есть. Многие песни о старых мужьях носят ярко выраженный шуточный характер. Куда же их отнести: к песням «о семье» или к «шуточным»? Такое деление ошибочно, оно произведено по признакам, которые не исключают друг друга. Эта ошибка упорно держится вплоть до самых последних лет. В лекциях В. И. Чичерова (Русское народное творчество. М., 1959) в главе «Жанровый состав песенной лирики» в числе основных жанров названы «хороводные» и «юмористические и сатирические». Но именно хороводные песни часто носят юмористический и сатирический характер. Один вид выделен по форме исполнения («хороводные»), другой — по отношению к изображаемому («юмористические»), но эти признаки не исключают друг друга, и деление получилось ошибочное, неправильное не только с точки зрения логической, но и дающее ошибочное представление о характере песен. В книге Н. П. Колпаковой «Русская народная бытовая песня» (М.—Л., 1962) в числе других названы «игровые» и «лирические». Термин «бытовые» неудачен потому, что он внушает мысль, будто, кроме бытовых, есть еще какие-то другие, небытовые песни. Термин «бытовые» должен быть вообще изъят из научного обихода как слишком широкий и потому не имеющий никакого определенного смысла. Все решительно песни есть песни бытовые, либо потому, что они живут и применяются в быту, либо потому,

что в них прямо или косвенно отражен быт русской деревни. Колядки в такой же степени могут быть, названы бытовыми песнями, как солдатские походные или колыбельные; разница только в том, какие стороны русского быта в ней прямо или косвенно отражены. Вне быта песен не бывает. Деление же на «игровые», с одной стороны, и «лирические», с другой, неправильно потому, что лирика есть понятие широкое, в которое входят самые различные виды народных неэпических песен. Данное же распределение исходит из узкого понимания «лирики» как выражения глубоко личных и интимных чувств. Для фольклора такое понимание «лирики» неприменимо. Лирика наряду с эпикой и драматикой есть род поэтического творчества, который выражает не только личные чувства грусти, любви и т. д., но всенародные чувства радости, скорби, гнева, возмущения, причем выражает его в самых разнообразных формах. Эти формы и составляют жанры, тогда как «лирика» не есть жанр. «Игровые» песни — одна из частных форм исполнения песен; противопоставлять понятие «лирических» и «игровых» песен и утверждать их несовместимость так же неправильно, как говорить о несовместимости понятий дерева и березы.

Неумение отличать род и вид, а также применять более широкие и более узкие разряды классификации вообще встречается очень часто. Можно сказать, что такой способ распределения у нас господствует. Материал делится на разряды без дальнейших подразделений или разветвлений, причем в один ряд попадают явления очень широкого и очень узкого характера. Получается перечисление без всяких подразделений, без разветвлений. Между тем многих ошибок можно было бы избежать, применяя одни признаки для рядов, другие — для подразрядов, вместо того, чтобы совмещать их в одном ряду, где они не исключают друг друга.

Совершенно очевидно, что пока имеются подобные ошибочные представления о составе русского фольклора, о категориях этого состава и об их взаимоотношениях, вопрос о жанрах русской песни не может быть решен.

Как же выйти из затруднений? Мы исходим из двух предпосылок теоретического порядка. Первая состоит в том, что в фольклоре при единстве или спаянности содержания и формы первично содержание; оно создает себе свою форму, а не наоборот. Такое положение остается верным независимо

от философских споров о том, что понимать под формой и что под содержанием.

Вторая предпосылка состоит в том, что различные социальные группы создают различные, а не одинаковые песни. Обе эти предпосылки тесно связаны между собой. Мы полагаем, что крестьяне, батраки, солдаты, рабочие будут создавать разные по своему содержанию песни и что вследствие этой разницы в содержании и форма их будет различна. Это значит, что разделение по социальному признаку не будет противоречить разделению по признаку поэтики. Наоборот, такое разделение позволит внести в пестрый и разнообразный мир песни некоторую систему.

Не предпреляя пока вопроса о том, что в области лирической поэзии называть жанром и что нет, мы попытаемся разделить песни по признаку социальной принадлежности. С этой точки зрения можно отличить три большие группы: 1) песни крестьян, ведущих земледельческий труд; 2) песни крестьян, оторвавшихся от земледельческого труда; 3) песни рабочих. Остановимся сперва на песнях собственно крестьянских.

Традиционное деление крестьянской лирики на обрядовую и необрядовую логически и фактически правильно. Правильно также подразделение обрядовой лирики на календарно- и семейно-обрядовую лирику.

Слово «календарные песни» в приложении к лирике не совсем удачно. Это — песни больших народных праздников, носивших ярко выраженный земледельческий характер. Поэтому более правильно будет назвать совокупность этих песен земледельческой обрядовой лирикой. Песни этого вида легко и естественно делятся по тем праздникам, во время которых они исполнялись. На святках исполнялись колядки — песни, прославлявшие хозяев и сулившие им богатый урожай, умножение скота, здоровье и благосостояние. В благодарность за эти посулы (которым когда-то приписывали заклинательную силу) хозяева одаривали колядующих. Под новый год пели песни подблюдные. Эти песни сопровождали гадание, состоявшее в том, что в блюдо с водой опускалось несколько колец, а затем пелись краткие песенки, сулившие брак, разлуку, смерть, дорогу и т. д. Под песни вынимались кольца, и та, которой принадлежало кольцо, относил песню к себе.

Продолжая обзор, мы можем назвать масленичные песни. Количество их очень невелико, они плохо сохранились. Это

— веселые песни о встрече и проходах масленицы. В Егорьев день в средней полосе России в первый раз после зимы выгоняли скот на пастбище. По этому случаю пелись особые песни, егорьевские, содержание которых сводилось к заклинаниям или заговорам на сохранность скота от волков, падежей и бескормицы. В период весеннего равноденствия праздновалась встреча весны. В день этого праздника пекли жаворонков или куликов и давали их детям. Дети привязывали их к прутьям или деревьям, что должно было изображать прилет птиц, и пели особые песни, называемые веснянками. В этих песнях призывали весну и восхваляли ее. Птицы будто бы приносили на своих крыльях весну. Седьмой четверг после пасхи назывался семик. В этот день украшали березку, водили под ней хороводы и пели песни во славу березки. Девушки между собой кумились, и об этом также пелось и песнях. Песни эти принято называть песнями семицкими. В этих песнях обрядовые мотивы переплетаются с любовными. Нам известно, что особые купальские песни пелись во время летнего солнцеворота — в день Ивана-Купалы, но у русских такие песни не сохранились. Наконец, во время жатвы пелись так насыпаемые жнивные песни. В них пелось, о скором окончании работы и об угощении, которое ждет жницу. Такие песни сопровождались величанием хозяина, на поле которого жницы помогали жать.

Мы могли выделить колядки, подблюдные песни, песни масленичные, веснянки, егорьевские песни, песни семицкие, жнивные песни. Все они относятся к области обрядовой земледельческой лирики, но обладают разным содержанием и разной формой, исполняются по-разному, в разные сроки и различаются своими напевами. Каждый из этих видов составляет жанр, т. е. обладает общностью поэтической системы и исполняется в одни и те же сроки, в тех же формах, тем же музыкальным стилем. Возможно более дробное деление их. Так, например, можно установить разные типы колядок, подблюдных песен, веснянок, но эти типы не представляют собой новых жанров.

Другая большая область обрядовой поэзии — это песни семейно-обрядовые. К ним относятся песни похоронные и свадебные.

Похоронные плачи, или причитания, или, как их иногда называют в народе, вопли, сопровождают все моменты похоронного обряда: обряжение покойника, прощание перед

выносом, погружение в землю, момент возвращения родных домой в опустевшую избу. Каждый из этих моментов может сопровождаться особыми по своему содержанию песнями, но они могут и смешиваться. Метрическое строение плачей отличается от метрического строения всех других видов народной лирики. В классической форме плачей — размер хореический с дактилическим окончанием, строки длинные, охватывающие у разных исполнительниц от четырех до семи стоп. Каждая строка синтаксически закончена, после каждой строки делается длительная пауза, во время которой поющая всхлипывает и рыдает.

Свадебная поэзия в основном также состоит из причитаний. Причитает невеста или, если она не умеет этого, — плакальщица. Основные моменты свадебного обряда, как стовор, девичник, день венчания и другие, сопровождаются каждый своими причитаниями. Невеста просила не отдавать ее замуж, отсрочить день свадьбы, она страшится жизни в новом доме, где ее ждет тяжелая работа и неласковое обращение. Все это показывает, что свадебные плачи представляют собой совершенно иной жанр, чем причитания похоронные. Невеста пела горестные песни, остальная же молодежь пела песни веселые. Сюда относятся свадебные величальные песни молодым, их родителям и почетным гостям. В адрес же дружки, сватов и свах пелись, наоборот, песни насмешливые; чтобы отделаться от таких насмешек, нужно было откупиться деньгами. Дружка также создавал веселье. Но он не пел, а исполнял различные приговоры, содержанием которых служат приветствия. Эти приветствия могут сопровождаться насмешками в адрес девушек, детей или, например, ворчливых старух, которых предлагается запихать на печь и т. д. Приговоры дружки — не песни. Они исполняются рифмованной прозой, пересыпанной всякого рода остротами и шутками.

Таким образом, причитания невесты, величальные свадебные песни и приговоры дружки и песни-насмешки составляют основные жанры свадебной поэзии.

Мы переходим к рассмотрению внеобрядовой лирики — самого богатого вида народного песенного творчества. Коснувшись обрядовых причитаний, мы должны решить вопрос о причитаниях необрядовых.

Мы имеем в виду те причитания или плачи, которые исполняются по поводу различных несчастий и бедствий, кото-

рыми была так богата крестьянская жизнь. Составляют ли эти плачи один жанр с похоронными причитаниями или нет?

Одно из таких бедствий — отдача парня в рекруты, впоследствии — призыв новобранцев в армию. Этот момент сопровождался причитаниями или плачами которые принято называть рекрутскими причитаниями. Но плачами, причитаниями мог сопровождаться любой другой горестный момент в жизни крестьянина: пожар, отправка больного в больницу; по разным поводам причитали о своей доле батраки, сироты; они плакали, предаваясь воспоминаниям о своем прошлом.

Во время Великой Отечественной войны женщины причитали, получая известие о смерти мужа, сына, брата. Беженцы предавались плачам при возвращении домой, видя свои дома разрушенными<sup>7</sup>.

Общепринято все виды причитаний объединять в один жанр, различая три основных вида их: похоронные, рекрутские и свадебные. Что свадебные причитания невесты составляют совершенно особый жанр, мы видели выше. Больше оснований имеется для объединения плачей рекрутских и других с плачами похоронными. Действительно, стих и в том и другом случае иногда совершенно одинаков, особенно в устах одних и тех же исполнительниц. Так, знаменитая Ирина Федосова совершенно одинаково исполняла причитания похоронные и рекрутские. Разница здесь как будто касается только тематики, а это еще не дает оснований говорить о разных жанрах. С нашей же точки зрения, сходство метрической системы еще не дает оснований для объединения в один жанр. Похоронные плачи представляют собой поэзию обрядовую, корнями своими восходящую к языческим временам. Композиция обрядовых плачей определяется ходом обряда, и потому она единообразна, композиция же необрядовых плачей столь же разнообразна, как разнообразна сама жизнь. Глубоко различны также мир представлений, образов и лексика. Различаются они и своим бытовым применением, а это, как мы видели, один из признаков жанра. Мы приходим к выводу, что в области причитаний имеется три жанра: два обрядовых — свадебные и похоронные, и один необрядо-

---

<sup>7</sup> Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и Л. П. Разумовой. Вступительная статья и комментарии В. Г. Базанова. М.—Л., 1962.



вый, куда входят причитания рекрутские и другие, связанные с бедствиями военного времени, а также плачи, связанные с различными несчастиями старой крестьянской жизни.

Одна из основных трудностей в изучении крестьянской лирической песни состоит в ее необычайной подвижности и изменчивости. Признаки отдельных песен настолько неустойчивы, что единой, общепринятой терминологии нет; сам народ также имеет множество различных названий для песен. Эти названия могут стать предметом специального изучения и комментирования. Вот несколько таких терминов: песня протяжная, проголосная, голосовая, частая, скорая; — хороводная, круговая, походенечная, парочная, парная, проволоочная, продольная, уличная, науличная; — игровая, плясовая; — вечериночная, посиделочная, гульбищная, обыденная, девичья; — святочная, вешняя, троицкая. Е. Линева приводит народные наименования: песни «давнишние, дотошные, досельные, строгие, долгоголосные, досюдошные»<sup>8</sup>. Есть множество и других названий.

Мы не можем полностью использовать народные обозначения, так как значения их перекрываются, в них нет системы. Многие песни не названы никак. Но обилие этих терминов показывает, что у народа есть какие-то очень точные представления о жанрах и об их отличиях, что народ *различает* свои песни и этими отличиями дорожит и очень метко и выразительно обозначает различные виды песен.

Как же нам быть, что положить в основу определения и разбивки?

На первый взгляд, наиболее простым и естественным способом деления представляется деление по темам. Но это все же не так. Тема или содержание само по себе не всегда может служить признаком жанра. Так, например, песни о старом муже могут иметь трагический характер и исполняться как песни протяжные, но такие же песни могут иметь шуточный, фарсовый характер и исполняться как песни плясовые, или игровые, или хороводные. Песни о любви, о семье, о разлуке, об ушедших на службу солдатах, о смерти на чужбине и другие могут относиться как к совершенно различным, так и одинаковым поэтическим системам. Темы песен должны изучаться самым пристальным образом, но отличие

---

<sup>8</sup> Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2. Песни новгородские. СПб., 1909. С. XIII.

тем еще не означает отличия жанров и наоборот: одна и та же тема может фигурировать в различных жанрах. Поэтому положить тематический признак в основу нельзя.

Мы положим в основу другой признак, а именно форму исполнения. По форме исполнения в классической крестьянской лирической песне можно ясно отличить два больших вида: это, с одной стороны, песни, которые исполняются в сопровождении различных телодвижений: в основном это песни хороводные, плясовые и игровые; с другой стороны, есть песни, которые исполняются одним только голосом, без телодвижений хореографического или мимического характера; такие песни могут исполняться стоя или сидя, при некоторых работах, на посиделках, хором или в одиночку. В науке эти песни не получили обозначения. В Сибири такие песни именуются «проголосные», но этот термин неудобен потому, что в других местах этим словом обозначаются песни протяжные. Римский-Корсаков в своем сборнике «Сто русских народных песен» (СПб., 1877. С. 24) назвал их голосовыми. Термин «голосовые песни» может быть принят как термин условный, обозначающий, что песни исполняются только голосом. Различие этих двух больших видов песен может быть положено в основу начального деления. Подробное рассмотрение их пока не может входить в задачи нашего изучения. Нам пока достаточно установить общие черты их. Хороводные, игровые и плясовые песни обладают особым стилем. Обычно они имеют куплетное строение (чего нет в песнях голосовых). Такие песни обладают особыми законами композиции. Так, например, последние строки каждого куплета могут повторяться с изменением одного-двух слов. В первом куплете одной из песен сборника Римского-Корсакова (№ 55) девушка поет о том, что она уронила венок и зовет батюшку поднять его, но батюшка венка не поднимает; во втором куплете фигурирует матушка, а в третьем — милый, и он поднимает венок. Композиционные приемы хороводных песен очень ясны и могут быть изучены<sup>9</sup>. Хоровод может своими движениями совершать различные фигуры. Так, Балакирев отличает хороводные песни «круговые», когда хоровод движется по кругу, и «ходовые», когда поющие стоят или ходят друг за другом. Можно отличить и другие виды хороводов. Игровые песни своим содержанием

---

<sup>9</sup> Н. Бачинская. Русские хороводы и хороводные песни. М.—Л., 1951.

связаны с игрой, под которую они исполняются (заинька, воробушек и др.). Вне игры эти песни собственно не имеют смысла, хотя могут исполняться в одиночку, например как некое воспоминание об играх молодости. Игры и игровые песни отличаются также по тому, исполняются ли они на открытом воздухе или в избе. Игры зимой в избе и летом в поле или на улице бывают разные. Игровые песни тесно связаны с играми, и очень часто из текста песни можно установить, в чем игра состояла. Игровую песню можно узнать независимо от того, обозначена ли она собирателем как таковая или нет. Границы между хороводными и игровыми песнями не всегда можно установить точно, так как самое ведение хоровода есть род игры. В плясовых песнях содержание песни менее тесно связано собственно с пляской, чем содержание игровых с игрой. Любая частая песня может быть использована как плясовая, под любую частую песню можно плясать. Однако не под всякую частую песню непременно пляшут. Если игровую песню можно узнать независимо от того, обозначена ли она как таковая или нет, то плясовую по тексту узнать нельзя. Из этого следует, что плясовые песни собственно не представляют жанра. Тем не менее использование песни для пляски — важный признак целого ряда частых песен.

Точное определение хороводных и игровых песен затрудняется еще тем, что ведение хороводов с течением десятилетий начинает отмирать. Текст же и напев песен держится. Исполняемые вне хороводов такие песни начинают меняться, иногда — портиться. Они теряют куплетное строение, повторения и другие признаки классической хороводной песни. Если такую песню услышать или прочесть впервые, ее не всегда можно узнать как хороводную. Под «хороводными» следует понимать исконно хороводные, т. е. такие, которые в своей первоначальной и полной фирме исполнялись при ведении хоровода. Может встретиться и обратный случай. Хоровод может исполнять песню, вовсе не хороводную по своему характеру. Собиратели иногда называют такие песни «хороводными», но это в данном случае означает лишь то, что песня исполнялась хороводом, хотя она и не хороводная по своему характеру.

Переходя к песням голосовым, мы и здесь должны будем установить какие-то первичные группы. Среди песен голосовых резкими отличиями обладают ярко выраженные про-

тяжные и ярко выраженные частые песни. Разница темпа вместе с тем есть разница характера песни, настроения, выраженного в ней. Протяжные песни по содержанию своему лиричны, выражают глубокие душевные чувства поющих. По содержанию это песни грустные, элегические. Частые песни, наоборот, носят веселый и шуточный характер, по содержанию своему могут иметь сатирическую окраску. Они выражают не столько индивидуальные, сколько коллективные чувства. Но не все песни носят ярко выраженный протяжный или частый характер. Некоторые собиратели и составители сборников вносят категорию «полупротяжные». С точки зрения логической, это правильно, но особой необходимости в таком обозначении нет. «Полупротяжные» песни — это такие, темп которых не имеет решающего значения для их характера. Если песня не имеет ярко выраженного темпа, темп может при изучении песенного состава и его характера вообще не обозначаться. Веселый, юмористический и сатирический характер типичен для частой песни, но обратное отношение не всегда будет правильным. Возможны веселые и радостные и даже сатирические песни, не имеющие характера частых. Поэтому, обозначая песню, необходимо, кроме определения темпа, обозначить также, не имеет ли она шуточного или сатирического характера. Наконец, песня должна быть определена и изучена со стороны содержания или темы. Как уже указывалось, тема сама по себе не может служить признаком жанра. Тем не менее для понимания смысла песни тема или содержание — основной момент. Большинство собственно крестьянских песен, как хороводно-игровых, так и голосовых, посвящено любви и семейной жизни. Этому же посвящены и многие шуточные частые песни. Но содержание песен этим не исчерпывается, и исследование должно установить и другие темы лирических песен. Так, есть протяжные песни о крестьянской неволе, есть частые сатирические песни о духовенстве, песни о ленивых или строптивых женах, о лентяях и неудачниках и др.

Перелистывая антологию Соболевского или любой другой сборник, легко убедиться, что собиратели или издатели обычно обозначают песню каким-нибудь одним словом. Так, например, одни песни названы «хороводные», другие — «посиделочные», третьи — «парные», четвертые — «протяжные» и т. д. Такой способ не помогает разобраться во множестве видов

крестьянской лирической песни. Их следует обозначать не по одному признаку, а по совокупности нескольких признаков.

Как минимум, для первичного определения песен каждую из них следует определять с пяти точек зрения.

1. Прежде всего необходимо определить, является ли песня *хороводной* или она исполняется только голосом. В сомнительных случаях, когда песня потеряла свой хороводный характер, исконность хороводного исполнения может быть установлена путем сличения вариантов.

2. Особо следует выделить *игровые* песни или игровое (хороводно-игровое, или посиделочное) применение их.

3. Протяжное или частое исполнение характеризует два совершенно разных типа песен, и темп исполнения, если он очевиден и ярко выражен, должен быть обозначен. Промежуточные формы, как уже указывалось, не имеют существенного значения для определения песен, и нет необходимости особо их указывать.

4. Частые песни вместе с тем обычно имеют шуточный или сатирический характер, что очень важно для определения типа песен. Шуточный характер могут иметь песни и нечастые, что также должно войти в определение.

5. Хотя тема или содержание и не имеют решающего значения для определения жанра, к которому песня относится, они должны быть обозначены, войти в определение песни, что поможет лучше понять взаимоотношение между формой и содержанием.

Не во всех случаях необходимо установление всех пяти признаков, но проверять песни надо по всем.

Приведем несколько примеров того, как может выглядеть конкретное применение такой системы определений к отдельным песням взамен определений через одно слово, какое господствует в нашей фольклористике.

1. «Не вечерняя заря занималась...» (Соб. V, № 213), «Что цвели-то, цвели, цвели в поле цветики» (Соб. V, № 595), «Вы, туманы мои, вы, туманушки» (Соб. VI, № 308) — песни протяжные голосовые о любви.

2. «Уж вы горы мои, горы Воробьевские» (Л. и Пр., № 1). «Степь Моздокская» (Л. и Пр., № IV), «Уж ты поле мое, поле чистое» (Блк., № 25) — песни протяжные голосовые о смерти на чужбине.

3. «Катенька веселая» (Блк., № 20), «Заиграй, моя волынка» (Блк., № 23), «Под яблоней зеленою» (Блк., № 26) — голосовые частые (иногда плясовые) о любви.

4. «Во лугах» (Блк., № 18), «Стой, мой милый хоровод» (Блк., № 24), «Как под лесом под лесочком шелкова трава» (Блк., № 27) — хороводные о любви, браке, семье.

5. «Ты поди, моя коровушка, домой» (Соб. VII, № 136), «Молодка, молодка молоденькая» (Блк., № 13). «Посеяли девки лен» (Блк., № 34) — частые хороводные или плясовые, шуточные о любви, браке, семье.

6. «Как во городе царевна, царевна» (Блк., № 28), «Царев сын хоробер» (Авд., с. 116), «Заинька, ты где был побывал?» (Шейн, № 348) — хороводно-игровые о любви, браке, семье.

7. «Дуня тонкопряха» (Соб. VII, №№ 17—21), «У меня квашня по избе прошла» (Кит., № 58), «Я с комариком плясала» (Ак., № 182) — частые хороводные или хоровые, иногда плясовые сатирические и шуточные о ленивых и не-радивых женщинах.

8. «Не спасибо те, игумну тебе» (Бал., № 15), «Я по келейке хожу» (Соб. VII, № 361), «А пойти было к обедне» (Соб. VII, № 349) — частые беседно-игровые или плясовые сатирические о духовенстве.

Какие же жанры можно наметить в этой богатой области лирической песни? Состав собственно крестьянских необрядовых песен в поэтическом отношении настолько богат и разнообразен, что включает в себя *различные* песни, которые но могут быть отнесены к одному и тому же жанру. Действительно: достаточно напомнить себе хотя бы начальные строки таких песен, как

Туманы мои темные, ничегохонько было  
Да сквозь эти туманы ничегохонько не видно  
(Соб., V, 540)

и с другой стороны:

Заиграй, моя волынка,  
Завалай, моя дубинка!  
Любо, любо, любо, дочка,  
Завалай, моя дубинка!

(Соб., 170),

чтобы воочию увидеть, что крестьянские необрядовые песни не составляют жанра и что в состав их входят *разные* жанры.

Мы бы считали, что песни хороводные, игровые и плясовые составляют жанр, отличия же их между собой составляют группы, подгруппы и т. д. Несколько иную картину дают песни голосовые. Частые, несомненно, составляют особый жанр, выделяясь не только ритмом, но и образами, всей своей поэтикой. Они предварительно могут быть сочтаны жанром. Другой жанр составляют песни нечастые, среди них особый вид — протяжные. Таким образом, для первичной ориентировки мы можем выделить следующие жанры крестьянской лирической необрядовой песни: 1) хороводные и игровые; 2) голосовые частые; 3) голосовые нечастые и в том числе протяжные.

Каждая из этих групп распадается на разновидности, которые могут стать предметом уже специального изучения крестьянской лирической песни. Дальнейшее разделение может идти по темам. Так, хороводные и игровые могут быть распределены на песни о любви, о семье; этим почти исчерпывается их тематическое содержание. Частые могут быть распределены по тем же темам, но сюда еще прибавятся сатирические и шуточные о попах, о ленивых женах и т. д. Равным образом все другие жанры или виды их могут быть распределены по темам. При таком распределении темы будут повторяться по жанрам. Никакой беды в этом нет. Такое распределение будет иметь собственно научный характер. В целях эмпирических (например, при систематизации материала для сборников, для обзоров и т. д.) можно в основу положить тему или содержание: песни о любви, песни о семье, песни о смерти на чужбине, песни о неволе и т. д. с подразделением их на жанры: песни о любви — голосовые протяжные и примыкающие к ним (голосовые частые, хороводные и игровые). Аналогичное распределение возможно для других тем; в таких случаях будет повторяться жанровое обозначение. При этом окажется, что между темами и жанрами есть тесная связь. Так, например, совершенно очевидно, что не может быть частых, игровых или хороводных песен о смерти на чужбине, равным образом не может быть, например, протяжных песен о проделках хитрой жены, пытающейся обмануть своего старого мужа. Такая песня может быть только частая. Нарушение этой связи возможно только в песнях пародийного характера. Так, песня об алчности или пьянстве попов может исполняться как протяжная с использованием церковных мотивов песнопения.

Особый мир представляет собой детский песенный фольклор. Эта область мало изучена, между тем она заслуживает самого пристального внимания. В этой области созданы такие ценности, которые по сегодняшний день используются при воспитании малышей. Детскую песню систематически собирали только два собирателя: это П. А. Бессонов (Детские песни. М., 1868) и П. В. Шейн, который в своем «Великоруссе» отвел детским песням большой раздел. Недавно (1961) в архиве Бессонова был обнаружен прекрасный сборник детских песен, записанных А. В. Марковым<sup>10</sup>. Остальные собиратели записывали детские песни лишь, проходя, случайно, или же, как А. И. Соболевский, совсем игнорировали их. Названные собиратели впервые систематизировали их, и эти попытки, сделанные на большом и внимательно рассмотренном материале, могут быть положены в основу при изучении детского песенного фольклора. Надо отличать песни, которые поются взрослыми для детей или во всяком случае старшими для младших и самых маленьких. Другие поются самими детьми.

*Колыбельные* песни очень разнообразны как по своему содержанию, так и по форме и формам исполнения. Самое важное в них — спокойный убаюкивающий ровный напев. Слова имеют подчиненное значение и часто колыбельные песни состоят из нанизывания образов из жизни людей и животных.

Другие песни — это всякого рода «потешки», прибаутки, которыми забавляют самых маленьких детей. Детей при этом качают на носках ноги или дают им провалиться между колен, играют с их ладонями («ладушки») и пальцами или вообще поют смешные песни про кошкин дом, или про зайчика, или — веселые небылицы, например, — как журавль ходил на мельницу и что он там видел.

Другие песни поются самими детьми. Прежде всего это песни, которые исполняются при играх. Детские игровые песни представляют собой совершенно иное явление, чем игровые песни взрослых. Детские игровые песни сопровождают некоторые моменты детских игр, и без знания их они непонятны. Целый ряд таких игр описан Шейном (в кор-

---

<sup>10</sup> П. Д. Ухов. Детские песни, записанные А. Марковым в центральных губерниях в 1892—1896 годах // Вестник Московского университета, 1961. № 4, № 5.



шуна, в короля, мак, хрен и др.), причем приведены и песни, сопровождающие эти игры.

Особый вид песен при игре — это *считалки*. Считалки не всегда поются, и к песням их можно относить лишь условно. Какое богатство словесного ритмического творчества и всяких выдумок кроется в считалках, показано в сборнике Г. С. Виноградова и в статье, сопровождающей это собрание<sup>11</sup>.

Дети очень любят поддразнивать друг друга и петь насмешливые песни. Такие песни-дразнилки и песни-насмешки представляют особый, очень забавный и интересный вид детского творчества.

Наконец, подобно тому, как взрослые поют свои песни о своей жизни, так и дети поют свои, сложенные ими песни обо всем, что они видят и слышат в деревне. Часто эти песни состоят из набора слов, образов, словесных отрывков без всякой логической связи, но эти песни имеют свою логику, отличную от логики взрослых. Большинство их имеет шуточный, веселый характер, и отделить их от песен-дразнилок и песен-насмешек не всегда возможно. Шейн несколько тяжелоосно озаглавил раздел, посвященный этим песням: «Песенные прибаутки и приговоры, которыми дети, вышедшие из младенческого возраста, уже начинают сами себе тешить и забавлять». Это — песни детей об окружающей их жизни.

Каждый из выделенных здесь видов детского песенного фольклора представляет собой особый жанр. Жанровое богатство и разнообразие этого вида крестьянского творчества довольно значительно.

Таков общий жанровый состав собственно крестьянской лирики. Все виды крестьянской лирики прямо или косвенно связаны с земледельческим трудом, с бытом, жизнью и нравами старой русской деревни.

Лирическая песня не отражает всей тяжести крестьянской жизни при царском строе и помещичьей эксплуатации. Эта жизнь была настолько тяжела, что она многих гнала из деревни. Одни легально уходили искать приработков, другие бежали, превращались в бродяг, уходили в разбой и попадали в тюрьмы. Надолго отрывала крестьян от земли солдатчина. Наконец, с ростом капитализма и фабрично-заводского производства часть крестьянства уходила в города и постепенно превратилась в потомственный пролетариат.

---

<sup>11</sup> Г. Виноградов. Русский детский фольклор. Иркутск, 1930.

Некоторая часть крестьян насильственно отрывалась от земледельческого труда самими помещиками. Их брали на услужение в поместье или увозили в города и делали лакеями. И те и другие создают свой фольклор, отличный от фольклора крестьянского. Песни *дворовых* составляют несомненный, притом очень специфический жанр. С одной стороны, в них отражен весь ужас, все унижение крестьянина, всецело зависящего от произвола барина и подвергающегося жестокой порке за малейшие провинности. С другой стороны, в них есть элементы какого-то фривольного или развязного тона, который совершенно чужд песням крестьянским и который свидетельствует о развращении крестьянской психики под влиянием «цивилизованной» барской среды. Еще сильнее этот тон выражен в городских лакейских песнях, число которых очень невелико, но которые, несомненно, также составляют особый жанр.

Крестьянин, оторванный от земли, еще мог некоторое время петь свои старые, с детства слышанные песни. Но эти песни не соответствовали его новым жизненным условиям. Он начинал петь о своей жизни новые песни, первоначально используя старый поэтический арсенал, но постепенно создавал песни новые по содержанию и по форме. Эти песни получают острую социальную направленность.

*Бурлацкие* песни сопровождают работу бурлаков. В современном языковом обиходе «бурлаками» называют тех, кто на реках тянул барки против течения. Но в народном обиходе «бурлаками» называли всех, кто уходил на сезонные приработки. Обычно уходили и работали артелями. Чаще всего уходили именно на речные работы, но в более древние времена, когда под пашню вырубали леса, бурлаки нанимались на работу по вырубке лесов. Такие песни пелись тогда, когда требовалось групповое усилие ритмическими рывками, например при сведении баржи с мели, при вбивании или вытаскивании свай, при сваливании подпиленного дерева, при выкорчевывании пней и других работах. Песня заменяла команду, а иногда команда входила в состав песни. Это, таким образом, трудовые песни. Такие песни известны многим народам.

От бурлацких трудовых песен надо отличать песни о бурлаках. О бурлаках поется в женских крестьянских песнях. Девушка вышла за бурлака, считая его за вольного человека, имеющего хороший заработок. На самом же деле «у него один алтын во котомке да вязовая дубинка за плечами». По-

добные песни о бурлаках относятся к жанру голосовых протяжных песен любовного содержания.

С XVI века широкие формы принимает бегство на окраины. Опричнина, военное разорение, голод, эпидемии, невыносимый гнет — все это приводило к образованию казачества. Но далеко не все доходило до окраин. Многие уходили в разбой. Разбойник представлялся крепостному крестьянину человеком, вырвавшимся на волю. Мало того, грабя богачей, разбойник совершал правое дело, восстанавливая попранный социальную справедливость. Разбойник превращался в героя. Песни о таких героях можно назвать удалыми. В крестьянском сознании это молодец, вырвавшийся на волю. Широкие волжские просторы — фон многих таких песен. Разбойники ездят по Волге, ловят и казнят губернатора. Они устраивают засады по дорогам, иносказательно именуют себя рыболовами, которые ловят осетров, понимая под этим купцов. Или же в песне с насмешкой и прибаутками сообщается о том, как «усы», т. е. разбойники, ограбили кулака: «Хлеба он не пашет, да рожь продает, он деньги берет да в кубышку кладет». Такие песни могут быть названы удалыми. Так их назвал Сахаров, и это название было подхвачено Белинским. Они поются в быстром темпе. Но есть разбойничьи песни совершенно иного характера. Воспевая удалых героев, народ вместе с тем смутно понимал, что разбой не есть такая форма социальной борьбы, которая может привести к изменению жизни или социального уклада. В таких разбойничьих песнях широко распространены мотивы тюрьмы, казни, виселицы. Разбойник неизменно сталкивается с государством, и государство всегда побеждает. Разбойник знает, что он будет казнен, и народ изображает эту казнь как дело справедливое. Так разбойничьи песни отражают трагизм и безысходность положения беглого крестьянина, ставшего разбойником. Такие песни по форме исполнения принадлежат к протяжным. Это песни трагического содержания и трагического тона. К таким принадлежит, например, знаменитая песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка», песни о сиротинушке, который ушел на Волгу в разбой, а теперь сидит в тюрьме и рассказывает о своем прошлом. Таким образом, разбойничьи песни как таковые еще не составляют жанра. В их состав входят песни, по крайней мере, двух жанров — это песни удалые и песни протяжные. Протяжные песни мы уже видели, говоря о голосовых крестьянских песнях. Но тем не

менее вся совокупность поэтики разбойничьих песен иная, чем поэтика протяжных песен любовного и семейного содержания; образы действующих лиц, эпитеты, лексика, метафоры иные, чем в песнях крестьян на земле. В них изображается иная действительность и иное отношение к ней. Все это говорит о том, что протяжные разбойничьи песни представляют собой иной жанр, чем протяжные песни любовно-семейного содержания.

Особый жанр народной лирики представляют также песни солдатские. Возможно, что при их специальном монографическом изучении удастся установить и в числе солдатских песен наличие нескольких различных жанров или жанровых групп. Среди солдатских песен нет таких, которые по аналогии с разбойничьими можно было бы делить на протяжные и веселые. Фольклорные солдатские песни, которые нам известны, носят более или менее ярко выраженный протяжный характер. Вся жизнь солдата, от момента призыва и до смерти на поле сражения, отражена в этих песнях. Солдату не до лазоревых цветочков и шелковой травы, и о них он никогда уже не поет. Он поет о писарях, забрывающих лоб, о муштре, учениях, тяжести солдатской службы с караулами, трудными переходами, тяжелой амуницией, зноем и холодом, о нечеловеческом с ним обращении, о море крови и трупах после боев. Но вместе с тем эти песни — не жалобы и не стоны. Это правдивое изображение жизни. Вопреки этой жизни солдат знает, что он выполняет долг перед родиной, и служит верно. Все это заставляет нас выделять солдатские песни в особый жанр народной песни. Предмет этих песен — солдат в быту, в буднях солдатской жизни. Эти воины, живущие так тяжело и трудно, вдали от родных земель и от своих семейств, выносят на своих плечах все тяжести исторических побед русского оружия. Но эти песни — об исторических боях и полководцах — представляют собой уже иной жанр — жанр воинских исторических песен, создаваемых участниками походов. С другой стороны, не относятся к солдатским песням песни девушек и жен, поющих о разлуке с милым, взятым в армию. Такие песни о солдатах не являются солдатскими песнями. Они принадлежат к жанру любовной протяжной крестьянской лирики.

Песни тюрьмы, каторги и ссылки неоднородны по своему составу. Можно явственно отличить два разных вида их. В одних поется о молодце в неволе. За что он попал в тюрьму,

об этом в большинстве случаев не говорится или, если и говорится, то очень глухо; можно догадаться, что до тюрьмы парня (иногда и девушку) довела любовь. По форме исполнения они относятся к протяжным. Основные мотивы их — тоска по воле, просьба к родителям, к жене, к милой выпить их. Заключенный смотрит из острога в окно, видит дорогу, видит своего коня. Руки и ноги закованы в кандалы, кандалы гремят и стирают кожу.

Другой вид тюремных песен носит совершенно иной характер. Это — песни уголовников, которые бравировать своим прошлым. Песни эти не протяжные. Они сложены людьми полуграмотными. На строе и стиле песен явно сказывается литературное влияние. Размер песен хорейческий, большей частью четырехстопный, но он строго не выдерживается. Песни кое-где, от случая к случаю, пересыпаны рифмой. Картины и мотивы здесь иные, чем в протяжных тюремных песнях. За поджог, за воровство или мотовство парня ведут наказывать. Описывается наказание плетью, обрисовывается фигура палача. Эти страшные подробности как бы контрастируют с шутивым тоном песен и складом речи. Наказание бродяги плетью описывается в стиле плясовой песни.

Следует оговорить, что песни политических ссыльных не относятся к области фольклора, хотя некоторые из них получили широкое распространение. Они частично сложены поэтами и композиторами-профессионалами, частично самими ссыльными<sup>12</sup>.

Следует сказать еще несколько слов о городском песенном фольклоре. Эта область очень мало изучена. Городская мещанская среда имеет свой фольклор. Он не отличается высокими художественными достоинствами, хотя искренность чувств, иногда очень трагических, совершенно несомненна. Эта среда создала жанр жестокого романса — песен литературного типа, содержанием которых обычно служит трагически завершающаяся несчастная любовь. По сюжетам некоторые из этих песен близки к балладам.

Завершающее звено в развитии русской народной песни — это песни рабочих. Они представляют собой явление принципиально иного характера, чем до сих пор рассмотренные песни. Их поэтика существенно иная, чем поэтика песни крестьян. Это — песни потомственных пролетариев. Отно-

---

<sup>12</sup> См. сборник «Песни тюрьмы, каторги и ссылки». М., 1930.

нение к действительности и способы ее изображения иные, как иным является и содержание этих песен.

По мере того как крестьянин, перешедший в город на завод, теряет свою связь с деревней, меняется характер его песен. Первоначально в песнях рабочих используется арсенал старой протяжной песни. Они начинаются с таких обращений, как «Вы леса ль, мои лесочки, леса мои темные!..», «Я вечер-то, добрый молодец...», «Ах, у нашего государя, света батюшки...» и др. Можно говорить о наличии некоторого количества протяжных рабочих песен. По жанру они отнюдь не совпадают с протяжными песнями крестьян: весь мир образов и содержание их иные. Рабочие плачут, правда, совсем по-крестьянски, но плачут они не от тоски по милой, а о своей горькой жизни. Количество таких протяжных песен очень невелико, но они есть, наличие их закономерно и объяснимо.

Но в целом рабочие создают свою песню не на традициях, идущих от крестьянской лирики, а на традициях, идущих от литературы. Правда, в XVIII веке, когда в поэзии господствовал классицизм, или в начале XIX века, когда господствовал Жуковский, а русская поэзия в лице Дельвига, Мерзлякова, Нелединского-Мелецкого сама опиралась на ложно понятую крестьянскую песню, в этот период рабочему нечего было брать от профессиональной поэзии. Но он перенял два принципа: принцип ритмизации и принцип рифмы. Размеры ранней рабочей поэзии небогаты: это четырехстопный хорей, который впоследствии приводит к созданию частушки. Рифма завоевывает песню постепенно и становится все острее и резче.

О, се горные работы,  
Скажем горные работы,  
Они всем дают заботы.

Так начинается старинная, относящаяся к концу XVIII или к началу XIX века горнозаводская песня, записанная в Змеиногорске (Алтай). Но в репертуар рабочих властно проникает классическая литература. В песню превращаются стихи Рылеева, Пушкина, Огарева, Плещеева, Некрасова и других поэтов, подхватываются талантливые стихи революционеров-профессионалов — Маяковского, Клеменца, Ольхина, Моисеенко и др. Все это не относится к области фольклора, но эти песни влияют на создание и развитие собственно рабочего

фольклора. Они создаются отдельными рабочими, имена которых иногда названы, иногда нет. Такие песни известны нам из записей фольклористов, из листовок и подпольных сборников революционных песен, из архивов жандармских управлений, где записи таких песен хранились как вещественное доказательство. Песни эти не вполне подходят под понятие фольклора, основанное на изучении крестьянской поэзии. Но это и не литература в том смысле, как ее понимает большинство историков литературы. Это такая область народного творчества, где литература и фольклор смыкаются. Чем шире мы поставим границы изучения, не пытаясь искусственно отграничивать фольклор и литературу, тем изучение будет плодотворнее.

Если подходить к рабочей песне с такой широкой меркой, то в ней, кроме выделенных выше протяжных песен фольклорного типа, можно выделить три вида песен.

Это, во-первых, песни, созданные самими рабочими, лирического, или эпического, повествовательного, или смешанного лиро-эпического характера. Эти песни составляют определенный жанр, внутри которого можно проследить развитие и совершенствование как в отношении внешней формы, так и идейно-революционного содержания. От наивной веры в хорошего хозяина до понимания истинных причин социального неравенства и необходимости вооруженного восстания как единственного способа борьбы с ним — такова эволюция идейного содержания рабочей песни. От рифмованных виршей до полных драматизма ритмически богатых и с большим подъемом созданных революционных песен — такова эволюция художественной стороны этих песен.

Другой жанр рабочей поэзии — песни сатирические. Элементы сатиры имеются уже в ранних рабочих песнях, но как самостоятельный жанр сатирическая песня развивается позже и достигает своего полного развития в период революции 1905 года. Развитие сатирической песни соответствует развитию классового сознания рабочих. Если в начале этого развития ненависть и насмешки направлены против надзирателя, позднее — мастера, инженера и хозяина, после 9-го января этой мишенью становится царь и его министры, высшее духовенство, а в основе — система классового государства, возглавляемого царем.

Далеко не все в этих песнях может быть названо художественно совершенным. Но, изучая поэзию рабочих и сопо-

ставая ее с поэзией крестьян, необходимо иметь в виду, что крестьянская лирика есть завершающая (а к XX веку уже клонящаяся к упадку) ступень развития этого вида народного творчества: поэзия же рабочих есть первая ступень совершенно нового качества поэзии, которое в короткий срок достигло высокой степени совершенства, но в состав которого входят формально и менее совершенные произведения, которые, однако, выполняли историческую роль в формировании и выражении революционного сознания рабочих.

Наконец, говоря о поэзии рабочих, нельзя не упомянуть о так называемой «гимнической» поэзии. Слово это не очень удачно, но оно укоренилось. Сюда входят такие песни, как «Марсельеза» и ее русские переработки, «Интернационал», похоронные марши («Замучен тяжелой неволей», «Вы жертвою пали») и некоторые другие песни. Все эти песни — авторские, к фольклору собственно не относятся, но они стали подлинно массовыми, их пели, не зная, кто автор, они играли важную роль на митингах, демонстрациях, митингах, в ссылке, и при расширенном понимании природы рабочей поэзии и рабочей песни должны быть рассмотрены и изучены.

Таким образом, в составе рабочей поэзии можно наметить несколько групп, имеющих характер жанров: это протяжные песни фольклорного типа, лиро-эпические стихотворные песни с нарастающим революционным содержанием, сатирические произведения, также с нарастающим революционным сознанием, и гимническая поэзия, уже выходящая за грани фольклора.

## **Фольклор и действительность**

### *Отношение к действительности*

*Сказка.*

*Эпос.*

*Баллада.*

Вопрос об отношении искусства к действительности есть основной вопрос всякой эстетики.

Мы касаемся этой проблемы только в той степени, в которой это нужно для самых конкретных целей.

*Отношение искусства к действительности может быть рассмотрено в трех разных аспектах.*



*Первый аспект:* всякое искусство порождено действительностью. Это — одна из основ материалистической эстетики. Даже в тех случаях, когда произведение представляет собой с нашей точки зрения сплошную фантастику, ничего общего не имеющую с действительностью, эта фантастика вызвана в жизнь определенной реальностью. Так обстоит дело, например, со сказкой, где действуют невозможные в жизни огненные змеи, летучие кони, ковры-самолеты, где героини обманывают чертей, где звери строят себе хаты, договариваются между собой, женятся и ссорятся и вообще уподобляются людям. Дело исследователя найти, какая действительность вызвала к жизни эти сюжеты, понимая под действительностью эпоху, социальные и экономические отношения, формы мышления и художественного творчества, психологию.

*Второй аспект* состоит в том, что искусство отражает действительность. Это отражение совершается вне воли и вне сознания создателя произведений.

Отображение это двоякое. Оно может касаться как предмета изображения, так и способа его. В «Одиссее» Гомера отражены многие стороны реальной жизни и быта Древней Греции. В ней отражены социальная и семейная жизнь, мореплавание, людские типы и характеры, религиозные и космологические представления Древней Греции и т. д. Вместе с тем форма эпоса в гекзаметрах есть форма совершенно греческая. Многие из мотивов и сюжетов «Одиссеи» международны. Так, например, международен сюжет Полифема, сюжет мужа, возвращающегося к моменту, когда жена его уже вынуждена отдать руку другому. Но в «Одиссее» мы имеем древнегреческую форму художественного воплощения этих сюжетов. Изучение этих прямых и косвенных отражений, равно как и форм мышления и форм художественного творчества и даст надежную основу для применения историко-материалистического метода изучения фольклора.

Но возможен и *третий аспект*. Создатель может активно стремиться изобразить действительность. Изображение действительности составляет осознанную или неосознанную цель художника. Такое изображение, как правило, будет оценочным. Создатель произведения словесного искусства — фольклорного или профессионально-писательского выразит свое отношение к изображаемой действительности, выразит через свое произведение определенную идею. В подлинном искусстве идеи эти носят прогрессивный характер. Такое искусство,

в котором идея выражается через правдивое изображение действительности, мы называем реалистическим, а эстетический принцип правдивого изображения действительности с точки зрения передовых идей — реализмом.

Между намеченными аспектами существует самая тесная и непосредственная связь. Виды отношения искусства здесь только намечены. Они допускают бесконечное количество различных по своему материалу решений.

Каково же отношение к действительности в русском фольклоре? Здесь сразу же следует сказать, что единства нет и быть не может. Совершенно явно, например, что отношение к действительности в сказке, былине, исторической песне, рабочей песне и т. д. будет различным. Выше мы определили жанровый состав русского фольклора. Жанр есть категория не только формально-художественного, но и исторического порядка: он есть создание известной эпохи, среды, формы мышления. Поэтому изучать вопрос об отношении фольклора к действительности надо начинать с изучения по жанрам. Свое рассмотрение мы начнем с эпической поэзии, а именно со сказки. В тех случаях, когда поэтика сказки соприкасается с поэтикой других эпических жанров, мы попутно коснемся и других жанров.

Что сказочные сюжеты порождены действительностью, в советской и в зарубежной науке установлено достаточно прочно. В особенности много сделано для изучения сказки волшебной. Ее сюжеты создавались на разных стадиях первобытно-общинного строя и отражают формы труда и борьбы за существование, социальную жизнь, формы мышления этой эпохи у различных народов<sup>13</sup>. В европейской науке прежде всего интересуются частностями исторического быта, отраженными в сказке. Не вдаваясь в подробности, скажем, что, например, изучались такие вопросы, как право, суд и наказание в сказке, понятие о вине и виновности, изучались судьи и суды в сказке, любовь и брак, собственность и воров-

---

<sup>13</sup> Подробную систематическую аннотированную библиографию изучения сказки во всем мире дают Ежегодники Института германского народоведения Германской Академии Наук в Берлине: «*Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*» (тома I—V. 1955—1960). Для языков германской и романской группы эти обзоры писал Lutz Röhrich (том I—III. 1955—1957), для Венгрии Агнеса Ковач (том IV, 1958), для Ирландии Линда Дер (том V, 1959), для СССР — Э. В. Померанцева (том VI, 1960).

ство, представление о рождении, смерти и бессмертии, о болезнях и исцелениях, о животных и растениях и т. д. Изучалось отражение и ранней истории человечества в сказке: социальные институты при родовом строе, формы брака и семейной жизни, тотемизм, каннибализм, представление о потусторонних мирах и т. д. Несомненно, что вся эта работа очень нужна и полезна и что изучение реалий в сказке нужно продолжить. Но все же создается впечатление, что для таких исследований избираются не самые существенные стороны жизни и что исследование этих частных случаев конкретной связи сказки с жизнью не раскрывает нам мира сказки как области художественного творчества народа.

Больше интереса представляют для нас работы, выполненные в ГДР. Из них надо назвать диссертацию Вальтраут Веллер: «Социальное содержание и социальные функции немецких народных сказок». Здесь отражение действительности рассматривается систематически. Центральная глава посвящена нарастанию социального протеста в историческом развитии и в сказке. Рассматриваются такие сюжеты, которые дают основание для решения этого вопроса. В этой работе рассмотрен и целый ряд других специальных вопросов сказковедения.

В советской фольклористике последних лет начал устанавливаться другой взгляд на отношение сказки к действительности. Взгляд, что искусство изображает действительность, верен для реалистического искусства, в особенности русского реалистического искусства XIX—XX веков. Принципы этого искусства — одно из величайших завоеваний художественного творчества XIX века. Верно видеть и оценить жизнь и передать свое изображение жизни и свою оценку ее в художественной форме стало возможным только как вершина культуры, которая создавалась столетиями.

Реалистическое искусство есть искусство прогрессивное. Этот тезис у нас иногда принимается в обратном порядке: всякое прогрессивное искусство считается реалистическим. Самые разнообразные виды словесного искусства всех эпох и народов подтягивались под реализм. Такое изучение антиисторично по самому своему существу. Это же происходит при изучении русского фольклора.

До какого абсурда здесь иногда доходят, можно показать на нескольких образцах. Пока мы остановимся только на сказках. Одним из признаков прогрессивного реалистического

искусства считается то, что в таком искусстве изображается не всякая, не любая бытовая действительность, а такая действительность, которая отражает социальную борьбу. Но так как фольклор есть искусство народное, передовое, то оно *должно* изображать эту социальную борьбу. Этот тезис относят не только к бытовой сказке, для которой он имеет некоторое основание, но и к сказке волшебной и к сказке о животных.

Мы не будем вдаваться в полемику. Мысли, подобные приведенным, высказывались неоднократно<sup>14</sup>. На самом деле вопрос об отношении сказки к действительности много сложнее, чем это иногда представляется.

Говоря о сказке, необходимо вспомнить высказывание В. И. Ленина: «Во всякой сказке есть элемент действительности»<sup>15</sup>. «Элементы» — части, слагаемые. Ленин не говорит, что сказка «состоит» из элементов действительности, он говорит, что они в ней «есть».

Действительно, достаточно хотя бы было ознакомиться с любым сборником подлинных русских народных сказок, чтобы убедиться, как богато в них представлена действительность. Образы лесных и домашних животных — лисы, волка, медведя, зайца, петуха, козы почерпнуты из действительности. Из жизни перешли в сказку и мужики и бабы, старики и старухи, солдаты, цыгане, батраки, попы, мачеха и падчерица и многие другие. Эти элементы действительности можно и нужно собрать, сопоставить, изучить. Как мы видим, это широко делается в зарубежной и советской фольклористике.

Ошибка состоит не в том, что в сказке ищут отражение действительности, а в том, что изображение действительности объявляется основной художественной целью сказки. Такое мнение ошибочно. Действительность в сказке отражается, но изображение ее не составляет основного эстетического принципа ее. Действительность отражается не пря-

---

<sup>14</sup> См., например: Нагишкин Д. Сказка и жизнь: Письма о сказке. М., 1957; Пушкирев Л. Н. Труд как основа социальных идеалов в традиционной волшебной сказке // Труды Института этнографии АН СССР. Новая серия, том XX. Русское народно-поэтическое творчество. М., 1953. С. 137—150.

<sup>15</sup> Цитата не завершена. Приводим ее полностью: «Во всякой сказке есть элемент действительности: если бы детям преподнесли сказку, где петух и кот не разговаривают, дети не стали бы ей интересоваться» (Ленин В. И. Доклад о войне и мире // Соч. Т. 27. М., 1950. С. 79).

мо, не непосредственно, а сквозь призму известных форм мышления, типичных для фольклора и отличных от тех форм мышления, которые определяли литературное творчество XIX века.

Есть и другие обстоятельства, препятствующие непосредственному изображению действительности: сказка, как и другие виды фольклора, подчинена известным законам поэтики, притом не тем закономерностям, которым подчиняется творчество литературное.

Чернышевский, основатель материалистической эстетики, устанавливает некоторую ограниченность, свойственную народной поэтике. О песнях говорит следующее: «<...> есть во всех народных песнях механические приемы, проглядывают общие пружины, без которых никогда не развивают они своих тем <...>»<sup>16</sup>. То, что говорится о песне, в еще большей степени относится к сказке. Чернышевский показывает, как каждому искусству свойственны свои поэтические специфические границы, что несколько не снижает их оценки. Так и специфически фольклорная ограниченность не противоречит ни высоким идейным, ни художественным достоинствам фольклора. Мысль Чернышевского может быть выражена иначе и продолжена: мы не поймем отношение искусства к действительности, если не изучим специфических закономерностей поэтики каждого из видов искусства и в том числе народной поэтики.

Охватить все жанры сразу невозможно. Мы остановимся главным образом на наименее изученном виде сказки — на сказке бытовой, или, как она иногда называется, новеллистической или реалистической. Изучение мы начнем с конкретного образа. Есть очень странная сказка, известная в нескольких версиях. Это — сказка о злополучном мертвеце\*.

В общих аспектах дело происходит следующим образом. Дурак нечаянно убивает свою мать: она попадает в капкан или падает в яму, которую дурак вырыл перед домом. Иногда, впрочем, он убивает ее намеренно: она прячется в сун-

---

<sup>16</sup> Здесь и в дальнейшем В. Я. Пропп ссылается на работу: Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1949. С. 38.

\* Композиция сказки волшебной и некоторые ее поэтические особенности изучены в моей книге «Морфология сказки», происхождение — в книге «Исторические корни волшебной сказки».

дук, чтобы узнать, о чем дурак разговаривает со своей семьей; он это узнает и заливает сундук кипятком. Труп матери он сажает на сани, дает ей в руки пияльцы или донце, гребень или веретено и едет. Навстречу несется барская тройка. Он не сворачивает с дороги, и его опрокидывают. Дурак кричит, что убили его матушку, царскую золотошвейку. Ему дают сто рублей отступного. Он едет дальше и теперь сажает покойницу в погреб к попу; в руки ей он дает кувшин со сметаной и ложку. Попадья думает, что это воровка, и ударяет ее палкой по голове. Дурак опять получает сто рублей отступных. После этого он сажает ее в лодку и лодочку спускает по реке. Лодка наезжает на сети рыбаков и рвет их. Рыбаки ударяют по лодке (по мертвой) веслом, и труп падает в воду и тонет. Дурак кричит, что утонула его мать. От рыбаков он тоже получает сто рублей. С деньгами он приезжает домой и говорит братьям, что продал матушку в городе на базаре. Братья убивают своих жен и везут их продавать. Жандарм забирает братьев в тюрьму, имущество их достается дураку. С этим имуществом и привезенными деньгами он начинает жить припеваючи.

Есть и другая версия этой сказки, которую, впрочем, можно считать другой сказкой. Для лучшего понимания сюжета ее надо рассмотреть. Здесь дело происходит несколько иначе. Жена мужика угощает своего любовника. Муж подсматривает. Пока она уходит в погреб за сметаной, муж убивает любовника, а в рот засовывает ему блин, чтобы думали, что он подавился. Затем начинаются проделки с трупом, которые частью могут совпадать с предыдущей версией, частью имеют другую форму. В этом случае от трупа надо отделаться, чтобы свалить с себя подозрение в убийстве. Мужик, например, прислоняет труп к дому, где происходит свадебный пир, и начинает громко ругать пирующих. Гости выскакивают, думают, что ругается мужик, прислоненный к стене, и бьют его по голове. Видя его мертвым, пугаются и, чтобы отделаться от мертвеца, привязывают его верхом к лошади и отпускают. Лошадь забегает в лес и портит капканы охотника. Охотник бьет мертвеца и думает, что убил его. Он сажает труп в лодку, а дальше действия развиваются как в предыдущей сказке: злополучный мертвец от удара рыбака падает в воду и тонет. Эта версия отличается от предыдущей тем, что в ней нет фигуры, извлекающей из событий пользу.

Такова эта сказка. Стоит несколько вдуматься в нее, мысленно представить, что происходит, чтоб сразу же увидеть, что в действительности описанные в этой сказке действия совершить невозможно.

Если бы современный советский писатель вздумал написать рассказ о том, как была убита мать и как потом убийца воспользовался трупом для вымогания денег, то ни одно издательство не согласилось бы печатать такой рассказ и было бы вправе так поступить. Между тем как сказка она печатается совершенно беспрепятственно.

Но, может быть, это какая-нибудь уникальная нетипичная сказка? Но это не так. Она чрезвычайно популярна. Ее знают не только русские, но многие народы Европы. Она проникла даже к индейцам Северной Америки. По своему характеру она также не составляет исключения. Достаточно взять в руки «Указатель сказочных сюжетов»<sup>17</sup> и раскрыть раздел «Новеллистические сказки», чтобы убедиться, что все другие сказки наполнены подобными же чрезвычайно интересными невероятностями. С этой стороны сказка эта *типична*. Подобные сказки привлекают не тем, что в них передается действительность, а тем, что они — веселые и интересные фарсы. Ни рассказчик, ни слушатель не относят действие к действительности. К действительности его может отнести исследователь и определить, какие стороны истории и быта вызвали к жизни этот сюжет, но это относится уже к области не художественного восприятия, а научного. Это не сниженный, не ограниченный или какой-то особый сказочный реализм, это и не аллегория, и не басня, это сказка, только и именно сказка, она вызывает восхищение и нужна народу.

Сказка есть нарочитая поэтическая фикция. Она никогда не выдается за действительность. «Сказка — складка, песня — быль», — говорит пословица.

Народ относится к сказке добродушно-нисходительно, но возможно и презрительное отношение к ней именно потому, что сказки не соответствуют действительности. Известны случаи, когда рассказчики не верили ученым, которые приехали из города за сказками, так как серьезный человек

---

<sup>17</sup> Здесь и в дальнейшем в рукописи «Поэтики» В. Я. Пропп дает ссылки на книгу: Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.

такими пустяками заниматься не может. «Сказка вся, больше врать нельзя» — такова концовка многих сказок. И если у некоторых народов известны другие окончания, в которых рассказчик уверяет, что все рассказанное есть истина, то такие концовки надо понимать как шутку.

Мы не будем сейчас устанавливать, чем привлекательна сказка. Во всяком случае, не тем, что она соответствует действительности. Наоборот, можно даже сказать, что несоответствие действительности возводится народом в некоторый эстетический принцип. Этот принцип не есть недостаток, и он не исключает ни красоты, ни мастерства повествования, ни идейности. Пушкин в последних строках своего «Золотого петушка» говорит:

Сказка ложь, да в ней намек!  
Добрым молодцам урок.

Она привлекает мастерством повествования. «Сказка складом, песня ладом красна». «Склад», «складка» относятся к области композиции. Чернышевский отрицательно относился к таким романам, которые построены на слишком резких, исключительных положениях или сцепленных обстоятельствах, и уподобляет их сказкам с их выдумками<sup>18</sup>. Но сказка — не роман. Именно «сцепление обстоятельств» и есть то, что народ называет «складка». В сказках привлекают такие комбинации фактов, которые в одних случаях приводят к ярко выраженному комическому эффекту, в других — создают впечатление трогательного и героического. Сказка имеет другую художественную цель, чем изображение действительности, хотя элементы действительности в ней, как указано, всегда есть.

Когда в Европе в эпоху Возрождения начала расшатываться власть церкви над человеческими умами, житийная, апокрифическая, евангельская и вообще церковно окрашенная литература перестала удовлетворять. Начала создаваться светская литература. Эта литература черпала свой материал из жизни, но она широко использовала сюжеты фольклорные. Фольклор привлекал своим сюжетным богатством и своей веселостью. Жизненность и веселость были противоположны проповеди смирения и аскетизма. Человек имеет право пользоваться благами жизни. Широкое вторжение фольклора в

---

<sup>18</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 68.



литературу было явлением закономерным для всех стран Европы. В Англии появляется Чосер с «Кентерберийскими рассказами», в Италии — Боккаччио и целая плеяда новеллистов (Саккетти, Мазуччио, Банделло и многие другие). В Германии этот процесс развивается в XV веке (фацеции Г. Бебеля, новеллы Паули, Викара, Монтона и других). Волна фацеций через Польшу хлынула к нам, но у нас в XVII в. на основе своего фольклора создавалась своя национальная реалистическая повествовательная литература (Лиса и петух, Шемякин суд, Повесть о Ерше Ершовиче, Повесть о Карпе Сутулове и др.).

Процесс перехода сюжетов или повествовательного стиля в литературу совершался, однако, не путем заимствования только, но — и это наиболее важно — путем преодоления того отношения к действительности, которое характерно для сказочного повествовательного фольклора.

Это можно иллюстрировать следующим образом. Сюжет сказки о злополучном мертвеце был использован итальянским новеллистом Мазуччио (ок. 1420—1500). Сравнение его обработки с фольклором очень поучительно как для изучения поэтики фольклора, так и для понимания становления реалистического повествовательного искусства. Новелла называется «Невинный убийца». Здесь дело описывается очень сходно с тем, как это сделано в сказке, но принципиально совершенно иначе. В Саламанке, во время правления в Кастилии короля Феррандо Арагонского, живет ученый молодой богослов, миноритский монах по имени Диего. Так начинается эта новелла. Уже это начало показывает совершенно иную цель повествования. То, что в новелле место и время действия указано, а в сказке — нет, разница не внешняя и не случайная. В новелле действие перенесено в сферу конкретной реальной действительности. Это уже не сказка. При сохранении контуров сюжета, при совпадении *событий*, о которых рассказывается, в новелле нарушен весь основной канон сказочной поэтики. Это не сказка, а новелла, рассказ. События раскрываются не только как *возможные* в действительности, но как имевшие место в определенном пространстве, в определенное время и случившиеся с определенными лицами. Юмористической фикции действительности здесь нет. Все это видно из дальнейшего повествования. Рассказ представляет собой любовную историю и насыщен бытовыми подробностями. Упомянутый ученый монах влюб-

ляется в жену богатого вельможы и преследует ее письмами. Она не отвечает ему взаимностью и, боясь огласки и скандала, тайно все рассказывает своему мужу, который отличается злобным и вспыльчивым характером. Муж заманивает монаха в свой дом и приказывает его в темноте удавить, а труп унести в монастырскую уборную и посадить его там. Мы не будем рассказывать сюжет и подвергать его подробному анализу. Как и в сказке, труп из рук одного мнимого убийцы переходит в руки других. Здесь и мертвец, прислоненный к стене, и труп, посаженный на лошадь, и т. д. Последнего мнимого убийцу ловят, подвергают его пыткам и хотят предать его казни. Тогда один за другим мнимые убийцы являются в суд и показывают на себя. Последним является настоящий убийца, и все разъясняется. Король, которому рассказали это происшествие, находит его смешным и приказывает помиловать убийцу.

Совершенно очевидно, что перед нами сказочный сюжет о злополучном мертвце, в той его версии, в которой муж убивает любовника своей жены. Но вместе с тем даже краткий пересказ показывает, что рассказ из «складки», или, как говорили когда-то на Руси, «басни», превратился в быль.

Этот процесс (перехода сюжетов или стилевых форм — А. М.) закономерен для всех тех случаев, когда фольклорный сюжет проникает в новеллистическую литературу. На русской почве он может быть прослежен, например, на сравнении сказки «Поп, дьякон и дьячок» (Андерсеев, 1730), известной во многих вариантах, с повестью о Карпе Сутулове. В сказке поп, которому крестьянка приглянулась на исповеди, а за ним и дьякон и дьячок напрашиваются к ней. Красавица обманывает и позорит всех трех и выдает их мужу. (Мы не будем приводить сказочных текстов, они известны.)

Повесть же о Карпе Сутулове начинается так: «Бе некто гость велми богат и славен зело, именем Карп Сутулов, имеяй жену у себя именем Татиану, прекрасну зело. И живяше он с нею великою любовью. И бе гостю тому живуще во граде некоем, и в том же граде друг бысть велми богат и славен и верен зело во всем, именем Афанасий Бердов». Действующие лица приобрели имена и фамилии, намечены их характеры, в дальнейшем богато представлен бытовой

фон, характерный для городского быта XVII века, и т. д.<sup>19</sup> Эта повесть так же важна своим соответствием фольклору, как и своим отличием от него.

Таков один из основных признаков сказки. Несоответствие действительности как один из эстетических принципов сказки свойствен только ей, но не свойствен другим жанрам повествовательного искусства.

Совершенно иное отношение к действительности, чем в сказке, мы имеем в былине, хотя сюжеты в отдельных случаях могут и совпадать. Но сюжет как таковой не определяет характера жанра. Былина не рассказывается, а поется. Это отличие — не только разница в форме исполнения, оно определяет, наряду с другими признаками, иную жанровую сущность и принадлежность былины. Исследователи, изучавшие сюжеты сказок и сюжеты былин, уделяли этому очень мало внимания. Былина — жанр очень разнообразный. В состав ее могут входить веселые и сатирические сюжеты. Однако характерно и специфично для былин тяготение к сюжетам героического характера, к возвышенному стилю изложения. Сюжеты не рассказываются, а *воспеваются*.

Мы видели, что сказочник не верит в действительность своего рассказа. Как с этим обстоит в былине? Гильфердинг пишет о крестьянах Севера: «Вся совокупность условий, в которых живет этот народ, устраняет от него все, что могло бы ослабить в нем наивность дедовских верований. Без веры в чудесное невозможно, чтобы продолжала жить природною, непосредственною жизнью эпическая поэзия. Когда человек усомнится, чтобы богатырь мог носить палицу в сорок пуд или один положить на месте целое войско,— эпическая поэзия в нем убита. А множество признаков убедили меня, что северно-русский крестьянин, поющий былины, и огромное большинство тех, кто его слушают, — безусловно верят в истину чудес, какие в былине изображаются»<sup>20</sup>.

Это наблюдение Гильфердинга следует признать правильным и точным. Вера в былинку есть *вера в чудесное*. Гильфердинг прав также, когда называет эту веру наивной. Наблю-

---

<sup>19</sup> Издание текста и исследование см.: Соколов Ю. М. Повесть о Карпе Сутолове. М., 1914. См. также: Русская повесть XVII века. Сост. М. О. Скрипиль. М., 1954.

<sup>20</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом. Изд. 4. М.—Л., 1949. Т. 1. С. 36.

дения Гильфердинга подтверждаются наблюдениями советских собирателей. Отношение к действительности в былинах совершенно иное, чем в сказке. Но оно иное, чем, например, наше отношение к реалистическим романам. Певец никак не может допустить, что те героические или великие или даже просто драматические события, о которых поется в былинах, есть ложь, как он это допускает для сказки. Певец ощущает глубокую художественную правду исполняемых им произведений, но не умеет это выразить. Вместе с тем он видит, что в современной ему жизни события, о которых поется, невозможны. Поэтому он относит действие былин к глубокой древности. Об этом свидетельствует и народное название былин, которые именуются «старинами». Все, о чем поется, есть правда, и, следовательно, это было, но было в глубокую старину, а сейчас уже не может повториться — таково отношение к действительности в былинном эпосе.

Эти наблюдения, сделанные Гильфердингом, по существу совпадают с некоторыми наблюдениями, сделанными советскими собирателями и учеными Г. Н. Париловой и А. Д. Соимоновым, побывавшими в Пудожском крае в 1938—1939 гг. Здесь они слышали замечательного певца Фофанова, который перенял свое мастерство от певца Прохорова, записанного еще Гильфердингом. «Прохорову Фофанов обязан не только своим репертуаром, но и убежденностью, глубокой верой в подлинность, реальность событий, о которых рассказывается в старинах. Надо сказать, что вера в богатырей, в подлинность их подвигов характерна почти для всех известных нам сказителей. Как-то приходилось беседовать об этом с Фофановым и Ремизовым. *Существование богатырей в старину* (курсив мой <—В. П.>) они объясняли так: “Раньше были богатыри, а потом их не стало, при царях не стало. Раньше было все вольно, и князь Владимир, вишь, пирыв разводил, всех приглашал, а царь уже этого не делал”»<sup>21</sup>. Речь идет, следовательно, не о том, были или не были богатыри, а о том, *когда* они были. Богатыри были в старину. А сейчас это уже невозможно, потому что князя Владимира сменил царь. Таково наивное объяснение Фофанова. У Фофанова наличие сказочных и фантастических элементов в бы-

---

<sup>21</sup> Былины Пудожского края. Подг. текстов, статья и примечания Г. Н. Париловой и А. Д. Соимонова. Предисловие и ред. А. М. Астаховой. Петрозаводск, 1941. С. 31.

лине не противоречит вере в то, что все, о чем поется, было, и не колеблет ее. В представлении Фофанова «старина» — это рассказ о героических подвигах богатырей; сказочные элементы ставят как бы под сомнение все остальное, и он проводит резкую грань между «стариной» и сказкой. Если допускаются элементы сказочной фантастики в единоборстве богатырей со змеями («Добрыня», «Потык») или с Соловьем-разбойником («Илья Муромец»), то лишь потому, что этим подчеркивается могущество богатырей. Это люди, обладающие страшной силой, им под стать бороться с чудовищами. «Так старики певали», — скажет об этом Фофанов, ссылаясь на традицию<sup>22</sup>. За этими рассуждениями кроется убеждение, что былина не соответствует окружающей действительности, но соответствует действительности прошлого.

Г. Н. Парилова и А. Д. Соимонов сделали и другие наблюдения. Когда теряется вера, что богатыри были, теряется и уважение к былине. Но уважение к сказке, которая не ставит себе задачей изображать реальность, при этом сохраняется. Таков был Ремизов, знавший как былины, так и сказки, но предпочитавший сказки. «К старинам он относился довольно пренебрежительно, говорит, что до войны знал много, преимущественно тогда и пел их, но, по его словам, их «считали глупостью». Вот сказки — это другое дело, это все уважают»<sup>23</sup>.

Действительность в былине не столько изображается, сколько воспевается и героизируется. Поскольку эта действительность героическая — она не может быть ложью, и все, что в ней изображается, принимается на веру, несмотря на невозможные в настоящее время чудеса, — таково убеждение народа.

Гильфердинг называет эту веру «наивной», и он прав, если иметь в виду простое соответствие реальности. Но он не прав в том отношении, что в былине действительность передана в соответствии с эстетическими требованиями народа. Это не понимают и те ученые, которые разделяют наивную веру крестьян, будто в былине — изображается действительность прошлого.

---

<sup>22</sup> Там же. С. 28.

<sup>23</sup> Там же. С. 32.

На этой предпосылке до революции основывалось целое направление в изучении былинного эпоса, называемое исторической школой.

Критику методических предпосылок <исторической школы — А. М.> дал проф. А. П. Скафтымов в своей книге «Поэтика и генезис былин». Основная мысль этой книги состоит в том, что вопросы исторических соответствий нельзя решать, не учитывая поэтики жанра былин. Эта мысль несомненно верна, но тем не менее изучение исторических событий, точнее — изображение истории, ее событий и деятелей безотносительно к особенностям художественного мышления, эстетических требований народа и специфических закономерностей жанра продолжается по сегодняшний день, поэтика же остается почти неизученной. Так, например, академик Б. А. Рыбаков пишет: «Первой задачей является составление хронологической шкалы былинных сюжетов, исходя из допущения, что былины слагались по поводу реальных событий и реальных лиц»<sup>24</sup>. Допущение, из которого исходит академик Рыбаков, что былины создаются по поводу реальных событий и реальных лиц, он считает аксиомой, не требующей никаких доказательств.

Между тем эта предпосылка ошибочна. Былина отражает действительность сквозь призму художественных требований тех времен, когда они создавались, но они не создаются ни «по поводу реальных событий», ни «по поводу реальных лиц».

Мысль, что былина совершенно прямолинейно изображает действительность, так же ошибочна, как утверждение, что реальная действительность изображается в сказке. Между тем попытки видеть в былине «народный учебник» истории Руси (выражение Б. А. Рыбакова) не прекращаются. Ошибка здесь не в том, что в былине ищут отражение истории, а в том, что историзм былин ограничивается двумя факторами: изображением событий истории, к которым возводится фабула, и изображением исторических персонажей, к которым возводятся действующие лица. На самом же деле история отражена в былинах чрезвычайно широко, много шире, чем это полагают сторонники и последователи исторической школы. Она отражается независимо от воли исполнителей и

---

<sup>24</sup> Рыбаков Б. А. Исторический взгляд на русские былины // История СССР. 1961. № 5. С. 141—161.

вопреки их вере в действительность всего чудесного в былинне. Но сторонники исторической школы хотят видеть в былинне только изображение действительных лиц и событий, т. е. то, что в былинне встречается реже всего. М. М. Плисецкий, автор книги «Историзм русских былин», сравнивает былины с романами «Война и мир» А. Н. Толстого и «Петр Первый» А. Н. Толстого, а также с исландскими сагами, сербскими юнацкими песнями, украинскими думами, где изображаются исторические события и исторические лица, и недоуменно восклицает: «Почему же это не разрешается былиннам?» Он сравнивает былины также со «Словом о полку Игореве» и опять спрашивает: «Но почему автор "Слова" мог верно изобразить поход русских войск на половцев, конкретное историческое событие и конкретных исторических лиц, а авторы былин никогда этой возможности не имели?»<sup>25</sup>.

В этих недоуменных вопросах, в которых не признаются отличия столетий, национальностей, жанров, сказалось полное непонимание художественной природы поэтического творчества. Исторический роман, историческая песня или «Слово о полку Игореве», фольклор или литература — не все ли это равно? Такие вопросы вряд ли требуют серьезного ответа, они только заставляют нас еще более пристально изучать поэтическую природу жанров русского фольклора. Вопрос об отношении исполнителей к действительности, степень и характер веры в реальность изображения в песне событий есть только один из вопросов поэтики жанров.

Говоря о былинне, следует различать былины героические, сказочные и новеллистические. О былинах сказочного характера уже говорилось выше. Сказочность некоторых былин или некоторых эпизодов не колеблет веры в могущество богатырей, о которых полагали, что они когда-то жили.

Иное отношение мы имеем к былинам новеллистического характера. Эти былины отличаются от былин героических тем, что герои в них не совершают подвигов во славу своей родины. Сфера действия этих былин — любовная и семейная. По существу эти былины составляют одно целое с балладами. Так, былина об отъезде Добрыни и неудачной попытке Алеши во время его отсутствия жениться на его жене относится к былинам только потому, что действующие лица — герои эпоса, но по характеру действия перед нами балла-

---

<sup>25</sup> Историзм русских былин. М., 1962. С. 105—106.

да. Чистыми балладами следует признать такие произведения, как «Князь Роман губит свою жену», «Дмитрий и Домна», «Братья разбойники и сестра», «Василий и Софья» и многие другие, помещавшиеся обычно в сборники былин.

О балладных сюжетах речь будет несколько ниже; мы рассмотрим, как исполнитель понимает действительность. Решить это не совсем легко, так как высказываний по этому поводу нет. Но самый характер баллад таков, что все в них происходящее потенциально возможно. В них нет чудес как основы повествования. Они изредка вкраплены в повествование, но не нарушают общего реалистически окрашенного стиля повествования. Так, например, в балладе о Василии и Софье из могил убитых любящих вырастают деревья и сплетаются верхушками. В былине о том, как Роман убил жену, чтобы взять другую, орел приносит отрубленную руку убитой жены и роняет ее к ногам Романа, изобличая его в убийстве. Такие случаи чрезвычайно редки, их приходится выписывать.

Если в эпосе события представляются как имевшие место в глубоком прошлом, то в балладе они отнесены к потенциальной современности, хотя и не к той, которая окружает крестьянина. Это по существу уже не старины, хотя народ их иногда так именует. Настоящие певцы былин, «классики» по своему репертуару и по стилю исполнения, балладу, как правило, вообще не исполняют, а некоторые ее презирают. Очень интересные данные Г. Н. Парилова и А. Д. Соимонов сообщают о сказителе Фофанове. Фофанов — один из лучших певцов, «...героика, пусть то в борьбе с чудовищами или с татарами, но обязательно героика, должна, по мнению Фофанова, иметь место в старинах. Не случайно и в былине о Дюке он дает только начало — преодоление Дюком препятствий на пути в Киев, а дальше его этот сюжет уже не интересует, он пересказывает его кое-как. Былину о Чуриле и неверной жене у Фофанова находим только в виде небольшого отрывка. Эта типичная былина-новелла не нравится сказителю, он называет ее «забавой», «песней». В данном случае это объясняется выучкой, которую прошел наш сказитель у Прохорова. Рыбников пишет, что Прохоров не любил «бабьих старин», в том числе и Чурилу»<sup>26</sup>. Название баллад и новелистических былин «бабьими старинами» очень точно. Оно, правда, не совсем подходит к записям Рыбникова и Гильфер-

---

<sup>26</sup> Былины Пудожского края. С. 28.



динга, которые записывали почти полностью от мужчин, но подтверждается материалами Григорьева. Григорьев много записывал от женщин, и в его собрании баллады представлены в большом числе. Почти все они записаны от женщин<sup>27</sup>. С точки зрения мужчин-эпиков в новеллистических былинах и балладах, содержанием которых служат преимущественно перипетии любовной страсти, изображается низменная действительность, не идущая в сравнение с героинкой былин, и отношение к ним (новеллистическим былинам и балладам — А. М.) и к изображаемой в ней действительности со стороны эпиков — пренебрежительное.

Уже это наблюдение приоткрывает некоторые особенности фольклорной эстетики. Баллада, несомненно, более поздний жанр, чем эпос, и по своим сюжетам она более близка к действительности. Однако эта относительная близость к действительности у носителей эпоса не только не считается преимуществом, но скорее признается недостатком.

Мы рассмотрели отношение носителей фольклора к действительности изображаемых событий по трем эпическим жанрам: сказке, эпосу и балладе. Рассмотрение можно было бы детализировать, но и приведенных наблюдений достаточно, чтобы увидеть, что в эпических жанрах отношение к действительности разное и что нельзя решить этот вопрос суммарно. Вместе с тем мы видели, что ни в одном из этих жанров нет стремления изобразить окружающую действительность, сделать ее предметом повествования.

Мы должны теперь рассмотреть другие особенности поэтики эпических жанров фольклора.

### *Необычность событий. Динамика действия*

Несоответствие окружающей действительности — один из важнейших признаков сказки, но он становится понятным только в соединении с другими признаками. Другой признак, отличающий ее от литературных повествований нашего времени, — это необычность тех событий, о которых повествуется. Эта необычность событий в сказке отмечается многими фольклористами. Так, И. Больте и Поливка дали определение сказки, смысл которого сводится к следующему: под сказкой со времен Гердера и братьев Гримм понимается

---

<sup>27</sup> См.: Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни. Т. 1. М., 1904; Т. III. М., 1910; Т. II. Прага, 1939.

созданный поэтической фантазией рассказ, особенно из волшебного мира, удивительная история, которую все слушают с удовольствием, даже если находят ее неверной<sup>28</sup>.

Никифоров, специально изучавший сказку, включил этот признак в свое определение сказки. В этом определении говорится: «Сказки — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением»<sup>29</sup>. Это определение более точно, чем определение Больте. В нем очень верно установлено, что необычайность может иметь разный характер, в зависимости от вида сказки. В волшебной сказке сложное повествование вынесено целиком за пределы реальной жизни. В этом и состоит необычайность того, что совершается. Буднично, обычно иногда бывает только начало: живут старик и старуха, бабка и внук, вдовец с дочерью женится вторично и вводит в дом мачеху, купец уезжает торговать и т. д. Но как только герой выходит из дому, так начинаются сплошные чудеса. В лесу или на опушке леса герой видит избушку на курьих ножках или встречает какую-нибудь старуху, которая советует ему, как достать волшебного коня, и т. д. С того момента, как в руки героя попадает волшебное средство, все становится чудесным. Достаточно вспомнить хотя бы такие сказки, как сказку о жар-птице и сером волке, о царевнах, похищенных змеями, о падчерице у бабы-яги, об околдованиях, превращениях, полетах на ковре-самолете и т. д., чтобы сразу стало ясно, что чудесное составляет стихию волшебных сказок. Чудесное в этих сказках никого не удивляет: оно составляет норму этих сказок.

Иной характер необычайное и чудесное носит в сказках других видов. Необычайное в них не вынесено за пределы реальности, а показано на фоне ее. Этим необычайность приобретает комический характер, что не всегда имеет место в сказках волшебных. Совершенно очевидна <тяга, склонность — А. М.> к необычному в сказках-небылицах. В них действительность выворочена наизнанку, и это придает им

---

<sup>28</sup> См.: Bolte S., Polivka G. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. III. Leipzig, 1915.

<sup>29</sup> Никифоров А. И. Сказка, ее бытование и носители // Капица О. И. О русской народной сказке. М.—Л., 1930. С. 7.

главную прелесть и привлекательность в глазах народа. На таком фольклоре основаны приключения Мюнхаузена. Действие происходит не за тридевять земель, а на какой-нибудь мельнице, на болоте, в лесу, оно происходит не с царевичами, а с мужиками, солдатами. Ложь и выдумка приобретают характер артистизма. Аарне предусмотрел для таких небылиц 125 номеров (№№ 1875—2000), но их не хватает, и приходится для каждого языка, для каждого народа вводить добавочные номера.

Но чудесное, необычайное характерно и для сказок бытовых, или новеллистических, или, как их иногда называют — реалистических. От волшебных сказок они отличаются отсутствием сверхъестественного. В них нет волшебных предметов, духов, являющихся из кольца, чудесно рожденных героев и всего того, что составляет основное содержание волшебных сказок. Однако это наблюдение требует некоторых оговорок. Сверхъестественное в них все же встречается, но оно как бы втиснуто в орбиту обычной будничной жизни и окрашено комически. Главный фантастический персонаж сказки — это черт. Можно даже говорить об особой группе сказок или мотивов о глупом обманутом черте. Черт в народном сознании обладает иной степенью и иным качеством реальности, чем, например, баба-яга или змей. В сказке «Баба хуже черта» черт такой же персонаж, как злая баба, и изображается так же реалистически, как она. В новеллистической сказке возможны и превращения. Но если в волшебной сказке герой или его брат превращен ягой в камень, и это рассказывается с некоторым трепетом ужаса, то в новеллистической сказке злая жена, накрытая своим мужем с любовником, превращает его ударом палки в кобеля. Рассказывается это следующим образом: «Как стемнело, слышу я, что моя хозяйка со своим другом в избе гуляет, побежал я в избу, и только хотел было жену проучить маленько, а она ухватила палку, ударила меня по спине и сказала: „Досель был ты мужик, а теперь стань черным кобелем!“ В ту же минуту обернулся я собакою; взяла она ухват и давай меня возить по бокам; была, была и выгнала вон» (Тип 44 3 13, Аф. 141-а)<sup>30</sup>. Сказка эта в

---

<sup>30</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские сказки: В 3 т. Под ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева. Ю. М. Соколова. Л.—М., 1936—1940; Афанасьев А. Н. Народные русские сказки: В 3 т. Подготовка текстов и примеч. В. Я. Проппа.

сборнике Афанасьева названа «Диво». Если в волшебной сказке чудесное составляет суть сказки, есть ее норма, и поэтому даже не очень удивляет, то фантастическое в бытовой сказке составляет именно «диво». Но все же не такие сверхъестественные чудеса составляют предмет бытовой сказки. Достаточно вспомнить сказки о ловких ворах, о шутах, о разбойниках, о необыкновенных дураках, о бабах и их любовниках-попах, о строптивых женах, о ловких и умных отгадчиках, о необыкновенных лентяях, о необыкновенной судьбе и т. д., чтобы сразу убедиться, что в этих сказках нет ничего, что можно было бы назвать сверхъестественным. Необычайность такова, что потенциально все, что происходит, могло бы иметь место. Но все же события, о которых рассказывается, настолько необычны, что фактически никогда не могли происходить в действительности, и этим-то они возбуждают интерес, и на этом основана их комичность.

Сказка есть основной жанр народной прозы, преследующий собственно эстетические цели. Другие жанры, хотя объективно и выполняют эстетические функции, в сознании рассказчика имеют иные цели. Предание имеет целью ознакомить с прошлым, легенда стремится к нравоучительности.

Эстетика сказки с ее установкой на необычайное диаметрально противоположна эстетике реализма.

Будничное, обыкновенное, то, что каждый день может быть, сказку не интересует. Рассказы типа «Скучная история» Чехова или «Смерть Ивана Ильича» Толстого в фольклоре совершенно невозможны. Но так было далеко не всегда.

Когда, начиная с эпохи Возрождения, фольклорные сюжеты переходят в литературу, письменная литература первоначально сохраняет интерес к необычайному, необыкновенному. На этом основаны новеллы Боккаччио и его круга, многочисленные книги занимательных рассказов Германии XV—XVI веков, некоторые народные книги, как книги о Тиле Эйленшпигеле или облетевшие весь мир фавль, фавеллы и шванки. На русской почве реалистическая по своему характеру литература, возникающая в XVII веке на народной основе, как повесть о Савве Грудцыне, Фроле Скобееве, Карпе Сутулове, имеет такой же характер. «Интересное» или

---

М., 1957. № 257 (141-а; вып. VIII. 22-а). И в дальнейшем в «Поэтике» мы пользуемся нумерацией, принятой В. Я. Проппом при издании им сказок Афанасьева.

«занимательное» это только необыкновенное. Такая тенденция держится в литературе очень долго.

Однако тенденция развития европейской литературы идет по пути преодоления этой страсти к необычайному, неслыханному и постепенного перехода к художественному описанию действительной жизни человеческого общества. Романы Скотта или Гюго основаны на иной эстетике, чем повести Чехова или романы Толстого.

Однако по сегодняшний день эта страсть к необычному неискоренима. Отсюда обилие приключенческих романов, рассказов о шпионах, диверсантах и т. д. В капиталистическом мире этот интерес эксплуатируется и направляется в коммерческих целях в нездоровое русло, тогда как сам по себе такой интерес именно к необычному, что так или иначе выходит за грани будничной жизни, есть сам по себе интерес здоровый. Когда это стремление выходит за грани только читаемого и претворяется в жизнь, он может стать источником героических поступков, может привести к романтике того необычного, что есть в нашей современной жизни. Ложно направленный, этот интерес может привести к стремлению нарушить течение будничной, обыкновенной, скучной жизни в нездоровом направлении.

Из сказанного уже легко заключить, что стремление к необычному, так глубоко заложенное в человеческой природе, скажется не только в сказке, но и во всех других видах эпического творчества. Убедиться в этом нетрудно. Былина знает около 120 сюжетов, но в их числе нет ни одного, посвященного событиям ежедневным. В героических былинах привлекает сила и мужество героев, совершающих подвиги во славу и во спасение родины от врагов, по очистке ее от всяких чудовищ. Таковы, например, былины о Добрыне-змееборце, об Илье Муромце и Калине, о Василье Игнатьевиче и Батыге. В былинах сказочного содержания чудесное носит иной характер: Садко попадает в подводное царство к морскому царю. Жена Потыка оказывается колдуньей; колдуньей оказывается Маринка; она превращает Добрыню в тура; Иван Годинович вступает в схватку с царем Афромеем Афромеевичем и т. д.

На иных принципах основано действие в новеллистической былине и балладе. Необычайное в них имеет житейский характер. Дюк поражает своим богатством, Чурило — красотой, которая вводит его в беду, когда он выступает соблазнителем чужих жен (Чурило и Катерина). Запрещенная любовь (Ванька-ключник), ужасающая семейная ненависть,

разлука на долгие годы и слишком позднее узнавание при встрече, драматические любовные конфликты — вот основной круг сюжетов баллады.

Повествовательный фольклор отличается от реалистической литературы еще целым рядом других особенностей.

Одна из них состоит в чрезвычайной динамике действия. Раз начавшись, действие стремительно развивается к концу. Рассказчик или певец или слушатель интересуется только действием и больше ничем. Затаив дыхание, он следит за всеми перипетиями действия. Интерес поддерживается тем, что действие осложняется, удастся не сразу, а после неожиданных и, казалось бы, непреодолимых препятствий, которые выступают перед благополучным финалом и отодвигают его. Но герой неизменно побеждает все препятствия и доводит действие до благополучной развязки. Такое осложнение — один из любимых приемов сказок. Так, например, в сказке о Жар-птице и сером волке Иван-царевич, уже добывший Жар-птицу (тоже и царевну), возвращается домой, и слушатель ждет благополучной развязки. Но вот, не доехав до города двадцать верст, он и царевна ложатся отдохнуть. Тут оказываются его негодные старшие братья, которые отнимают у него добычу и его самого убивают. Такие осложнения повышают интерес, но подобные случаи не нарушают закона единства и непрерывности действия в эпическом фольклоре. Такие осложнения не представляют собой перерывов. Действие в фольклоре не терпит перерывов\*.

В былине и балладе не бывает даже тех осложнений, которые наблюдаются в сказке. В героических былинах герой встречает врага и побеждает его без всяких промедлений. Драматический конфликт в балладах и новеллистических былинах развивается быстро и стремительно. Этот исключительный интерес к действию как таковому объясняет очень много в фольклоре, он объясняет отсутствие некоторых особенностей или признаков, которые нам привычны для реалистической литературы XIX—XX вв. Страстно интересуясь действием, рассказчик ничем другим, кроме этого действия, уже не интересуется. У него нет никакого интереса к обстановке действия как таковой. С нашей точки зрения обстановка, в которой живет русский крестьянин, достаточно колоритна не-

---

\* Надо привести два-три примера стремительного развития действия в разных жанрах.

зависимо от географической полосы и ее природы. Суровая северная лесная природа или природа степей в равной степени могли бы стать предметом художественного описания. Но художественного описания природы мы в эпическом фольклоре никогда не имеем. К природе рассказчик равнодушен: ни место действия, ни времена года, ни вечернее или утреннее или ночное небо, ни состояние погоды его не интересуют, если только это не требуется по условиям хода действия.

## *Поэтика. Материалы. Разное*

### *Баллада*

#### *Материалы*

##### *Историческая баллада*

Плен, дележ добычи.

Андреев относит также бой.

Песни о полоне Чичеров относил к историческим.

Похищение женщины.

Баллада. Ист<орическая>.

Татарский полон. Бал., 181<sup>31</sup>.

Татарину достается старуха. Она оказывается матерью его жены. Мать предлагает бежать. Но жене жаль детей. Она отпускает свою мать на Русь (вар.: она не расстается со своей дочерью).

К кругу сюжетов о необычайных встречах.

Похищение девушки. Сказка.

Бал., 156, 157, 158.

---

<sup>31</sup> Здесь и в дальнейшем в рукописи «Поэтики» В. Я. Пропп ссылаются на тексты из сб.: Народные баллады. Вступ. статья, подготовка текста и примечания Д. М. Балашова. Общ. ред. А. М. Астаховой. М.—Л., 1963. Цифра означает номер страницы.

Купец, заманивший девушку на корабль, спаивает ее и увозит. Обещает ей жениться.

Похищение девушки — не баллада.

Баллада. Былина.

Казарин. Бал., 187, 188.

Образец переходной формы, смежной формы.

Былина-баллада.

К циклу сюжетов о незнакомой встрече.

Девушка взята в плен татарами. Истор.

Бал., 204, 205.

Девушка задерживается в лесу, татары ее похищают. Она не простого рода (просит написать домой, чтобы ее выкупили).

Похищение женщины.

Баллада. Истор.

Красная девушка из полону бежит. Бал., 205.

Девушка бежит из полону, сулит перевозчику большую награду. Он требует ее замуж, она отвечает заносчиво, перевозчик отказывает, погоня ее настигает, она бросается в реку.

Полон, бегство, самоубийство.

Баллада. Истор.

Спасение полонянки. Бал., 206.

Девушку похищают басурмане-киргизы (она на стогу, отец спасается в камыши), она при переправе через реку бежит на коне.

Бегство похищенной.

Баллада. Истор.

Молодая ханча (ханша). Бал., 207.

Калмыки хотят похитить ханшу, она бежит. У реки просит воинов переправить ее.

Баллада.

Князь Роман и Марья Юрьевна. Бал., 197, 200.

К циклу сюжетов о похищении женщины.

Указать отличие от сказки.



Узнавание после разлуки.  
Неузнанные встречи.  
Необычайные встречи.

Баллада. Рок.

Муж-солдат в гостях у жены. Бал., 168.

Солдаты-уланьы просят на постоя к вдове. Она не пускает. Врываются силой. Старший дает себя узнать. Он ее муж. Она хочет будить детей. Он: не надо, я на часочек-вечерочек.  
Случайное узнавание.

Баллада. Рок.

Разбойники и сестра. Бал., 135.

Вдова рождает, спускает сыновей на море. Они возвращаются, вдова хочет отдать за одного дочь, за другого выйти сама. Истина раскрывается.

Брата женили на сестре. Рок.

Кровосмесительный брак. Бал., 140

Баллада. Рок.

Молодая и худая жена. Бал., 86.

Молодца женят насильно. Он уходит за море на 9 лет. Возвращается к жене. Видит двух мальчиков. Это его сыновья. Жена встречает его с радостью.

Насильственный брак, после разлуки кончается благополучно.  
Счастливый исход, семья.

Баллада. Рок.

Как во славном было  
городе Вавилоне. Бал., 253.

В Вавилоне девушка влюбляется в султана (проезжает); ребенок «Александр Македонский». Встречный охотник предлагает выстроить у моря хату, приедут кораблики, сын узнает отца.  
К циклу «неузнанные встречи».

Шли со службы два героя. Бал., 347.

Два солдата просят ночевать.

Хозяйка узнает в них мужа и сына.

Удобна для перехода к жестокому романсу. «Папаша» и др.

Узнавание. Разница в стиле.

## *Убийство — уголовное преступление*

Не женщина.

Скопин. Люб<овная>.

Бал., 246, 247.

Перерождение в балладу.

Отношение: повести

исторической песни

баллады

Баллада. Люб<овная>.

Братья, сестра и любовник. Бал., 108, 109.

Девушка печет змею, отравляет брата вместо любовника. Он просит похоронить его между трех дорог. Любовник ее покидает: извела брата, изведешь и меня. Она плачет (вар.: отравление не удастся, он рубит сестре голову).

Отравление брата.

Не бал<лада>.

Баллада (?).

Гибель пана. Бал., 100, 101.

Молодая панья видит, что князя-бояра везут кровавое платье ее мужа. Она узнает, что муж ее убит, лежит под ракистой, сообщает об этом детям (вар.: на другой день она выходит замуж за другого, он вместо свадьбы сечет ей голову).

Убийство мужа ради другого.

Не бал<лада>. Краткая.

Балл.

Жена мужа зарезала. Бал., 116, 118.

Убийство мужа.

Стих протяжный (?).

Баллада.

Жена разбойника. Бал., 128, 129, 131.

Красавица выдана за разбойника. Он приходит домой, приказывает мыть кровавое платье. Это платье ее брата, родителей.

Убийство брата мужем.

Король и девушка. Бал., 143.

Сестра рождает от татарина, брат рубит ей голову.

Удалой гречин. Бал., 151.

Молодец служил в греческой земле, полюбил гречанку, соперник его ударил об землю.

Кн. Волконский и Ваня Ключник. Бал., 153, 155.

Казнь слуги за любовь к госпоже.

Баллада. Бал., 75.

Алеша и сестра двух братьев.

Два брата хвалятся сестрой. Алеша хвалится, что он у нее ночевал. Братья рубят сестре голову.

Убийство сестры в наказание.

Укор< очена>.

Былинная трактовка иная, стих иной.

Баллада.

Иван Дудорович и Софья Волховична. Бал., 77.

Ив. Дуд. запускает стрелу в окно к Софье. Просит вернуть стрелу за казну. Она его зовет, кормит, поит, укладывает спать. К ней приходят ее два брата, выспрашивают его. Он: обручен с ней. Они уводят его в поле, рубят голову. Она просит казнить и ее. Они рубят сестре голову. Вырастают две березки.

Убийство братьями любовника сестры.

Былин<ный стих>.

Балл.

Девушка отравила молодца. Бал., 104.

Девушка отравляет молодца без причины.

Стих не был<инный>, протяжный.

Балл

Злые коренья. Бал., 104

Девушка прельщает молодца, зовет его на пир. Он надевает черное платье, берет гусли. Она подносит ему чару, сама поет, как искала коренья.

Отравление.

Не был<инный стих>.

Бал

Молодец и княжна. Бал., 106.

Молодец к княжне. Часовые не слышат, она пропускает. Она подносит отраву: «Если любишь — выпей». Я люблю, но боюсь.

(Развязки нет).

Отрава.

Не был<инный стих>.

Бал

Девуца по ошибке отравила брата. Бал., 107.

Девуца копает коренья для недруга.

Нечаянно отравляет брата. Плачет.

Отравление.

Не был<инный стих>.

Бал

Сестра-отравительница. Бал., 107.

Девуца копает коренья, чтобы отравить брата, жарит змею. Он льет коню в гриву, огонь.

Он ее ругает.

Отравление.

Не был<инный стих>.

Баллада.

Сура-река. Бал., 110.

Сестра усыпляет брата, рубит ему голову. Убийство брата.

Не был<инный стих>.

Баллада (?).

Сестры ищут убитого брата. Бал., 112.

Отец изгоняет нелюбимого сына. Сестры отправляются его искать.

Находят убитым в Саратовской степи.

Они его хоронят.

Изгнание и смерть.

Не был<инный стих>.

Казак и шинкарка. Бал., 270—271.

В шинке пьют поляк, русский и казак.

Первые два платят, казак выманывает шинкарку с собой, сажает ее на дерево и сжигает.

Балл. Бал., 276.

Илья — кум темный.

Князь Семен зовет в кумовья первого встречного. Это — разбойник. Несмотря на все меры, ночью режет князя, княгиню и крестника. У него шапка-невидимка.

После этого он слепнет, его схватывают и казнят.

На грани с жестоким романсом.

### *Счастливая семья*

Баллада.

Королевна впускает молодца в город. Бал., 81—82.

Молодец ждет под окнами королевны. Она открывает ворота, вводит его. Зовет его милым другом. Мать спрашивает, кто милый друг, она: Я тебя величала мил-сердечный друг.

Дочь обманывает мать, впуская любовника.

Был. или ...

Баллада.

Худая жена, жена умная. Бал., 87.

Молодца женили неволею. Бежит в Литву, служит королю. Связь с дочерью. Тоска по родине. Возвращается. Встречает двух мальчиков — его сыновья. Жена работает крестьянскую работу. Она приходит, рада.

Насильственный брак после разлуки кончается благополучно.

Баллада.

Удивительно, как родители не выносят любви своих детей в их браке. Проверить все сюжеты: мать не допускает дочь до брака.

Баллада.

Три зятя. Бал., 110 — 111.

Трех сестер выдают замуж за боярина, купца, татарина. Концы разные.

Не баллада?

Балл. Бал., 205.

Казаку на дуване достается девка. Она его утешает: пер-  
стен 500, 1000, самой цены нет.

Дележ добычи — женщина.

### *Смерть*

Балл. Бал., 120, 121.

Жена короля (казака) умирает от родов.

Король выезжает на гулянье. Видит страшный сон. Воз-  
вращается. Жена умерла от родов.

Смерть от родов.

Лирич<еский стих>.

Жена князя Василия. Бал., 245.

От венца идут, князь тонет. Его вдова уходит в монастырь,  
три окна: к Благовещенью, на родимую сторону, на море, где  
утонул любимый.

### *Убийство дев<ушки> или женщины*

Казак жену губил.

Казак (ямщик) убивает жену. Дети призывают тучу и  
гром разбить гроб и воскресить мать.

Супружеское убийство.

Муж-убийца.

Баллада.

Федор и Марфа. Бал., 170 — 172.

Марфа едет гостить к родителям, задерживается. Муж за  
ней приезжает, дома ее убивает в бане. У нее три молодые  
подружки. Он обещает одну из них в матери. Дети не хотят,  
зовут мать.

Убийство старой жены ради молодой.

Убийца муж.

Баллада.

Кн. Роман. Бал., 66.

Роман губит жену, бросает ее в реку. Дочь спрашивает, где мать. Орел сбрасывает отрубленную руку матери. Идет к отцу. Обещает другую мать. Они не хотят,

Убийство нелюбимой жены.

Былин<ный стих>.

Убийца муж.

Баллада.

Рябина. Бал., 65.

Свекровь превращает невестку в рябину у распутка трех дорог. Сын возвращается. Мать: жена свела детей, ушла со двора. Он рассказывает о чудесной рябине. Она советует срубить рябину. Он рубит, она: секашь жену, веточки-деточки. Он просит мать свести его.

Убийство по клевете.

Укор<оченный>.

### *Убийца муж по наущению матери*

Баллада.

Оклевет<анная> жена. Бал., 63.

Сын три года на службе. Мать: жена коней поморила, соколов распустила, сын скончался. Он рубит жене голову. Дом в порядке, ребенок жив. (Он кончает с собой.)

Убийство жены по клевете, самоубийство.

Былин<ный стих>.

Убийца муж по наущению матери.

Балл. Бал., 61.

Князь и старицы.

Князь возвращается. Спрашивает встреченных стариц о жене. Они клеветают, будто дом разорен, советуют убить жену. Он рубит жене голову, дом находит в порядке. Он казнит стариц.

Убийство невинной по клевете.

Былин<ный стих>.

Убийца муж по клевете.

Баллада.

Молодец и горе. Бал. 219.

Мать молодца превращает его жену в березку. По дороге он рубит ее вершину, не зная, что делает. Диалог с матерью. Горе преследует его и сводит в могилу.

Убийца муж по наущению матери.

Баллада.

Кн. Михайло. Бал., 54.

Во время отсутствия сына его мать губит его жену в бане, вырезает из утробы младенца. Под Михаилом спотыкается конь. Дома нянька говорит истину. (Он бросается в море.)

Убийство невинной, самоубийство мужа.

Былин<ный стих>.

Убийца свекровь.

Баллада.

Чурилье-игумень. Бал., 52.

Игуменя Чурилье отравляет Василия и Софью, поющих на клиросе, змеиным ядом.

Свекровь отравляет невестку и сына.

Отравление.

*Ненависть к любви.*

Былинный <стих>.

Убийца свекровь.

Баллада.

Вас<илий> и Софья.

Отравление свекровью или матерью двух влюбленных.

Былинный<стих>.

Баллада.

Федор Колыщатый. Бал., 80.

Два брата на пиру у Владимира хвастают своей сестрой Софьей-волшебницей. Никто ее не знает. Федор Колыщатой хвастается, что видел ее в рубашке без пояса. Братья подкалывают его на копыта, Софья подкалывает себя на два ножа.

Убийство братьями сестры из ревности к ее любовнику.

Был<инный стих>).

Убийца брат.

Параша. Бал., 161.

Убийство из ревности. Подробное описание похорон, убийца открывает гроб, прощается с ней.



Убийство из ревности.

Убийца — любовник из ревности.

Устинья. Бал., 159.

Вор Янька уговаривает подружек Устины выманить ее на гулянье. Он предлагает ей руку, отказ, убийство.

Убийство девушки.

Убийца любовник-насильник.

Молодец, слуга и девица. Бал., 150.

Молодец обещает девице выдать ее за слугу, а самому стать любовником. Она хочет любить мужа. Он рубит ей голову, тело бросает в Дон.

Убийство на любовной почве.

Убийца — любовник-насильник.

Баллада.

Соперница. Бал., 165.

У реки девушка беседует с казаком. Вдова грозит ей смертью. Дома она (от испуга?) умирает. Похороны. Молодец плачет, вдова похвастается, что «согнала я девушку со белого света».

Убийца соперница.

Балл.

Девушка защищает свою честь. Бал., 119, 120.

Мачеха посылает девушку стлать две постельки. Два гостя. Одного режет, другого вешает.

Убийство любовников-насильников.

Короткий стих.

Убийца — гонимая девушка.

Баллада.

Дм<итрий> и Домна. Бал., 45.

Домна издевается над Дмитрием. Он зазывает ее через сестру на пир к себе и убивает (кончает самоубийством).

Убийство возможной невесты.

Былинный<стих>.

Убийца жених.

Баллада.

Грозный и Домна. Бал., 236.

Царь в церкви видит игуменью с красавицей племянницей. Он посылает сватов: дядю, сестру. Она отказывает. Ее все же ведут. Она грубо отвечает царю, он рубит ей голову. Голову на блюде посылает игуменью.

Убийство женихом за грубый ответ.

Убийца жених.

Балл

Жестокий романс. Бал., 350.

Один из казаков, наездник лихой.

Казак уезжает на войну. Жена изменяет. По возвращении убивает.

Убийство из ревности.

Жестокий романс. См. текст.

Балл.

Убийство дочери купца. Бал., 35.

У купца пропадает дочь. Ее находят убитой в бане на полке. Убийца тут же под окном. Его сажают за решетку.

Убийство девушки.

Баллада — жестокий романс.

### *Самоубийство*

Балл.

Жена князя Михайла тонет. Бал., 122.

Князь уезжает в чисто поле. Конь: жена бросилась в море. Рыбаки ее вылавливают. Возвращается. Все подтверждается. Она лишилась разума.

Самоубийство от сумасшествия.

Кор<откий стих>.

Баллада.

Охотник и сестра. Бал., 132.

Охотник встречает в лесу заблудившуюся девушку, бесчестит ее. Она сестра. Он режет себя.

Самоубийство.

Дол<гий стих>.

Баллада.

Царь Давид и Олена. Бал., 137.

Соломон хочет насильственно выдать дочь за сына. Она просит зверей растерзать ее.

Доня. Бал., 144.

Воевода хочет взять Доню в наложницы для себя или для сына. Она бросается об камень, умирает. Она — в рай, ее грехи падают на сына воеводы.

Смерть от угрозы любовного насилия.

Баллада.

Молодец и королева. Бал., 84.

Молодец в Литве хвастает своей любовной связью с королевой. Доносят королю. Велит его казнить и везти мимо окон королевны. Королева вспарывает себе грудь. Король велит рубить головы доносчикам. Она его выкупает, отправляет к жене.

Наказание за тайную любовь, неравную социально.

Был<инный стих>.

Баллада.

Обманутая девушка. Бал., 167.

Женатый молодец выдает себя за холостого. Приводит ее домой в служанки, няньки. Она бросается в реку.

Самоубийство обманутой девушки.

Балл.

Гнездо орла. Бал., 255.

Орел строит гнездо, выводит детушек.

Буря все сносит, орел убивает себя с разлету об камень.

### *Разное. Сомнительное*

Баллада.

Монашенка — мать ребенка. Бал., 66, 67.

Монашенка рождает, топчет младенца. Рыбаки вылавливают. Игуменья всем монашкам дает по венцу. На всех цветет, на убийце венок вянет. (Наказания нет.)

Убийство (поглощение) незаконного ребенка.

Балл. Иван Дородович и Софья-царевна. Бал., 133.

Дочь тысячника. Бал., 138.

Отец принуждает девушку замуж. Она уходит в лес, через 90 лет возвращается. Монах ее пугается. Она просит его причастить ее.

Трагедия насильственного брака.

Лирич<еская> долгая

Духовный стих.

Сон Соломанова отца. Бал., 139.

Сон родителей предвещает брак детей.

Баллада.

Злая жена. Бал., 90

Навязалась худая жена. Муж мечтает, как он посадит жену на корабль с камнем. Корабль прибывает обратно к берегу ветром.

Невозможность отделаться от худой жены.

Был<инный стих>.

Баллада.

Насильственный постриг. Бал., 91, 92.

Отец хочет отдать дочь замуж, мать — постричь. Пока отец уезжает за женихом, мать зовет игуменью, дочь постригают насильно.

Насильственный постриг вместо любви.

Был<инный стих>.

Баллада (свадебная песня?).

Игра тавлейная. Бал., 93.

Девуца играет с молодым в тавлеи. Выигрывает заклад — три корабля с золотом, серебром, жемчугом. Он не может платить. Она предлагает себя в жены, корабли — приданое. Он испытывает ее загадками, насмешливый конец — друг друга не берут.

Баллада.

Девуца-мудреница. Бал., 95.

Не баллада.

Состязание загадками и пр.

Относится, вероятно, к свадебным.

Баллада.

Авдотья Рязаночка. Бал., 177.

Она приводит весь полон из Турции. Бахмет действует как змей («полонил»). Если Казань: Рязань, почему рязаночка не превратилась в казаночку. Теория Путилова сомнительна<sup>32</sup>.

Освобождение из турецкого плена всех русских женщиной из Рязани.

Пан привозит русскую полонянку. Бал., 209.

Пан едет на государеву службу, привозит оттуда для жены стройную русскую полонянку.

На литовском рубеже. Бал., 210.

Молодец отправляется на царскую службу, попадает в плен к чуди.

Не баллада!

Баллада. Бал., 213.

Молодец и река Смородина.

Молодец, переехав через Смородину, хулит ее. При вторичном переезде она его топит.

В данном варианте она названа девицей.

«Провещится она душой красной девицей».

См. Путилов, ТОДРА, XII, 1956<sup>33</sup>.

Это не баллада.

Проданный сын. Бал., 229—231.

Сын пьяница. Мать его продает на пристани карабельщикам. Сын сам просит продать его. В плену делается начальником, потом приезжает за матерью.

Вар.: Она продает его в солдаты.

## ***Историческая песня***

### ***Материалы***

Издаlechа, издаlechа из чиста поля. Пут., 307<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Имеется в виду объяснение названия города Казани в песне. См.: Путилов Б. Н. Песня об Авдотье Рязаночке. (К истории Рязанского песенного цикла). ТОДРА. XIV. М.—Л., 1958.

<sup>33</sup> Путилов Б. Н. Песня «Добрый молодец и река Смородина» и «Повесть о Горе-Злосчастии». ТОДРА. XII. М.—Л., 1956.

Дорога, никто не прохаживал. Казаки становятся в Улатавские луга, не выставляют часовых. Нападают киргизы, у казаков не хватает свинцу-пороху.

Каз<ачья>.

Казаки собираются за Дарью-реку. Пут 306—307.

Круг, выбор атамана. Избирают Ивана Дуниковского. Приказ: утром поход за Дарью-реку к басурману Кенисарову. 1843.

Каз<ачья>. См. комм.

Как на той ли Горькой линии. Пут., 306.

Нападение киргизов на Екатерининский форштадт, выжгли и пр., берут с собой девушек.

Набег на казачье селение.

1844.

Каз<ачья>.

Поход к Сыр-Дарье. Пут., 305.

Поход в Хиву и возвращение на родину.

Солд<атская>-каз<ачья> литер<атурная>.

Казаки идут на Эмбу. Пут., 304-1, 305-2

Рать едет на Эмбу. Впереди полковник. Солдаты просят сделать привал.

Солд<атская> литер<атурная>.

Каз<ачья>. См. комм.

Краснощеков у прусского короля. Пут., 245.

Краснощеков у прусского короля в гостях. Король: всех знаю, кроме Краснощекова. Я бы голову ему снял. Он уезжает на коне, смеется над королем: «Ворона, не умел ясна сокола ловить».

Казачья, записана на Кавказе.

Смещение казачьих и солд<атских> песен. Краснощеков становится героем казачьих песен с вымышленными событиями. Ср.: Платов.

---

<sup>34</sup> Здесь и в дальнейшем в рукописи «Поэтики» В. Я. Пропп ссылается на сб.: Народные исторические песни. Вступ. статья, подготовка текста и примечания Б. Н. Путилова. М.—Л., 1962.

Взятие Берлина. Пут., 243-1, 244-2.

Солд<атская>.

«Как не пыль...». Пут., 242.

Прусак с армией палит. Лопухин курит трубку. Билися 14 часов. Убитых 5 полковников, 10 генералов. Лопухин убит. (Перед смертью) обвиняют в измене Потемкина.

Солд<атская>.

Гросс-Егерсдорф. 1757.

Иван Краснощеков — млад<ший>

охотничек. Пут., 241—242.

Между Кумой и Терекком гуляет охотник. Наряд подробно. Хочет убить лань. Лань вещает: в заповедных лугах турок с турчанкой. Турчанина убей, турчанку возьми замуж.

Казачья, Савельев<sup>35</sup>.

Казнь Долгорукова, Пут., 236.

Ведут на казнь Долгорукова.

По бокам 2 полка солдат и пр. Впереди палач, позади боярыня, плачет. Крестьяне и казна отобраны. Остался только перстень. Этот перстень — палача дарить, чтоб придал скорую смерть.

Быт<овая> XVIII в.

1739.

Краснощеков в плену. Пут., 240-2, 242-3.

Краснощекова берут в плен, ведут к хану Крымскому. Выспрашивают, предлагают служить; «Послужи саблей!» Его пытаются, но не до смерти.

Краснощеков в плену. Пут., 232-1.

Шведы взяли К<раснощекова> в плен. Повели к Левенгаупту. На вопрос, кто он, он отвечает, что он простой казак. Его облачают во лжи, предлагают ему служить шведам. Он жалеет, что у него нет сабли отрубить голову.

Солдаты готовятся идти на приступ. Пут., 239.

Приказ отдан быть в порядке и готовиться к приступу на Азов.

---

<sup>35</sup> Сборник донских народных песен. Составил А. Савельев. СПб., 1866.

Солдатская. 1735.

Бегство Лещинского. Пут., 238.

Укор солнцу, оно мешает, бежать князю Лещинскому. (Обстановка подробно). Доезжал до Дуная, бросается в реку. «Терские ведом<ости>».

Ванька Каин. Пут., 238.

Сыщичек Ванька Каин «лих на добрых молодцев». Он спрашивает паспорта, а паспорта у нас «своеручные».

Не историч<еская>. Тюремная.

Казнь боярина. Пут., 236.

Подробное описание шествия. За ним идет сестра. Диалог. Ему рубят голову.

Бытов<ая> XVIII в.

На том было дворе Шереметевом. Пут., 235.

Девушка просит генерала Шереметева «расковать батюшку», «разверзнуть матушку». Он посылает к царю. Царь не прощает, ссылает его в Сибирь, ее на фабрику.

Бытовая XVIII в.

Ах, служили мы на границе. Пут., 234-3.

Казачи служили на границе 3 года, без вестей. На 4-ый год рассыльщики, два боярина, стариков ссылают, молодых берут во солдаты. Оттого Дон возмутился.

Каз<ачья> XVIII в.

Оренб<ургская> губ.

Солдат плачет у гробницы Петра. Пут., 234-2.

«Встань...»

«Вся наша силушка побитая

Побитая, порастеряна».

Солд<атский> плач.

Солдат плачет у гробницы Петра. Пут., 233.

В Петропавловском соборе солдат плачет у гробницы Петра. «Ты раскройся земля... — Встань... Посмотри... полка во строю стоят».

Солд<атский> плач.



Царь Петр в земле шведской. Пут., 232.

Царь едет в Стекольный. Предлагает солдатам и офицерам не звать его царем, звать его заморским купчиной. Гетман земли шведской его узнает, доносит королевне. Она приказывает запереть ворота и поймать его. Царь нанимает крестьянина вывезти его на край моря. Корабль его уносит, погоня его не достигает.

Солд<атская>.

Быт<овая>. XVIII в.

Царь плывет к Стекольному. Пут., 231.

По морю Хвалынскому царь плывет к Стекольной. Спрашивает матросов, далеко ли.

Солд<атская>.

Эта песня доказывает, что не всегда дело в сюжете.

Царь плывет к Стекольному. Пут., 231.

По морю плывет корабль, царь за рулем спрашивает матросов, далеко ли до Стекольного.

Солд<атская>.

«Как во славном было городе... Колывани». Пут., 231,

В Ревеле белые каменные палаты, в них шведская королева, начальники ее просят, чтобы она послала за помощью к своему брату. В это время в город входят русские солдаты.

Солд<атская>.

Взятие Риги. Пут., 230.

Ригу берут подкопом, бочки с порохом.

Солд<атская>

Очень интересно сопоставление с взятием Казани. 1 сюжет, 2 жанра. Здесь: «выплывают стружочки» и пр.

(Полтава) 228-2.

Солд<атская>.

Шереметев и шведский майор. Пут., 226-1.

По дороге из Шлиссельбурга проходит Шереметев. Останавливается у Красной Мызы. Казаки берут в плен майора. «Сколько силы в Орешке у шведского короля?» — 40 000 и пр. Царь: не кормить майора целые сутки. Его не кормят 3 суток и дают вино. Ответ: 7000. Царь рад, велит майору рубить голову.

Каз<ачья>.

Солд<атская>.

Взятие Шлиссельбурга. Пут., 226-4.

Шереметев, Преображенские и Семеновские полки подъезжают к Шлиссельбургу. Лестницы, подкопы, бочка с порохом, взрыв, берут Шлиссельбург.

Солд<атская>.

«Не под городом было под Орешевым». Пут., 225-3.

3 корабля на Черном море. Полковник просит не топить его, обещает наградить их перед царем.

Каз<ачья>.

Записано у терских казаков.

Под славным городом под Орешком. Пут., 224-2.

Царь едет вверх по Неве ко Шлиссельб. Казаки его не опознают, хотят стрелять. Узнают его по голосу, просят прощения, царь их благодарит за верную службу.

Каз<ачья> ?

Под славным городом под Орешком. Пут., 223-1.

Царь: Как брат Орешек, не лучше ли отступить?

Солдат: брат грудью.

Солд<атская>.

Ермак у Ивана Грозного. Пут., 130.

Зимовка. Где зимовать? Ермак предлагает идти в Сибирь, завоевать Сибирское царство, взять в плен Кучума. (Он это исполняет), идет к царю с повинной и приносит ему царство Сибирское. Царь жалует ему Дон.

Взятие Ермаком Казани. Пут., 126.

В стан к Ермаку приезжает посол от царя. Ермак идет к царю. Царь его укоряет, Ермак оправдывается (не орленые). Царь посылает его взять Казань. Он идет в Казань, принят там хорошо (не совсем ясно). Берет Казань подкопами. Просит царя пожаловать казаков Доном.

Истор<ическая> с вымышленным сюжетом.

Возвращение князя Голицына. Пут., 197.

Князь Голицын возвращается из неудачного крымского похода в Москву. Ему стыдно ехать по Москве. В Успенском соборе он просит царя пожаловать его Малым Ярославцем.

Моск<овская>. XVIII в., бытовая.

Ах, ты наш батюшка Орлов-город. Пут., 195.

Песня о разбойнике и любовнице атамана в лодке. Она видит зловещий сон. Разбойничья.

Пут., 195.

Братья призадумались, на них выслан супостат генерал из Казани. Они не воры. Иронич<еский> конец — «Воровства и грабительства довольно есть».

Разбойничья, не историческая.

Казаки убивают князя Репнина. Пут., 194.

Вариант убийства губернатора.

Каз<ачья>.

### *Казачья песня*

Не обязательно записаны у казаков, Поволжье, Саратов, доходит до Севера.

Историч<еская> песня. Пут., 193.

Историчность имен не обязательна. Исторична ситуация — «Бурлаки молодцы» убивают губернатора.

Когда из исторической песни исчезают имена, она может превратиться в лирическую. См.: Пут., БП, 192 — тюремные без разинцев.

Расправа с губернатором.

Каз<ачья>. Разина нет, историч. имен нет.

Разинцы в тюрьме. Пут., 192-3.

Леса порублены, «дружья» переловлены и посажены по тюрьмам и т. д. Сторожа грозные; никуда выхода нет.

Каз<ачья>. Смыкается с лирическими. Упоминаний о Разине нет. К историческим может быть отнесена только по аналогии.

Песня разинцев. Пут., 191-1.

Разинцы просят тучу размыть тюрьму, солнце — обогреть их. Они — беглые солдаты, работники атамана.

Каз<ачья>.

Лирич<еская>.

Есаул о смерти Разина. Пут., 190.

Разговор двух есаулов: нет в живых Степана Тимофеевича. Другой: пристать к берегу, просушиться, наварить каши,

Каз<ачья>. Лирическая. По бессвязности лирическая. Никаких событий нет.

Есаул сообщает о казни Разина. Пут., 190.

Каз<ачья>.

Тоскующий Разин. Пут., 189.

Кто бы вычистил булат, распорол грудь и посмотрел, отчего сердце болит, без огня горит. Завтра перед царем ответ держать.

Контаминация с «Не шуми...».

Каз<ачья>.

(Конец.

Отчаяние Разина.) Пут., 188.

Все станы разорены, товарищи половлены. Разин просит товарищей прострелить ему грудь из лука.

Каз<ачья>.

Смерть Разина. Пут., 187.

Просит похоронить у трех дорог и пр. Его дружина (разбита), расходится.

Каз<ачья>.

Сынок перед царем. Пут., 186.

При царе допрашивают сына Разина. «Атаманов я сын — Стеньки Разина». Его приговаривают к кнуту.

Каз<ачья>.

Сынок Разина. Пут., 182,1-2-3.

Каз<ачья>.

Разин на Волге. Пут., 180.

На Волге видны струги и паруса. На них Разин. Он призывает гребцов не жалеть ручек, проехать Казань ночью и утром быть в Астрахани.

Каз<ачья>.

Разин и воевода. Пут., 180.

(Астрахань).

Разинцы хотят проехать мимо Астрахани. Воевода их замечает, колокол. Но Разин неуязвим от пуль. Воеводу сбрасывает с раскату, его детей вешает за ноги.

Каз<ачья> — военн., лег<ендарная>.

Разин и девка-астраханка. Пут., 179.

Под Астраханью не могут взять Разина, т. к. он зачарован от пуль. Его заманивают при помощи девки и хватают, сажают в тюрьму. Он просит стакан воды, окатывает себя и оказывается в море.

Каз<ачья>, легендарная.

Разинцы на Каспийском море. Пут., 178.

Казаки бегут с острова, завидя царский разъезд. Своего (нелюбимого) есаула оставляют на острове.

Каз<ачья>.

Разинцы на Каспийском море. Пут., 177-1,2.

Атаман зимой на струге. Он предлагает разбить лед и пробиться до Кавалерского острова, а там дуван делить: парчу, казну, жемчуг.

Каз<ачья>.

Поход разинцев на Яик. Пут., 176-1.

Три новые струга выбегают, на одном Разин: «Уж выгляньте-ка, ребята, удалые казаки, вдоль по батюшке Ура-лушке».

Вар.: в конце благодарит море и Колыванский остров, где гуляли.

Каз<ачья>.

Разин и казачий круг. Пут., 175-4,

Описание воровского корабля.

На стуле воровской атаман — Степанушка. Он не ходит в казачий круг, «он думает крепку думушку со своей буйной головушкой».

Каз<ачья>.

Разин и казачий круг. Пут., БП, 174-3.

Собирается круг. Читают царский указ, чтобы выслать Разина в Москву. Разин объявляет, что это не царские грамоты, а боярские вымыслы, и выходит из круга.

Каз<ачья>.

Разин и казачий круг. Пут., 173-1,2.

Разин не ходит в казачий круг, думает думу с голытьбой. Он предлагает разбивать на море басурманские корабли и поехать в Москву и закупить платья цветного да поплыть на низ.

Вар.: в кабаках предлагает голытьбе бить басурманские корабли.

Каз<ачья>.

Казаки убивают Карамышева. Пут., 172, 173.

На Дону объявляется боярин, похваляется всех казаков перевешать. В кругу он читает им указ. При имени царя все снимают шапки, <он один не снимает>. За это казаки рубят ему голову. Посылают повинную царю.

Вар.: (173) прощают его.

Каз<ачья>.

К песням о полонянках.

Мотив плена историчен в песне «Под Конотопом» и балладе, в песнях о полонянках.

Убийство Карамышева. Пут., 171-1.

В лодке подплывает царский посланник князь Сем. Карамышев. Казаки стреляют по лодке из пушки, убивают Карамышева.

Каз<ачья>.

Осада Соловецкого монастыря. Пут., 168-2.

Царь Алексей посылает Салтыкова на Солов. монастырь. Он отказывается, царь ему грозит, он требует войско. по симулирует болезнь и возвращается. Соглашается князь Пе-

церской. Он стреляет в соборную церковь, сбивает престол Богородицы. Изменник указывает проход через стену («окно»). Они берут монастырь. Мучают монахов. Алексею видение; два старца заступаются. Воевода и царь умирают худой смертью.

Осада Соловецкого монастыря. Пут., 166-1.

Царь Алексей посылает князя Салтыкова на Соловецкий монастырь искоренять старую веру, правую. Он отказывается. Берется другой воевода, берет стрельцов, борцов, солдат. Звонарь видит войско: старец думает, что они идут молиться. Пушкарки стреляют по монастырю.

Солдатская походная (?).

(Рига).

Царь (из-под Риги?) снаряжается в каменную Москву. Солдаты просят не оставить их под Ригой (холод-голод-нагота-босота). Царь обещает им погребца царские, пиво-мед.

Солдатская.

«Смоленск — Московское строеньице». Пут., 164.

В Арх<ангельском> соборе царь Алексей Михайлович с боярами. Отдать Смоленск или нет? За отдачу стоят Тимофей Казанский и Илья Хованский. (См. — «Литовское строеньице»). Иван Милославский за защиту. («Московское строеньице»). Царь велит казнить первых, Милославского посылает воеводой.

Песни о Смоленске созданы войском. Это предшественники солдатской песни.

Русское войско под Смоленском. Пут., 163.

Царь посылает солдат брать Смоленск. Дает неудачливых воевод. Далее не ясно.

Войсковой фольклор.

Стрелецкая песня.

Продумать.

Есть три типа исторических песен.

Московские — XVI век, былинного типа.

Казачьи — XVI—XVII века, о Ермаке, Разине, Пугачеве.

Солдатские — XVIII в. и позже.

Возможно, по чисто формальным признакам, например: песни-плачи, скоморошины былинного типа.

Для исторической песни малопродуктивно.

С другой стороны выпадают песни о полонянках (это не исторические песни?).

Щелкан.

Под Конотопом под городом. Пут., 159.

Под Конотопом крымские татары и др. спрашивают себе поединщика. Вызывается Пожарский. Пожарский побеждает, татары подстреливают его коня и берут его в плен. Крымский хан пробует его переманить, он отказывается, изрубают его на куски, два казака находят его тело, оно срастается, его хоронят со славой.

Пленение Пож<арского> под Конотопом — истор<ический> факт. Ему отрубили голову.

Ист<орическая>.

Во Сибирской Украине, во Даурской стороне. Пут., 157.

Казаки на Амуре строят острог, ловят рыбу. На них нападает «бойдоский князец», т. е. китайцы (Пут. ?). Убивает рыбаков, предлагает казакам в остроге сдаться. При помощи пушек и ружей отбивают их, они клянутся больше не бывать на Амуре.

Донские казаки и Азов-город. Пут., 156-3.

Атаман предупреждает казаков, чтобы они (под Азовом) стреножили лошадей и выставили караул. Они не слушают, засыпают. Кайсаки их берут в плен.

Ист<орическая> казачья.

Донские казаки и Азов-город. Пут., 155-2.

Казаки в кругу решают идти на Азов. Один из них советует им наделать телег и под видом товара ввести в город казаков — в каждую телегу по 8 человек. План удается.

Ист <орическая> песня — казачий анекдот.

Донские казаки и Азов-город Пут., 154-1.

Изменник бежит из Азова к туркам и сообщает им, как можно защититься от казаков.

Ист <орическая> казачья.



М<ожет> б<ыть>, есть особый жанр казачьей истор<и-  
ческой> песни.

Поп Емеля. Пут., 153.  
Скоморошина.  
Не ясно, почему историческая.  
Прочсть литературу.

Михайло Скопин. Пут., 152-4.  
Русские и шведы плачут о Скопине.  
Плач.

Михайло Скопин. Пут., 145-1.  
Литва, сорочина и т. д. обложили Москву. Скопин просит  
помощи у шведского короля. Карлус посылает войска. Ско-  
пин освобождает Москву. Пир у Воротынского, крестины.  
Скопин хвастается своими подвигами. Бояре из зависти его  
отравляют. Чапу подает ему его кума, дочь Малюты Скура-  
това. Дома на руках у матери умирает.  
Историческая песня былинного склада.

Тематика баллад и исторических песен.  
О Скопине. Мать: не ходить на пир. Нарушает. Кума его  
отравляет из зависти. Балладный сюжет. Обстановка и мо-  
тивировка. Действующие лица — историчны. Факт смерти —  
историчен. Историческая песня.  
Песня о Скопине может тяготеть либо к балладе, либо к  
исторической песне.

Плач Ксении Годуновой. Пут., 144.  
Историч<еская>, плач.

Гришка Отрепьев. Пут., БП, 142.  
В бане с Маришкой и пр. Смерть.  
Историко-бытовая.  
Семейно-любственное содержание.  
Государственного значения.

Ермак в турецком плену. Пут., 139.  
Ермак в тюрьме в плену. Приходит царь турецкий Салтан  
Салтанович. Ермак требует либо кормить, либо на волю пус-  
тить. Салтан выпрашивает тюремного старосту. Староста

выдает его за посла. Салтан приказывает его отпустить. Ермак начинает гулять, в Москву не едет.

Ермак и турки. Пут., 138.

Часовой казак доносит Ермаку, что виднеются турецкие корабли. Ермак посылает их узнать, чем лодки нагружены.

Казаки убивают царского посла. Пут., 137-2.

Казаки едут вниз по Волге. Сверху плывет лодка с порохом и с казной государевой. Казаки убивают посла, им достается казна. Они отправляются в Москву.

Казаки убивают царского посла. Пут., 132-1.

I. Казаки грабят 12 кораблей, берут в плен турчанку, она просит отвезти ее в Москву и привести в христианскую веру. Казаки пируют, пьяные.

II. Показывается Карамышев, персидский посол, пьяные казаки нападают, убивают 50 солдат. Карамышев посылает еще 100 солдат, чтобы узнать правду. Возникает драка, всех 100 солдат убивают. Возникает еще 3-ий бой, убивают Карамышева. Едут на Астрахань, торгуют.

Иван Грозный молится по сыне. Пут., 115.

Царь собирается к заутрене к Ивану Великому. Молится на своем месте. Бояре ухмыляются. Царь гневается. «Не стало млада царевича».

Историч<еская> песня, ассим<илированная> с плачем. Если плач о членах семьи, это обрядовый плач. Если описывается плач государственного лица (царя о сыне) или о государственном лице (солдат о царе) это — истор<ическая> песня.

Гнев Грозного на сына. Пут., 104.

Типическая историческая песня. Хотя конфликт семейный, но он имеет государственное решение. Это решение первично. Ср. песни о полонянках, где первично семейное содержание, а татарщина только фон. Семейная жизнь монарха.

Типичная историческая песня. Если дана семейная жизнь монарха, это истор<ические> песни, если тещи и зятя и пр. — баллада.

Оборона Пскова Пут., 102.

(от Стефана Батория)

Король идет на Искон, посылает послов с угрозами. Воевода Семен Конст. Карамышев — отвечает отказом. Солдаты собираются. «Соходилися два войска, два великие». Карамышев объезжает войска. Карамышев побеждает. Король бежит. «Не дай бог бывать мне» и пр.

Типическая историческая песня. Удобна для сравнения с былинной. Те же мотивы (послы, угрозы и пр.). Но это не былина. Есть войска.

Смерть Михайлы Черкашенина. Пут., 101.

Атамана польского Михаила Черкашенина привезли домой. Ласточки увиваются вокруг гнезда, дети плачут над телом. Жена причитает над ним.

Лирическая? Черкашенин — историч. лицо XVI века. Событие не историческое.

Взятие Казани. Пут., 96. и сл.

Типическая военно-историческая песня былинного склада.

Щелкан. Пут., 72-1,2.

Типичная историческая песня типа скоморошины.

Добрый молодец и татары. Пут., 71-2.

Молодец бежит из Крыма. Дунай покрыт тонким льдом. Он поет песню: «Сторона ль ты, моя сторонущка... не видал...» и пр. Не видать отца с матерью, рода-племени.

Лирическая песня, историч<еский> фон. Тоска о семье, разлука с ней.

Добрый молодец и татары. Пут., 70-1.

Добрый молодец-малолеточка встречается в поле 3-х татар «басурманов». Они хвастают, что его возьмут. Он одного убивает из ружья, второго топчет конем, 3-го берет в полон.

Это (поздняя?) историч<еская> песня. Женщины нет, не баллада. Басурманин не обязательно татарин (магометанин).

Русская девушка в татарском плену. Пут., 69-4.

Девушка бежит из татарского плена. Она предлагает перевозчику свои богатства. Он хочет взять ее саму. Она отказывается. Настигают татары, бросается в реку.

Баллада. Неудачный жених, самоубийство.

Иван Грозный под Серпуховом. Пут., 100.

Грозный (30 лет. 40 000) идет на Серпухов. Перебирает фельдмаршалов и генералов. Нет Максима Краснощекова. Царю докладывают, что он изменил, предался турецкому хану за золото, красных девушек и пр. В это время он возвращается из плена (бежал?). Он взял Серпухов (не ясно). Жалует Грозного двумя полоняночками.

Истор<ическая> песнь в ассимиляции с балладой (привозит полонянок).

Серпухов никогда не осаждался русскими войсками.

Набег крымского хана. Пут., 99.

Крымский царь собирается на Москву. На обратном пути хочет взять Рязань. Они делят Москву, Владимир, Суздаль, Рязань и т. д. (ср. Шелкан). Небесный глас: в Москве есть царь, 70 апостолов, трое святителей. Он бежит.

Истор<ическая> песня.

Взятие Казани. Пут., 98.

Молодец сманивает девушку в Казань. Она нейдет. Казань на крови стоит и пр.

Лирические песни (молодец и девушка, любовь, просвата-ние) с историческим фоном.

У Соболевского — лирич<еская>

У Балашова — баллада } проверить.

У Пutilова — истор<ическая>

Русская девушка в татарском плену. Пут., 69-3.

Татарин на площади продает девушку. Просит 50 золотниц. Удалой добрый молодец ее покупает. Не жалеет, т. к. на ней шелков пояс на тысячу и пр., а на руке перстень.

Свадебная! Покупка — взятие за себя.

Русская девушка в татарском плену. Пут., 67-1.

Три татарина грабят Чернигов, делят жемчуг — казну. Один берет девушку, ведет ее в шатер, надругается над ее телом. Она зовет на помощь брата. Наезжает охотник, одного топчет конем, другого привязывает к хвосту, третьего рубит топором, девушку берет за себя.

Баллада семейного содержания (брат, сестра), чудесное спасение, историческая обстановка.

В балладе три татарина грабят, но не берут.

Мать встреч<ает> дочь в  
татарском плену. Пут., 62-1,2,3.

На дуване теща достается зятю (он не знает). Приводит жене работницу. Она оказывается ее матерью. Дочь семи лет взята во полон (узнавание — родинка, нет мизинчика). Дочь хочет отпустить мать на волю. Она не хочет расставаться с дочерью (вар.: уезжает, нет петья церковного).

Баллада семейного содержания из цикла неузнанных встреч, исторический фон.

Девушка спасается от татар. Пут., 61.

Аннушка в окно видит татар. Спрашивает брата, куда спастись. Брат обещает ее схоронить, поставить караульщиков и пр. «Царь крымской» наезжает, караульщики разбегаются и пр. Она ударяется о камень. Делается церковь. Руки и ноги — ели, сосны, голова — горка и т. д.

Баллада семейного содержания (брат и сестра), сказочно-этиологический конец.

Авдотья Рязаночка. Пут., 37.

Есть баллада семейного содержания с историческим фоном. Раньше чем писать, прочесть всю литературу.

Разбойный поход на Волгу. Пут., 125.

Разбойники выбирают атамана Ермака и есаулом Ник. Ром. («Иваныча»). Атаман уговаривает их воротиться на родину в Россиюшку (вар.: за добычей в Россию).

Истор<ическая>.

2 варианта совершенно различной стиховой системы.

I — длинные строки (13 слогов).

II — краткие строки (7 слогов).

Поход голытьбы на Казань. Пут., 124.

«Мурзы» выбирают атаманом Ермила Тимофеевича и Никиту Романовича. Задумывают поход вверх по Волге на подмогу под Казань.

Истор<ическая>.

Ермак в казачьем кругу. Пут., 123-4.

Выбирают атаманом Ермака, есаулом Никиту Романовича.  
Истор<ическая> бытовая. Каз<ачья>.

Ермак в казачьем кругу. Пут., 122-3.

Ермака выбирают в атаманы. Он призывает казаков зимовать на Куму-реку, там хорошая охота.

Истор<ическая> бытовая. Каз<ачья>.

Ермак в казачьем кругу. Пут., 120-1.

(Выбор зимовки).

Ермак призывает казаков идти на Иртыш; взять Тобольск и поклониться царю.

Вар.: зимовать на реке Камышине.

Истор<ическая>.

Часовой плачет у гробницы Грозного. Пут., 119.

Гребенской казак стоит на часах и плачет: «Ветры, отверните гробовую доску» и пр. Посмотри армеешку: усы обриты и борода острижена.

Истор<ическая> бытовая.

Терские казаки и Иван Грозный. Пут., БП, 118.

Казаки жалуются Грозному, что раньше он много их ода- ривал, а теперь жалует только князей и бояр. Царь жалует их Терекком с притоками.

Историч<еская> сол<датская>, бытовая.

Иван Грозный и добрый молодец. Пут., 116.

Молодца бьют на правееже на площади в Москве. Проезжает Грозный, выпрашивает. «Пытаем с него казну. 40 000». На вопрос царя, откуда у него казна, отвечает, что отбил у разбойников. Деньги он роздал беднякам и пропил, одевал босых. Царь приказывает уплатить за каждый удар по 50 рублей, а за бесчестье 500.

Историческая бытовая.

Война с королем шведским. Пут., 222-4.

Большой боярин с войском останавливается на шведской границе. Шведский король видит: «Сходились тут и двои силы». Между ними протекает река крови.

Солд<атская>.

Война с королем шведским. Пут., 222-3.

Служба в Успенском соборе. Шереметев часто выходит, принадлежит к охране. Ему тошно, царь посылает его под Полтаву.

Солд<атская>. (Моск<овская>)

Первые солдатские песни еще приурочены к Москве.

Война с королем шведским. Пут., 221-2.

Три полка идут со знаменем по дорогам. Где ночевать? Постель — земля, изголовье — корень и т. д. Позади — Шереметев. Ему хотелось пожить в Москве, остались три дерева: мать, жена, дети.

Солд<атская>.

(Позиционная).

Война с королем шведским. Пут., 220.

Шатры, знамена государевы. Один шатер царский. Спрашивает, чем потчевать шведского короля? Солдаты: пирогами, тульскими сухарями.

Солд<атская>.

Взятие Азова. Пут., 218-4.

Пир. Петр: поручение. Хоронятся. Кто бы съездил? Вызывается казак. Укрывает казаков в телегах, берет город, царь его жалует.

Солд<атская>.

Казачья. Гильфердинг, Ново-Ладожский р-н.

Взятие Азова. Пут., 217-3.

Азов берут, сажая в телеги вместо товаров молодцев.

Солдатская?

Павлово, Ниж<егородская> губ.

Взятие Азова.

Из Москвы указ солдатам: убраться и утром идти на Азов.

Солдатская.

Взятие Азова. Пут., 216-1.

Царь спрашивает солдат, как взять Азов. Белой грудью. Приступ, берут город.

Солдатская.

Ср.: Азовские песни казахи.

Царь и Долгоруков-князь. Пут., 215.

Царь уезжает в другую землю. Долгоруков усмехается, не говорит почему. Царь приказывает его казнить, он предрекает ему гибель.

«Терские ведомости».

Каз<ачья>, что видно и по стилю.

Казнь стрелецкого атамана. Пут., 214.

Моск<ва>, XVII—XVIII вв.

Стрелецкий атаманушка и царь Петр. Пут., 213.

Москва, XVII—XVIII вв.

Стрелецкий бунт. Пут., 211-2.

Москва, XVIII в.

Петр I и молодой драгун. Пут., 210.

Петербург, XVIII в.

Добрый молодец и Петр I.

Правеж применительно к Петру.

Идет от былин, записано на Севере.

Петерб<ург>, XVIII века.

Проводы на Ладожску канавушку. Пут., 208.

Добрые молодцы поднимаются на Ладожску канавушку. Их провожают матери, жены, дети.

Петербургские песни XVIII века.

Бытовые XVIII века. Не идет от московских песен XVII века, а от крестьянской лирики.

Пострижение царицы. Пут., 206-1.

Царь высылает царицу из Москвы в Покровский монастырь. Евдокия просит конюхов не спешить. Молится перед творцом (плач 1). Игуменья ее встречает с почетом. Надевают черное платье, постригают. Царь посылает за ней, чтобы она воротилась, но поздно, она пострижена. Царь плачет. Примыкает к московским песням XVII века.

Загорелась Москва от  
больших господ. Пут., 205.

Москва зажглась оттого, что девка у Гагариных свечу в по-  
роховые погреба уронила.



Записано у казаков.

Казаки бранят князя. Пут., 205.

По Волге выплывают 3 струга. На них донские казаки (описание). Они поют: князь заедает жалованье. На эти деньги выстроил палаты не хуже царских, кроме золотой вершины. Его убивает громом в Казани.

Каз<ачья>, Солд<атская>. XVIII.

Есть песни о казаках на солдатской службе. Они промежуточны между казачьими и солдатскими, но по существу — солдатские.

Князь Гагарин. Пут., 204.

По реке 500 стругов по 500 чел. Бранят Гагарина, заедает жалованье. Он построил себе дом (описание). Гагарин хвастает, что его дом не хуже государева двора, кроме орла. Царь его казнит.

Каз.-солд. XVIII в.

Говорится о казаках, но это — казаки на солдатской службе.

Казаки бранят Меншикова. Пут., 203.

Казаки едут в стругах (подробно), хвалят Петра, бранят Меншикова: заедает жалованье.

Солд<атская>. XVIII.

Заедать жалованье — частая тема.

Солдаты судят Долгорукого.

Солдаты просят у царя суда на Долгорукого. Царь предлагает им судить его своим судом. Они ломают хрустальные ворота и требуют свое жалованье: хлебное, мундирное, денежное.

Игнат Некрасов.

Царь хочет казакам брить головы и казнить — вешать. Атаман: уйдем за Дон.

Каз<ачья>, XVIII в.

Игнат Некрасов. Пут., 201.

Дон возмущается от действий Долгорукого. Некрасов зовет желающих на Кубань. Набирает 40 000. Уходят. Ироническое письмо Екатерине.

Каз<ачья>, XVIII в.

Игнат Некрасов. Пут., 200-2.

Дон возмущается под руководством Игната Некрасова. Уходит, уходит 40 000. Собирает круг, пишет грамоту Долгорукому, что они ушли в подданство к турецкому хану, и объясняет почему.

Каз<ачья>, XVIII в.

Игнат Некрасов. Пут., 199-1.

Казаки собираются в круг, идут к дому князя Долгорукого. Он читает им указ Петра: стариков казнить, молодых в солдаты. Игнат рубит Долгорукому голову. Дон возмущается и уходит с Дона на Кубань (Турция).

Каз<ачья>, XVIII в.

Воевода Долгорукий и казаки. Пут., 199.

Долгорукий князь гуляет по Дону. Казаки его подхватывают: «Сколько на Дону казаков?» Ответ: «На всякого казака по 10 стругов и на меня еще на один десяточек».

Каз<ачья>, XVIII в.

Сюжета нет, ситуационная.

Атаман Фрол Минаев. Пут., 198.

Донские казаки — приуныли (яицкие, донские, запорожские). Царь отобрал у них город (не назван). Фрол Минаев собирает круг: челобитную собирать или самому ехать. «Не стало нам добычи на синем море и на тихом Дону». Атаман едет к Петру: «Прикажи нам на Дону чем кормиться».

Казаки и царь.

Не пыль в поле. Пут., 276.

Француз грозит генералам взять Москву, сбить кресты с церквей и пр. Граф Платов с казаками «всю силушку побил», оставшихся в плен и в Сибирь.

Солд<атская>.

Похвалялись злы французы. Пут., 275.

Похваляются пройти всю Россию. Платов с платком и подзорной трубой высматривает французов. Приказывает канонирам заряжать, французы бегут, русские догоняют, отбивают знамя.

Солд<атская>.

«Как заплакала Россиюшка от француза. » Пут., 275.

Россия плачет. Платов с казаками. Кутузов убеждает солдат побеждать.

Солд<атская>.

Каз<ачья>-солд<атская>. Пут., 275.

«Угощать его будут солдатушки,  
Провожать его будут все казачушки».

«Не в лужах-то вода разливалась». Пут., 274.

Французский король требует 40 000 квартир, «самому королю белые палатушки». Царь призадумался. Кутузов уговаривает не пугаться. Ему заготовлено угощение.

Письмо-ультиматум.

Солд<атская>.

Казачья-солдатская. Пут., 274.

«Царя белого армеюшка богу молится,  
Царя белого армеюшка — донские казаки».

Казаки идут с кровопролитница турецкого. Пут., 274.

Казаки бились, рубились день до вечера. Возвращаются. Навстречу донским казакам генерал Платов. «Где были. ..» — «Мы идем со баталица...» Платов плачет.

Солд<атская>.

Чернышев в плену в Кистрине. Пут., 245—247.

В Кистрине светлица с решеткой. В ней посидельщик. Приезжает прусский король. Чернышев просит либо кормить, либо казнить, либо отпустить на родину. Прусский король предлагает ему служить. Прусский король предлагает царице мир, Чернышев отговаривает: «Мы возьмем его Кистрин-город».

Арх<ангельская> губ<ерния>.

Солд<атская>.

Гудович и шах персидский. Пут., 273.

Русские войска под предводительством Гудовича. Идут на шаха персидского. Гудович упрекает шаха в преступлениях.

Солд<атская>.

Актуальность историч. песни теряется.

Яркий пример: Пут., 273.

Гудович и шах персидский.

См. комментарий.

Разнесчастный король прусский. Пут., 270.

Прусский король получает известие, что его армии разбиты французами. Он жалеет своего племянника.

Солд<атская>.

Время в фольклоре.

См.: Пут. 271 (Павел I).

260 (На линии).

Павел набирает рекрутов. Пут., 271.

Павел разъезжает, спрашивает солдат, хорошо ли им воевать с турками. «Много слез». Павел: мы наберем рекрутов. От жен, матушек, отцов. Охотники поют песню. Жены и дети плачут.

Солд<атская>.

Жалоба солдат на Павла. Пут., 271.

Сержант на часах, плачет. Обращение к Екатерине. Без нее все хуже, при Павле, загнал во Туретчину; заморил голодом, холодом.

Солд<атская>.

Эх, да как задумали солдат набирати. Пут., 270.

Солдат (казаков) набирают, гонят до Полтавы, заставляют рыть и копать. Они считают себя погибшими.

Солд<атская>.

Дон возмутился от трех генералов. Пут., 268-1, 269-2,3.

3 генерала, в том числе кн. Иловайский, играют. Иловайский пропил «весь наш славный Дон». Стариков бросать в Кубань, девушек — на фабрики, молодых ребят — в солдаты.

Казачья (Мякутин)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Песни оренбургских казаков. Собрал А. И. Мякутин. Т. 1. Оренбург, 1904.

На славном на устынце. Пут., 268.

Вор Копейкин с братом прохыпается, умывается и пр. Он видел дурной сон, будто его голова свалилась в море, распускает товарищей.

Разб<ойничья>.

Зародился вор Засорушка. Пут., 267.

Вор Засорин прощается с Ростовом. Он подбирает ключи. Его ловят, ссылают в Сибирь.

Разб<ойничья>.

Вор Гаврюшка. Пут., 266.

Пролегает дороженька по долине, на трех троечках едет вор Гаврюшка. За ним три погоня: солдаты, жандармы, казаки. Не могут догнать. В Воронеже он проезжает мимо темницы. «Своя братия» просит его выручить. Он не может из-за погоня.

Разб<ойничья>, не историч.

Песни о Пугачеве принадлежат двум лагерям: солдатскому и казачьему.

Пугачев. Пут., 265-3.

Из-за леса, леса темного.

Под Пугачевым спотыкается конь, чужа недоброе.

Каз. ?

Пугачев. Пут., 265-2.

«Ох ты батюшка...».

Солдатская.

Пугачев. «В том сударыня простила». Пут., 264-1.

Комментарии: «Солдатский тип».

О Пугачеве солдатская песня.

Письмо шведского короля. Пут., 262-1.

Король шведский предлагает мир, отдать Ригу, Ревель, Нарву, графам, офицерам стоять в Москве, королю — в Кремле. Царица пугается. Румянцев и Потемкин утешают: тому не быть. Ему готовят угощение.

Солд<атская>.

Вариант. Пут., 263-2.

Историч. песня и былина. Пут., 262.

Ультиматум шведского короля и испуг Екатерины — совершенно как в былинах.

Два невольничка. Пут., 261.

Два невольника прячутся в камышах. Росланбек-злодей их не находит.

Солд<атская> -каз<ачья>.

«Да за славною рекой за Кумою». Пут., 261.

Перед князем Богоматовым стоит донской казак, невольник. Князь обещает его отпустить. Посылает поклон Войску Донскому и войсковому атаману.

Солд<атская> -каз<ачья>.

Солд<атская> и каз<ачья>.

Казакки попадают в регулярные войска. Именуются казакки, но они солдаты.

О разнице между солдатскими и казачьими.

Песни казаков, относящиеся к борьбе с горцами, по содержанию относятся к казацким.

См.: Пут., 260.

«На линии» и комментарий.

Атаманы-генералы на царской службе. Выполняют задания правительства.

«На линии было». Пут., 260.

Строят редут. По нему стреляют. Приказной Агуреев упрекает казаков, что не поставили караулов. На Дону больше не бывать.

Солд<атская> -каз<ачья>. (Собирали на Кавказе).

«Не пугами поле распахано». Пут., 258-1.

Турецкое поле и пр. Ген. Зоргин плачет. Головы погибли напрасно без Краснощекова.

<Пут.>, 259-2.

То же. Кн. Дмитрий. Одна из голов отвечает, что была измена начальников.

<Пут.>, 259-3.

То же. Полковник плачет. Никто не польет, только дождь.  
Солд<атская>.

Взятие Измаила. Пут., 258.

Ночки темны и пр.

Солд<атская>.

«Как у нас было за городом  
за Вендерой» (Бендеры). <Пут.>, 257.

Суворов под Бендерами уговаривает солдат не робеть.

Солд<атская>.

Румянцев и красная девица. Пут., 256-1.

В плену необыкновенная красавица. Румянцев предлагает ей выйти за его сына. Она отказывается. Он страшит ее саблей, она соглашается. <Пут.>, 257-2.

Угроз нет. Румянцев ее утешает, хочет отдать за брата. Она королевична.

Солд<атская>.

Солдаты штурмуют турецкую крепость. Пут., 254-1,2.

Диалог Румянцева и Суворова с казаками. Они берут крепость.

Солд<атская>.

Идут новобранцы.

Солдаты плачут. Оданы под нерусское начало.

Солд<атская>.

Солдаты в прусской земле. Пут., 252-1.

3 года под Кистрином. Нет вестей. На 4-м — весть. Прусский король разбивает.

То же. Весть: жена вышла за бурлака.

Солд<атская>.

Возвращение Суворова. Пут., 250.

Возвращение полков. «Золотые знамена во чехлах несут». Впереди Суворов — шатается. Мать выпрашивает. Напоил прусский король свинцом. Суворов умирает.

Прекрасная песня!

Солд<атская>.

Прошли казачушки. Пут., 249.

Казак с Черного моря проезжает мимо Питера. Царица спрашивает полковника. Ответ — 3 пойла.

Солд<атская>, несмотря на упоминание казаков.  
(Симб. губ.).

Алогизм — невозможность в действительности, несогласованность и пр. Пут., 245.  
(Чернышев в плену в Кистрине).

Возвращение Краснощекова. Пут., 249.

По Питерской дороге полки идут радостны, один недоволен. Несут Краснощекова. Мать его спрашивает, кто напоил. Прусский король тремя пойлами: сабля, ружье, стрела.

Солд<атская>.

Сюжет еще не всегда определяет жанр. Илья в плену у Кашина и Чернышев в плену у прусского короля (Пут, 245) — один и тот же сюжет, но стиль различный — былинный и солдатский. Ермак в турецком плену — казачья.

Ср. также: Пут., 159 и 239.

Сиденье в Зырянах. Пут., 303.

Стихотворение из времен борьбы с Хаджи-Муратом.

Литературные солд<атские> песни.

Привести образцы.

«Как не травушка». Пут., 302.

Армия молится, идет в бой. Убиты полковник Власов и урядник Диков.

1839, Кавказ.

Солд<атская>.

«За Кубанью огонь горит.» Пут., 302.

Казак За Кубанью вспоминает о женах и детях. В Грузии умирает казак. Его хоронят. Мать причитает.

Ряз<анская> губ. Солд<атская>.

Под Браиловым. Пут., 301.



Царь бранит своего брата, зачем завел сюда армию. Убито 500 гусар.

1828.

Солд<атская>.

Смерть хорунжего. Пут., 300-1, 300-2.

Степь, дорога. Падуров с полком, казаки, хорунжие. урядники. Убит brave хорунжий. (Бессвязно).

Русск<о>-тур<ецкая> война 1828.

Казачьим полком командовал есаул Падуров.

Солд<атская>-каз<ачья>.

«Ой полюшко моё». Пут., 299.

Мы уйдем с турецким корпусом. Турки выхваляются взять Россию. Паскевич уговаривает не робеть: мы вернемся жить в Россию.

Р<усско>-тур<ецкая> война 1828-1829 гг.

Солд<атская>.

Царя требуют в сенат. Пут., 294.

Солд<атская> (?).

Плач казака. Пут., 296.

Казак на часах призывает Александра взглянуть на армию: все не по-прежнему. Казаченьки на царя поднимаются (1824).

Солд<атская> (каз.).

Смерть Александра. Пут., 296.

Курьер приносит известие о смерти Александра.

По теме — общерусские, по образцам и фактуре — солд<атские>.

Солд<атская>.

Аракчеев всю Россию разорял. Пут., 294-1, 295-2.

Солд<атская>.

Гладом поморил.

Наше жалованье утаил и т. д.

Семеновы в крепости. Пут., 293-1.

Семеновы в Петропавловской крепости. Часовой призывает Екатерину посмотреть на свой полк. Полк разбит.

То же.

Солд<атская>. Пут., 294-2.

Прощай Томский и Тобольский.

Казakov отдают в солдаты и переселяют.

Каз<ачья>.

Во Уральском было славном городе. Пут., 291.

Молодца ведут на казнь, провожают отец и мать.

Казачьи волнения, см. комментарий.

Позднейшая казачья песня. Внутренняя история казаков.

Каз<ачья>.

Добрый молодец и Волконский-князь. Пут., 290.

Казачий круг. Волконский допрашивает казака. Он хочет отвечать только царю.

Казачьи волнения, Волконский умирал.

Начало XIX века.

Каз<ачья>.

Разбесчастненький... Пут., 290.

Размышление француза в плену: армия побита, брат убит и т. д. Если бы знал, не пошел бы на войну.

Солд<атская>.

Не спалось девке. Пут., 289.

Девушка видит во сне, как француз разоряет Москву. Ее берут в плен, генерал обещает подарок, она просится домой. (Татарский полон применен к 1812 г.).

Солд<атская> (?).

Вы кусты... мои кусточки. Пут., 288.

Сын на войне с французом. Кровопитие. Царь с царицей молятся о прекращении.

Солд<атская>.

Разорена путь-дороженька. Пут., 287, 288.

Мы на ограде стояли.

Француз хвастается Парижем, Москва лучше.

Солд<атская>.

Был на горке, на горе. Пут., 287.

Краткая картина Москвы, разоренной французами.

Солд<атская>.

Генерал запродавал Москву. Пут., 286.

Генерал продал Москву за бочки золота, серебра и вина. В них оказывается песок.

Солд<атская>.

Как повыше было Смоленска-города. Пут., 285.

Солдаты в кругу думают, как освободить Смоленск. Выходит Волконский, зовет освободить Смоленск. Топят их в Березине.

Солд<атская>.

Похвалялся вор-француз. Пут., 284.

Перечисление эпизодов войны (Березина, Смоленск, за границей).

Солд<атская>.

Что во городе во Морше. Пут., 284.

Француз пишет, хочет взять Россию, сенаторы плачут. Армия собирается, француз видит ее в подзорную трубу. Генерал казак Денисов убит. Русские переправляются через реку, настигают французов, отбирают знамена.

Солд<атская>.

Собиралась наша сила — армия. Пут., 283.

Поход, лагерь, жажда, батареи, перепалка, полковник убит, другой полковник подбодряет.

Солд<атская>.

Заводилась война. Пут., 281.

Сражение. Добрый молодец на коне. «Без размерушки пейте зелено вино» (т. е. лейте кровь). Француз грозит взять Москву. Генералы пугаются. Лопухов курит трубку. Бой.

Солд<атская>.

Как не две тученьки. Пут., 280.

Встреча двух армий — царя и короля французского. На Семенов день пушка и пр. «Полилася басурманская кровь».

Солд<атская>.

Платов в гостях у французов. Пут., 279.

Солд<атская>.

Наш батюшка казак Платов. Пут., 278.

Платовские казаки берут в плен французского майора. Ку-  
тузов допрашивает, обличает во лжи.

Солд<атская>.

От своих чистых сердец. Пут., 277.

Солдатская жизнь.

Сражение. Платов на вороном коне. Подбодряет. Француз  
грозит.

Образец нескладности.

Солд<атская>.

## ***Баллада. Поэтика (разное)***

Полож<ительное> и отриц<ательное>.

В балладе нет наказания. Проследить. Монашенка топит  
своего ребенка, только изобличается (Бал., 166—167). Изоб-  
личение уже есть наказание.

В балладах об узнавании случайность есть основной эстети-  
ческий признак.

Разновидность необычного.

Характерная особенность балладных сюжетов состоит в  
том, что *гибнет невинный* (это невозможно в эпосе, ср. Да-  
нило <Ловчаннин>. Это трогательно, страшно, вызывает ужас  
и сожаление.

Зло не наказуется. Убийца свекровь остается в живых.

Важен *трагический* конец.

Мотивировки.

Отравление в балладах *никогда* не мотивируется.

Проследить.

Лирич<еская> песня.

Сюжеты иногда близки к балладным («Гора», «Степь Моз-  
докская» и др.).

Указать *смежные* случаи.

Изобличение и осуждение убийства происходит через младшее поколение: детей, кот<орые> не хотят мачеху и пр.

Омелфа Тимофеевна выручает родных. Бал. 179.

Авдотья Рязаночка, приуроченная к Питеру.

Изменяемость исторической обстановки: татарский полон. Татары заменяются турками, а на юго-востоке страны киргизами.

Похитение женщины неприятелем.

Т. е. если неприятель, то не разоритель города, а похититель женщин.

В «татарском полоне» нет ничего исторического. Так женщин не делили. Старух не брали. Старуха беспрепятственно уходит домой. Это семейная тема в татарской обстановке. Авд<отья> Рязаночка тоже семейная тема.

В балладах исторична только обстановка. Она для одного сюжета может меняться. Ср. Авдотья Рязаночка в казанском приурочень. Смысл — кто дороже, брат или муж? Путилов считает исторической песней, Балашов — балладой.

Просмотреть роль диалога в балладах. Диалог есть форма изложения действия.

То, что Бал<ашов> называет «исторической балладой», все-таки всегда связано с женщиной (пленение, дуван и пр.). В этом отличие от исторической песни и от былин.

Балашов считает балладами и «Анику-воина», и «Лазаря» (духовный стих), и «Правеж» и др. Основной признак — женщина. Ее здесь нет. Это не баллада.

Баллада и историческая песня.

Если Грозный берет Казань — это историческая песня.

Если он убивает красавицу за то, что не хочет идти за него замуж, это баллада.

Баллада имеет завязку, интригу, развязку. Ситуационные песни — не баллада.

Молодец уговаривает девушку ехать в Казань. Она отказывается — «Казань на костях стоит» и пр.

Ситуация — типичная для лирич<еской> песни.

Беглый княжич. Бал., 243.

Два татарина в поле при купанье встречают русского и убивают его.

Баллада (?).

Жестокый романс.

По сюжету может совпадать с балладой. Отличается от нее мелодраматизмом.

Чурилья-игуменья. Бал., 283.

Монахиня Стафида и Иван-пономарь (регент) не выходят на заутреню, пение нестройное. Игуменья посылает Федора-дьяка узнать. Она его угощает, он говорит, что она больна. После заутрени игуменья едет ее лечить.

Ском<орошина>.

Старец Игренище. Бал., 285.

Старец в мешке приносит в монастырь девушку. Его избивают. Он приглашает их в келью, обещает наградить, вместо этого избивает.

Скоморошина.

Баллада и скоморошина. Отличается только по стилю.

«Старец Игренище», кот<орую> Балашов считает балладой, на самом деле — скоморошина.

Надо говорить о расплывчатости границ.

Разница в стиле.

### *Символика. Метафора*

Надо проследить, что через это выражается. Получается: общее, невидимое — через частное, видимое. Чувство через предмет.

Мейлах — метафора.

Она не стилистическое украшение. Аристотель: «Особенно важно быть искусным в метафорах, так как только этому од-

ному нельзя научиться у других, эта способность служит признаком таланта. Ведь создавать хорошие метафоры значит создавать сходство». Т. е. «Аристотель не считал ее "украшением"».

## **Фольклор и литература**

Любое искусство всегда восходит к действительности, но оно не всегда эту действительность отражает непосредственно. Дело исследователя — установить, какая эпоха, какая среда это искусство создала. Изучение искусства как производного от действительности есть основа современной прогрессивной научной истории литературы, эстетики, исторической поэтики.

Черныш<евский>, 150<sup>37</sup>.

(Искусство возбуждает воспоминания, заставляет человека оглянуться на себя). Фольклор — никогда.

«Сила искусства есть сила воспоминания».

Но эстетика — не только наука, но совокупность тех художественных приемов, принципов, стилей, которые определяют поэтические качества произведения, его направление.

Эти две стороны у нас не всегда различают. Многие понимают принцип изучения литературных памятников в свете действительности в том смысле, что в произведениях искусства ищут непосредственного отражения действительности.

Такой прием оправдан для таких произведений, в которых эта действительность отражена непосредственно. Он будет правильным для изучения Чехова, Горького, современных писателей. Реальная связь с действительностью есть основной эстетический принцип.

Так как наша эпоха поняла все значение для истории человечества и для блага человечества — социальной борьбы, в произведениях словесного искусства ищут непосредственного отражения этой борьбы. Этим как бы подчеркивается прогрессивность изучаемых высокохудожественных произведе-

---

<sup>37</sup> В. Я. Пропп привел цитату, видимо, по памяти. Полностью высказывание Н. Г. Чернышевского выглядит следующим образом: «Сила искусства, в особенности поэзии, есть объективно сила воспоминаний». (Эстетика. М, 1958. С. 150).

ний и прогрессивность собственного якобы историко-социального метода.

Вся древнерусская литература имела только прикладное значение до XVII в., когда появляются художественные произведения. Фольклор изначально художествен.

Лихачев, 108<sup>38</sup>.

«Древняя русская литература не знала открыто вымышленного героя». Она шла от исторического лица к литературному герою. Фольклор шел наоборот.

А. Н. Нечаев. О тождестве литературы и фольклора. Вопросы народно-поэтического творчества. М., 1960, с. 127—146.

Против отождествления литературы и фольклора у Соколова, отождествления писателя и сказителя. Очень разумно. Особая художественная система зависит от устности и коллективного. Попыток определить систему нет.

Ближе всего фольклор подходит к литературе в причитаниях — в импровизации. Они неповторимы, как неповторима литература. От жизни — в искусство.

Совместима или нет сказка о ковче-самолете и аэропланах? Если сказку соотносить к действительности, то несовместима. Если же сказку понимать как сказку, то совместима.

Хорошо бы сравнить песню о Скопине с повестью.

### Герои

Полож<ительное> и отриц<ательное>

Индив<идуальное и тип<ическое>

Балашов, 66<sup>39</sup>.

Способом типизации в балладе является сюжетная коллизия, а не образ. Герой баллады не может быть оторван от сюжета.

Балашов, 66.

«Герои баллад весьма часто рыцари и леди». При этом, однако, «баллады» обнаруживают народные взгляды, вкусы, привычки».

---

<sup>38</sup> Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1958. С. 108.

<sup>39</sup> Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966.



«Дурак» дает возможность вынести за скобки действительность.

В др<евнерусской> лит<ературе> и живописи тоже типы, но типов этих множество. В фольклоре число их ограничено. (Типы голов: Симеона, ангелов. Марии, Христа и т. д.).

В древнем ф<ольклоре> герой есть персонификация силы (змей, яга, герой) — и только. Конфликт — столкновение сил.

В фольклоре положительные герои только рождаются (напр<имер>, чудесным образом), но никогда не умирают, отрицательные только умирают (см. в сказках цари). Смерть героя есть безошибочный признак позднего происхождения, нового стиля (Сухман, Василий Буслаев). Сухман смыкается с повестью. Сверить реконструкцию Путилова песни из повести. Щелкан убит, а о русских: «Ни на ком не сыскался».

Соколова<sup>40</sup>.

Личная, интимная жизнь исторических деятелей не раскрывается. Отсюда возможность неустойчивости имен. Примеры см.: Соколова, с. 221.

Ф<ольклор> тяготеет к героям господств<ующего> класса.

Сказка — царевна.

Баллада — князь.

Свадебн<ые> — обряд.

Эпос — Добрыня.

Поздней — пробуждение — классового сознания.

Вольга и Микула.

В эпосе и других жанрах побеждает правый и гибнет неправый.

В балладе наоборот (Василий и Софья).

Начало трагизма.

Сказ.

---

<sup>40</sup> Точная цитата: «Семейно-бытовые сюжеты для исторических песен не характерны: личная, интимная жизнь исторических деятелей в них, как правило, не раскрывается» (Соколова В. К. Русские исторические песни XVI—XVIII вв. М., 1960).

Советское время.

Сказ, который раньше не выполнял эстетических функций; теперь их выполняет. Сказы о Чапаеве.

## *Портрет*

Черн<ышевский>, с. 136—138. Портреты в литературе всегда списаны.

В фольклоре портреты никогда не списаны. В фольклоре нет прототипов.

Фольклорные образы не есть воспроизведение с натуры.

Нет психологического портрета. Есть одеяние (доспехи Дюка), конь, но нет лица. Есть брови, но нет глаз.

## *Пейзаж. Обстановка*

Пейзаж появляется только в лирике, вместе с любовью.

Но в повествовательные жанры ни любовь, ни лирика не проникают.

## *Абстракция. Речь*

Неспособность к абстракции: отсюда прямая речь.

В повести о Карпе Сутулове уже косвенная речь.

Неспособность к абстракции.

Повторение речи из слова в слово.

## *Образность*

Способы изображения.

Никогда не изображается прямо.

(Впрочем; солдатские песни).

2 вида: Поэтически-музыкальный и прозаически-повествовательный.

Основной закон: образность, выражение одного через другое.

Прямое выражение нецеломудренно.

Метафора.

Параллелизм.

Сравнение всюду, ср.: пословица.  
Дать образы.

Гипербола есть средство либо уничижения, либо возвеличения (реже).

Уничижение и поэтизация есть не только эстетический, но этический закон. Добро и зло. Положительные и отрицательные герои.

Что фольклор никогда не изображает действительность прямо, не поняла историческая школа.

Образность всегда есть образность зрительная, воображаемая.

Основной конфликт: борьба добра со злом.

- 1) Илья и Мамай.
- 2) Иван-царевич и Кощей.
- 3) Петр и царь шведский.
- 4) Девушка и разбойники.

Человеческие характеры не индивидуализированы. Это типы. Тип героя, богатыря, царевича, падчерицы, татарского царя и т. д.

Проявление наблюдательности; это прожилки (в реалистических сказках мелкие штрихи о женском лукавстве, жадности попов и пр. — примеры). Эти прожилки не придаток, а ингредиент, входящий в состав произведения.

## *Реализм*

К народному творчеству неприменимо слово «реализм» как термин, обозначающий творческий метод и литературный.

В. И. Чичеров думает, что в фольклоре не «реализм», а «реалистичность» — правдивое изображение жизни.

Историческая песня. Традиционная.

Перенос.

Сохраняется динамизм с его переносимостью: перенос с одного лица на другое.

Традиц<ионное>: тяготение к необычайным событиям даже анекдотического характера (взятие Казани, Разин и сын, Пугачев и Панин).

Традиц<ионный> вымысел.

Песни о взятии Азова наподобие Троянского коня.

Внеистор<ический> вымысел.

Смещение хронологическое.

Грозный берет Серпухов от турок.

Грозный никогда не стоял под Серпуховом.

Пут., с. 100.

Переносимость.

Защита Пскова от Стефана Батория приписывается Карамышеву, герою казачьих песен XVI—XVII вв.

Пут., 328.

Традиция.

Продолжает господствовать принцип поэтизации и идеализации.

Пугачев — почему о нем песен мало. Этот принцип уходит в прошлое.

Мнение Горького, что «подлинную историю трудового народа нельзя знать, не зная устного народного творчества», неверно<sup>41</sup>.

## *Реализм. Эстетика. Поэтика* *Разное*

Чернышевский — трудовой идеал красоты. На самом деле — сексуальный идеал красоты.

Черныш<евский>, 55.

Совершенно неправильно рассуждение Чернышевского о том, что в сознании крестьянина прекрасно то, что соответствует здоровью и пр.

---

<sup>41</sup> Горький А. М. Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // О литературе. Литературно-критические статьи. М., 1953, С. 703.

Лирика.

То отличие в жанрах, которое мы отметили, есть отличие не только типологическое, но и историческое. Сказка и эпос — жанры наиболее древние. Когда они перестали соответствовать позднейшим формам мышления, они застыли. Лирические жанры продолжали свое развитие.

Вымысел как таковой не может вызвать лирического к себе отношения.

В фольклоре нет индивидуальной любви.

Эпос вытесняется лирикой. Почему? Эмоция и психология вытесняют драматическую динамику.

Перенос.

И Азов, и Орешек, и Рига берутся совершенно так же, как Казань XVI века — с помощью подкопа, закапывая бочки с порохом, хотя на самом деле все было по-другому.

Исторические песни есть песни об исторических событиях и отношениях, созданные участниками или свидетелями изображаемых событий.

Вымысел.

В отличие от других жанров, объединенных своей внешней природой, историческая песня этим признаком не обладает (скоморошина, былина, плач, лирическая песня, солдатская песня).

## ***Фольклор и действительность (вообще)***

О фантастике.

Русский крестьянин XIX в. будет иначе фантазировать, чем китаец XIV века с его сказками о котах или средневековые арабы с 1001 ночью. Действительность определяет фантастику, объясняет ее, но она не составляет ее содержание, не составляет ее эстетический принцип.

Трагические версии всегда древни. Сюжет не соотнесен с действительностью. Когда начинают соотносить, охватывает ужас, который заглушает эстетическое наслаждение.

Добрый молодец и королевна.

Кровосмешение.

В ф<олькло>ре нет простой реальной действительности.

Действительность или сдвинута (шут<очное>),

или уничижена (сатира),

или поэтизирована (лирика, эпос).

Герой героизирован (в эпосе).

Враг только уничижен.

Народность Т<олстого> в том, что весь Наполеон и вся французская армия *напугана*.

Почему небылицы (реальность веры прошлого) держатся в сказках и не держатся в литературе? Они доставляют эстетическое наслаждение. Здесь красота.

В литературе эстетика от окружающей (или прошлой реальной) жизни. Но до сих пор сказка — красота. «Сказочная красота».

Всякое искусство (даже фотография в руках хорошего фотографа) преломляет действительность,

Фольклор преломляет.

1) Гротеск — шутка, шванк о трупe матери.

Небылицы. Действительность наизнанку. Народная драма. Петрушка.

2) Уничиженная действительность.

Включает сатиру (Угрюмище, священники, распутные женщины).

3) Идеализированная, возвышенная, опоэтизированная действительность.

То, что не поддается ни поэтизации, ни уничижению, творца из народа не интересует нисколько.

Напр., именины у Пушкина или праздничный бал у Толстого (Ростовы) с упоминанием гостей в фольклоре невозможны. Но именно это составляет основу профессионального повествовательного искусства.

В фольклоре нет чудес.

«Там чудеса» — с точки зрения современного восприятия. Для фольклора чудеса естественны и совершенно обычны.

Гусев, 41<sup>42</sup>.

Приписывает всему феодальному мышлению классовую борьбу.

Гусев, 25.

«Художественный метод мы рассматриваем как один из методов познания человеком действительности».

Т. е. искусство и наука по своим целям совпадают.

Искусство всегда есть отражение действительности, но не всегда есть передача или изображение действительности.

### *Статья. Отброш<енный> конец*

В фольклоре развитие шло наоборот и было дифференцировано по жанрам. В песнях вымышленные герои эпоса сменяются историческими лицами, содержанием солдатских песен становится война и быт. Иное мы видим в сказке: сказочный костяк остается неизменным. Повествование остается таким же неправдоподобным, каким оно было и раньше. Но теперь сказка приобретает социально-бытовую окраску. Одурачивание остается одним из основных приемов повествования. Но когда в жизни появляется помещик-дворянин, одураченным становится именно помещик. Комическая фигура одураченного попа приобретает не только комические, но и социально-сатирические черты. Сказки, в которых пародируется богослужение, имеют уже не только антипоповскую, но и антирелигиозную направленность. Таким образом, развитие прозаических и поэтических (стихотворных) жанров шло различно. Песня была ближе к действительности, чем сказка, потому что она выражала различные стороны лирического отношения к жизни. К чистому вымыслу, каким является сказка, лирическое отношение невозможно.

Правда, Пушкин сказал: «Над вымыслом слезами обольюсь». Но слезы над вымыслом возможны только тогда, если этот вымысел как-то очень близок к жизни, к человеческим судьбам и человеческим чувствам. Небылица не может вызвать слез. Поэтому действительность вторгается в поэзию тогда, когда появляется лирическое отношение к ней.

---

<sup>42</sup> Здесь и далее в рукописи В. Я. Пропп ссылается на работу В. Е. Гусева «О художественном методе народной поэзии» // Русский фольклор: Материалы и исследования. V. М.—Л., 1960. Цифра обозначает номер страницы.

При первобытнообщинном строе нет индивидуальной любви, как это показал еще Энгельс. Появление и развитие лирики связано с появлением индивидуальной любви. В сказке собственно человеческой любви нет. Есть иногда несколько трафаретная красавица-царевна, есть брак как счастливый исход сказочных событий, но это еще не значит, что есть любовь.

Все это связано с отсутствием в сказке реальной действительности. Наоборот, в лирической песне она уже есть. Но то, что служит стимулом к изображению действительности, одновременно служит и препятствием для такого изображения. При лирическом отношении она поэтизируется: поэтизируется природа, появляются лазоревые цветочки, шелковые травы и т. д. Появление пейзажа есть новое в развитии поэзии.

Историческая песня стоит как бы в конце развития фольклора. Развитие это шло не так, как шло развитие древнерусской литературы.

Мотивировки.

Плачи.

Совершенно иное отношение к действительности, чем в сказке и эпосе, а следовательно, и иные способы изображения, мы имеем в лирических жанрах. Над эпосом тяготеет традиция, корнями своими восходящая к мифологическим представлениям. Продуктивный период развития эпоса закончился не позже XVI—XVII веков. Сюжетный репертуар сказки застыл, возможно, еще раньше. Текущая действительность как основа реалистического искусства вторгается в фольклор позднее, чем фантастическое преломление и преобразование ее в сказке. Архаическая сказка при появлении новых требований к изображению действительности застывает, новых сюжетов не создается: или же развивается и эволюционирует до того момента, когда она будет вытеснена другими видами лирического искусства или вообще становится ненужной. Поэтому застывшая сказка живет веками, слегка видоизменяясь, или отмирает и сменяется другими жанрами.

Как уже говорилось, искусство видеть, понимать и художественно передавать действительность есть искусство относительно позднее. Оно постепенно совершенствовалось и про-



должает совершенствоваться по сегодняшний день во всех видах словесного искусства.

## *Историческая песня*

Все сказанное подготавливается к пониманию одного из самых сложных жанров — исторической песни.

Историческая песня есть, с одной стороны, продукт развития лирической песни, с другой — она относится к области эпической поэзии. Соотношение этих двух элементов может быть различно для разных эпох, сюжетов, социальных слоев, от которых она идет,

Историческая песня представляет собой продукт развития лирической песни. Предметом ее служит уже не столько личная жизнь, сколько события родной страны, и этим определяется иная поэтика ее по сравнению с лирической песней.

Ранние исторические песни носят лирический характер: таковы песни о татарском полоне или, например, более поздний плач Ксении Годуновой.

Лирический характер носят казачьи исторические песни. От лирической песня историческая наследует широту и размах, стремление к передаче жизненно близких ситуаций. Но историческая песня вместе с тем эпична, т. е. имеет повествовательный характер. Содержание ее — событие историческое, впоследствии почти исключительно военно-исторической действительности.

В исторических песнях действуют исторические лица и говорится об исторических событиях, о которых говорилось выше. Историческая песня, как правило, создается не в крестьянской социальной среде, и потому она освобождается от тех оков, какие тормозили развитие эпоса, хотя это освобождение не доведено до конца.

Поэтому изучение исторической песни может вестись двояким путем: в ней можно проследить как древние традиционные приемы, дающие условное изображение действительности, так и новые, приводящие к более и более близкому реальной жизни изображению.

То новое, что вносит в развитие фольклора историческая песня, определяется социальной средой, в которой она возникает.

В ней действуют исторические лица и говорится об исторических событиях. Поэтический вымысел в ней есть, и ино-

гда он может даже преобладать над передачей действительности, но специфика жанра состоит именно в стремлении передать действительность.

Одна из древнейших, дошедших до нас исторических песен — песня о Щелкане относится к событиям 1327 года. В этом году в Твери произошло восстание против татар и посол орды Шевкан, сын Дедени, был сожжен в своем доме. На это событие была сложена веселая песня, которая представляет собой довольно типичную скоморошину. Создатели этой песни, судя по ритмике, напеву и стилю, могли быть только скоморохи. В этой песне мы имеем совершенно новое, небывалое до тех пор ни в литературе, ни в народной поэзии изображение действительности. Крестьяне, главные создатели и носители фольклора, связанные с землей и земледельческим трудом, скованные в своем мышлении и в формах своего творчества вековой традицией, не могли быть создателями такой песни. Скоморохи же — с чувством озорства способным нарушить всякую традицию, услышав рассказ о происшедшем событии, переложили его на песню. Именно так и в Западной Европе зингеры сложили веселые и озорные песни о происшествиях города.

Мы не имеем исторических песен вплоть до XVI века, до времени Грозного. Часть песен о Грозном создана в среде пушкарей (песнь о взятии Казани), часть в среде городского мелкого люда (песня о гневе Грозного на сына), часть же опять в скоморошине среде (Кострюк). Эти песни восприняты и сохранены в крестьянской среде, которые не отличаются от «старин», т. е. былин. Другими создателями исторических песен были казаки. В их среде возникли песни о Ермаке, позднее о Разине и Пугачеве. И, наконец, начиная с XVII века, со времен Петра и солдатчины и рекрутчины главными создателями и хранителями исторических песен были солдаты. Все решительно войны XVIII—XX веков нашли свое отражение в солдатских исторических песнях. Солдатская жизнь отражена в бытовых солдатских песнях.

Все это определяет то новое отношение к действительности, которое мы имеем в исторической песне.

В лирической песне действия нет или его очень мало. Есть ситуация. Зато вместе с психологией, эмоцией и лирикой появляются зачатки пейзажа: упоминается о лесах, полях, холмах, травах, деревьях, цветах, то есть отдельные предметы пейзажа, хотя пейзажа как такового еще нет. То же о портрете.

Всякое действие основано на конфликте и борьбе (герой и Кощей, солдат и Наполеон). Так в эпической поэзии. В лирической это коллизии моего «я» с окружающим миром, полным препятствий: милый уехал, изменил, грозит виселица («Не шуми...»), кругом тюремные стены или солдатская неволя. Основная тема лирики — это тема неволи.

Продолжение: образность.

То, что служит стимулом развития, становится тормозом.

Солдатская песня, арестантская песня.

Проблема реализма в фольклоре.

Герой совершает необычайные поступки, либо необычайные по своему героизму, либо по ловкости (сказки о ловких надувальщиках), либо по безнравственности (о жадных попах).

Лирическая поэзия чрезвычайно богата жанрами.

### *Время. Пространство. Счет*

Время.

Нет предшествующего времени и последующего.

Поэтика фольклора есть поэтика движущихся тел.

Времени и пространства в фольклоре собственно нет. Нет перерыва действий, остановки. Нет двух театров одновременно, есть только переход от одного театра действий к другому.

Пространство познается в действии (передвижении), время — в абстракции (счет). Поэтому в фольклоре есть пространство и нет времени. Не стареют (Алеша и Добрыня в отъезде).

Три есть много. Счет был до трех. Когда счет дошел до пяти (пальцы), появилась и кратность (две руки, две ноги), за этим раздвигаются границы счета.

Три — рубеж. Три — много и сильно. Все повторяется три раза есть выражение интенсивности действия, а не количества. Поэтому третья задача — самая трудная, третья царевна — самая красивая и т. д.

Обдумать отношение фольклора к древнерусскому изобразительному искусству.

Оно религиозно и потому психологично, душевно, спиритуалистично.

Фольклор совершенно физичен и поэтому противоположен спиритуализму.

Встречаются внешние очертания палехского искусства в лирике.

Поэтому исполнение ф<олькло>ра вообще грех.

Фольклор всегда драматичен. Напр., «Молодец и королева». Все совершается на глазах очень быстро. Нет перерыва во времени.

Пространство в ф<олькло>ре существует не само по себе, а только относительно движения героя.

Эмпирическое пространство.

Движение возможно и без него. Преодолевается мгновенно. Статического пространства нет, т. к. оно нарушается. Город обложен татарами, но Илья выезжает искать Самсона как ни в чем не бывало. Татар вдруг нет.

## ***Историческая песня***

### ***Материалы***

Диалог как почти единственная форма повествования в исторических песнях.

Отсутствие мотивировок.

Почему Петр гневается на атаманов, не указано и путем сличения вариантов не устанавливается.

Замена.

Иван IV и Петр I, Разин и Пугачев.

В историч<еской> песне нарушены законы композиции эпоса.

Положительное новое.

Нов<ый> реализм.

Установка на вымысел заменяется установкой на передачу реальности, хотя вымысел вовсе не оставлен.

Психологизм.

Образ Грозного сложно психологичен. Позднее теряется.

Платов, Кутузов — манекены.

Психологизм.

Возможны психологические конфликты и романы.

Анастасия и Иван Гр<озный> в песне о гневе.

Пародия.

Исторические песни о Кострюке есть пародии на эпос.

Нет эпических ретардаций.

Новое: классов<ая> борьба. Классовая борьба, которой нет (или почти нет) в лирических песнях, есть в песнях о Ермаке, Пугачеве. Но и здесь — граница.

Нов<ое>. Индивидуальность.

Сильнее развито индивидуальное начало.

Отбор.

Почему об одних событиях сложена песня, о других нет? Почему нет песен о Бородинском сражении, а есть фантастические песни о Платове у Наполеона. Потому что мысль не закончена.

Нов<ое>. Время.

Эмпирическое время заменяется календарным реальным временем: в ... году.

Новое.

Индив<идуальные> характеры Грозного, Ермака, Петра, Пугачева, Платова, Кутузова — неповторимы и до некоторой степени индивидуализированы.

Новое. Судьба героя.

Князь Пожарский, герой песни о Конотопе, убит.

Конец — торжественное погребение.

Нов<ое>. Форма войны.

Форма ведения войны.

Стоят полки.

Вымысел.

Вымысел не противоречит действительности, а дополняет ее, уточняет.

Ср. сказка: то, чего фактически не могло быть.

Ист<орические> песни: то, что фактически могло быть.

Грозный и пушкар.

Свадьба и <нрзб> Дмитрия.

Традиц<ионное>. Полож<ительный> герой.

Остается стремление к положительному герою. О Гришке Отрепьеве и Борисе Годунове песен мало.

Новое. Действ<ительные> войны.

В истор<ической> песне совершенно меняется способ ведения войны, (ср. эпос).

Значение плачей.

Раб<очая> песня.

Пут., 48.

О рабочей песне и ее связях с фольклором.

## *ЧАСТЬ ВТОРАЯ*

---

### **Специфика фольклора**

1. Социальная природа фольклора. В наше время проблемы фольклора становятся все более и более актуальными. Ни одна гуманитарная наука — ни этнография, ни история, ни лингвистика, ни история литературы не могут обходиться без фольклорных материалов и изысканий. Мы понемногу начинаем сознавать, что разгадка многих и очень разнообразных явлений духовной культуры кроется в фольклоре. Между тем сама фольклористика до сих пор не определила себя, своих задач, специфики своего материала и собственной специфики как науки. Правда, в нашей науке имеется ряд работ общетеоретического характера. Однако жизнь идет вперед такими быстрыми темпами, что положения, выдвинутые в этих работах, уже не удовлетворяют, не отвечают той чрезвычайно сложной картине, которая постепенно вскрылась перед нами в результате упорного исследовательского труда. Определить предмет и сущность нашей науки, установить ее место среди других смежных наук, определить специфику ее материала стало делом насущной необходимости. От правильного понимания сущности и задачи науки зависит и правильность методов, а следовательно, и выводов. Постановка общетеоретических вопросов имеет не только общепознавательное, философское значение, но и помогает конкретному разрешению стоящих перед нами исследовательских задач.

В Западной Европе также нет недостатка в общетеоретических работах. Однако эти работы в целом удовлетворяют нас

еще меньше, чем ранние советские работы. Фольклористика есть наука идеологическая. Методы и установки ее определяют мировоззрением эпохи и отражают его. С падением мировоззрения падают принципы созданной им науки. Мы не можем руководствоваться научными взглядами, созданными романтизмом или просвещением или любым другим направлением. Наша задача — создать науку из мировоззрения нашей эпохи и нашей страны.

Что понимается под «фольклором» в новейшей западноевропейской науке? Чтобы ответить на этот вопрос, достаточно раскрыть любую монографию под соответствующим заглавием. Так, если взять книгу известного немецкого фольклориста Иона Мейера «*Deutsche Volkskunde*» (1921, «Немецкий фольклор»), то мы увидим там следующие разделы: деревня, постройки, дворы; растения; обычаи; суеверия; язык; предания; сказки; народные песни; библиография.

Такая картина типична для всей западноевропейской науки, преимущественно немецкой и французской, и в меньшей мере — для английской и американской. Такую же картину, но с большей специализацией, дают журналы. Здесь, например, изучаются мельчайшие детали построек, наличники, ставни, князьки, устройство печей, утварь, предметы обихода, сосуды, люльки, прялки, костюмы, головные уборы и т. д. и т. д. Наряду с этим изучаются обрядовая жизнь, свадьба, праздники, а также вся область поэтического творчества: сказки, легенды, песни, предания, поговорки и т. д.

Такая картина не случайна. Она отражает определенное понимание наукой своих задач. Предпосылки или положения, на которых строится эта наука, могут быть сведены к следующим:

- 1) изучается культура одного слоя населения, а именно — крестьянства;
- 2) предметом науки является одновременно материальная и духовная культура;
- 3) предметом науки служит крестьянство только одного народа, а именно в большинстве случаев своего собственного, того, к которому принадлежит сам исследователь.

Ни одно из этих положений не может быть принято нами. Наша наука целиком строится на иных основах.

Мы, во-первых, разделяем область материального и духовного творчества и делаем их предметом разных, хотя и родственных, смежных, взаимно связанных и зависимых друг от друга наук. Взгляд, что материальное и духовное творчество крестьянства

могут изучаться одной наукой, есть по существу барский взгляд. Для культуры господствующих классов это не делается. История техники и архитектуры, с одной стороны, и история литературы или музыки и т. д. — с другой, представляют собой разные науки, потому что тут высшие слои общества. Наоборот, поскольку дело касается крестьянства, устройство старинных печей и ритмика лирических песен могут изучаться одной и той же наукой. Мы прекрасно знаем, что между материальной и духовной культурой существует самая тесная связь, и тем не менее мы разделяем область материального и духовного творчества точно так же, как это делается для культуры высших классов. Под фольклором понимается только духовное творчество, и даже уже, только словесное, поэтическое творчество. Поскольку поэтическое творчество фактически почти всегда связано с музыкой, можно говорить о музыкальном фольклоре и выделить его как особую фольклорную дисциплину.

Такое понимание фольклора издавна свойственно русской науке. Таким образом, то, что у нас называется фольклором, на Западе совсем не называется фольклором. Фольклором мы называем то, что на Западе называется *traditions populaires*, *tradizioni popolari*, *Volksdichtung* и др. и что там не является предметом самостоятельной науки. Наоборот, то, что на Западе называют фольклором, мы не считаем наукой, а в лучшем случае признаем это научно-популярным родиноведением.

Но чье же поэтическое творчество изучается? Как мы видим, на Западе изучается крестьянское творчество. К этому нужно прибавить, что изучается современное крестьянство, но лишь постольку, поскольку эта современность сохранила прошлое. Предметом ее является «живая старина» — установка, которая и у нас держалась довольно долго.

Такая точка зрения для нас неприемлема потому, что всякое явление мы изучаем как процесс в его движении. Фольклор имелся раньше, чем на исторической арене вообще появилось крестьянство. Подходя к делу исторически, мы должны будем сказать, что для доклассовых народов фольклором мы назовем творчество всей совокупности этих народов. Все поэтическое творчество первобытных народов целиком является фольклором и служит предметом фольклористики. Для народов, достигших ступени классового развития, фольклором мы будем называть творчество всех слоев населения, кроме господствующего, творчество которого относится к литературе. Прежде всего сюда относится творчество угнетенных классов, как крестьян



и рабочих, но также и промежуточных слоев, тяготеющих к социальным низам. Так, можно еще говорить о мещанском фольклоре, но говорить, например, о фольклоре дворянском уже невозможно.

Наконец, мы видим, что на Западе под фольклором понимается крестьянская культура одного народа, а именно в большинстве случаев своего. Принцип отбора здесь количественный и национальный. Культура одного народа служит предметом одной науки, фольклора, *Volkskunde*. Культура всех других народов, в том числе и первобытных, — предмет уже другой науки, называемой очень различно: антропологией, этнографией, этнологией, народоведением — *Völkerkunde*. Четкой терминологии нет.

Хотя мы вполне признаем возможность научного изучения национальных культур, тем не менее такой принцип для нас совершенно неприемлем, и его легко довести до абсурда. Действительно: если, предположим, французский ученый изучает французские песни, то это — фольклор. Если же этот ученый будет изучать, например, албанские песни, то это уже этнография. Такому пониманию мы должны четко противопоставить свою точку зрения: наука о фольклоре охватывает творчество всех народов, кем бы они ни изучались. Фольклор есть явление интернациональное.

Все изложенное позволяет нам суммировать наши положения и сказать: под фольклором понимается творчество социальных низов всех народов, на какой бы ступени развития они ни находились. Для доклассовых народов под фольклором понимается творчество совокупности этих народов.

Здесь естественно возникает вопрос: что такое фольклор в бесклассовом обществе, в условиях нашей социалистической действительности?

Казалось бы, что как явление классовое он должен был бы отмереть. Однако ведь и литература — классовое явление, но она не отмирает. При социализме фольклор теряет свои специфические черты как творчество социальных низов, так как у нас нет ни верхов, ни низов, есть только народ. Поэтому фольклор в нашем обществе становится народным достоянием в полном смысле этого слова. Отмирает то, что несозвучно народу в новой социальной обстановке. Остальное подвергается глубоким качественным изменениям, приближаясь к литературе. Каковы эти изменения — это еще должно показать исследование, но

ясно, что фольклор эпохи капитализма и эпохи социализма не может быть одинаковым.

2. Фольклор и литература. Всем изложенным определяется только одна сторона дела: этим определяется социальная природа фольклора, но этим еще ничего не сказано о всех других признаках его.

Указанных выше признаков явно еще недостаточно, чтобы выделить фольклор в особый вид творчества, а фольклористику — в особую науку. Но ими определяется ряд других признаков, уже специфически фольклорных по существу.

Прежде всего установим, что фольклор есть продукт особого вида поэтического творчества. Но поэтическим творчеством является также и литература. И действительно, между фольклором и литературой, между фольклористикой и литературоведением существует самая тесная связь.

Литература и фольклор прежде всего частично совпадают по своим поэтическим родам и жанрам. Есть, правда, жанры, которые специфичны только для литературы и невозможны в фольклоре (например, роман) и, наоборот: есть жанры, специфические для фольклора и невозможные в литературе (например, заговор). Тем не менее самый факт наличия жанров, возможности классификации здесь и там по жанрам, есть факт, относящийся к области поэтики. Отсюда общность некоторых задач и приемов изучения литературоведения и фольклористики.

Одна из задач фольклористики есть задача выделения и изучения категории жанра и каждого жанра в отдельности, и задача эта — литературоведческая.

Одна из важнейших и труднейших задач фольклористики это — исследование внутренней структуры произведений, короче говоря, — изучение композиции, строя. Сказка, эпос, загадки, песни, заговоры — все это имеет еще мало исследованные законы сложения, строения. В области эпических жанров сюда относится изучение завязки, хода действия, развязки, или, иначе, законов строения сюжета. Исследование показывает, что фольклорные и литературные произведения строятся различно, что фольклор имеет свои специфические структурные законы. Объяснить эту специфическую закономерность литературоведение не в силах, но установить ее можно только приемами литературного анализа.

К этой же области относится изучение средств поэтического языка и стиля. Изучение средств поэтического языка — чисто литературоведческая задача. Здесь опять окажется, что фольклор

обладает специфическими для него средствами (параллелизмы, повторения и т. д.) или что обычные средства поэтического языка (сравнения, метафоры, эпитеты) наполняются совершенно иным содержанием, чем в литературе. Установить это можно только путем литературного анализа.

Короче говоря, фольклор обладает совершенно особой, специфической для него поэтикой, отличной от поэтики литературных произведений. Изучение этой поэтики вскроет необычайные художественные красоты, заложенные в фольклоре.

Таким образом, мы видим, что между фольклором и литературой не только существует тесная связь, но что фольклор как таковой есть явление литературного порядка. Он — один из видов поэтического творчества.

Фольклористика в изучении этой стороны фольклора, в своих описательных элементах — наука литературоведческая. Связь между этими науками настолько тесна, что между фольклором и литературой и соответствующими науками у нас часто ставится знак равенства; метод изучения литературы целиком переносится на изучение фольклора, и этим дело ограничивается. Однако литературный анализ может, как мы видим, только установить явление и закономерность фольклорной поэтики, но он не в силах их объяснить.

Чтобы оградить себя от подобной ошибки, мы должны установить не только сходство между литературой и фольклором, их родство и до некоторой степени единосущие, но и установить специфическую между ними разницу, определить их отличие. Действительно, фольклор обладает рядом специфических черт, настолько сильно отличающих его от литературы, что методов литературного исследования недостаточно для разрешения всех связанных с фольклором проблем.

Одно из важнейших отличий состоит в том, что литературные произведения всегда и непременно имеют автора. Фольклорные произведения же могут не иметь автора, и в этом — одна из специфических особенностей фольклора.

Вопрос должен быть поставлен со всей возможной четкостью и ясностью. Или мы признаем наличие народного творчества как такового, как явления общественной и культурной исторической жизни народов, или мы его не признаем, утверждаем, что оно есть поэтическая или научная фикция и что существует только творчество отдельных индивидов или групп.

Мы стоим на точке зрения, что народное творчество не есть фикция, а существует именно как таковое, и что изучение его и

есть основная задача фольклористики как науки. В этом отношении мы солидаризируемся с нашими старыми учеными, как Ф. Буслаев или О. Миллер. То, что старая наука ощущала инстинктивно, выражала еще наивно, неумело, и не столько научно, сколько эмоционально, то сейчас должно быть очищено от романтических ошибок и поднято на надлежащую высоту современной науки с ее продуманными методами и точными приемами.

Воспитанные в школе литературоведческих традиций, мы часто еще не можем себе представить, чтобы поэтическое произведение могло возникнуть иначе, чем возникает литературное произведение при индивидуальном творчестве. Нам все кажется, что кто-то его должен был сочинить или сложить первый. Между тем возможны совершенно иные способы возникновения поэтических произведений, и изучение их составляет одну из основных и весьма сложных проблем фольклористики. Здесь нет возможности входить во всю ширину этой проблемы. Достаточно указать здесь только на то, что генетически фольклор должен быть сближаем не с литературой, а с языком, который также никем не выдуман и не имеет ни автора, ни авторов. Он возникает и изменяется совершенно закономерно и независимо от воли людей, везде там, где для этого в историческом развитии народов создались соответствующие условия. Явление всемирного сходства не представляет для нас проблемы. Для нас было бы необъяснимым отсутствие такого сходства. Сходство указывает на закономерность, причем сходство фольклорных произведений есть только частный случай исторической закономерности, ведущей от одинаковых форм производства материальной культуры к одинаковым или сходным социальным институтам, к сходным орудиям производства, а в области идеологии — к сходству форм и категорий мышления, религиозных представлений, обрядовой жизни, языков и фольклора. Все это живет, взаимообуславливается, меняется, растет и отмирает.

Возвращаясь же к вопросу о том, как же эмпирически представить себе возникновение фольклорных произведений, здесь достаточно будет указать хотя бы на то, что фольклор первоначально может составлять интегрирующую часть обряда. С вырождением или падением обряда фольклор открепляется от него и начинает жить самостоятельной жизнью. Это только иллюстрация к общему положению. Доказательство может быть дано только путем конкретных исследований. Но обрядо-

вое происхождение фольклора было ясно, например, уже А. Н. Веселовскому в последние годы его жизни.

Приведенное здесь отличие настолько принципиально, что оно одно уже заставляет выделить фольклор в особый вид творчества, а фольклористику — в особую науку. Историк литературы, желая изучить происхождение произведения, ищет его автора. Фольклорист при помощи широкого сравнительного материала устанавливает условия, создавшие сюжет. Но данным отличием не ограничивается разница между литературой и фольклором. Они отличаются не только своим происхождением, но и формами своего существования, своего бытования.

Давно известно, что литература распространяется письменным путем, фольклор — устным. Эта разница до сих пор считается разницей чисто технического порядка. Между тем разница эта затрагивает самую суть дела. Она знаменует глубоко различную жизнь этих двух видов поэтического творчества. Литературное произведение, раз возникнув, уже не меняется. Оно функционирует при наличии двух величин: это — автор, создатель произведения, и читатель. Посредствующим звеном между ними является книга, рукопись или исполнение. Если литературное произведение неизменно, то читатель, наоборот, всегда меняется. Аристотеля читали древние греки, арабы, гуманисты, читаем его и мы, но все читают и понимают его по-разному. Истинный читатель всегда читает творчески. Литературное произведение может его радовать, восхищать или возмущать. Он часто хотел бы вмешаться в судьбу героев, наградить или наказать их, изменить их трагическую судьбу на счастливую, а торжествующего злодея предать казни. Но читатель, как бы глубоко он ни был взволнован литературным произведением, не в силах и не вправе внести в него никаких изменений в угоду своим личным вкусам или взглядам своей эпохи.

Как в этом отношении обстоит с фольклором? Фольклор также существует при наличии двух величин, но величин, отличных от того, что мы имеем в литературе. Это исполнитель и слушатель, непосредственно, вернее — непосредственно противопоставленные друг другу.

Остановим наше внимание сперва на исполнителе. Как правило, он исполняет произведение, не созданное им лично, а слышанное им раньше. В таком случае исполнитель никак не может быть сопоставлен с поэтом, читающим свое произведение. Но он и не рецитатор чужих произведений, не декламатор, в точности передающий чужое произведение. Это — спе-

цифическая для фольклора фигура, полная глубочайшего для нас интереса и требующая самого пристального исторического изучения от первобытного хора до сказительницы Крюковой и других. Исполнитель не повторяет буква в букву того, что он слышал, а вносит в слышанное им свои изменения. Пусть эти изменения будут иногда совсем незначительными (но они могут быть и очень большими), пусть изменения, происходящие с фольклорными текстами, иной раз совершаются с медленностью геологических процессов, важен самый факт изменяемости фольклорных произведений сравнительно с неизменяемостью произведений литературных.

Если читатель литературного произведения есть как бы лишенный всяких полномочий бессильный цензор и критик, то всякий слушатель фольклора есть потенциальный будущий исполнитель, который в свою очередь — сознательно или бессознательно — внесет в произведение новые изменения. Эти изменения совершаются не случайно, а по известным законам. Отброшено будет все, что несозвучно эпохе, строю, новым настроениям, новым вкусам, новой идеологии. Эти новые вкусы скажутся не только в том, что будет отброшено, но и в том, что будет переработано и добавлено. Немалую (хотя и не решающую) роль играет личность сказителя, его индивидуальные вкусы, взгляды на жизнь, таланты, творческие способности. Таким образом, фольклорное произведение живет в постоянном движении и изменении. Поэтому оно не может быть изучено полностью, если оно записано только один раз. Оно должно быть записано максимальное количество раз. Каждую такую запись мы называем вариантом, и эти варианты представляют собою совершенно иное явление, чем, например, редакции литературного произведения, созданные одним и тем же лицом.

Таким образом, фольклорные произведения обращаются, все время изменяясь, и это обращение и изменяемость есть один из специфических признаков фольклора.

Но в орбиту этого фольклорного обращения могут быть втянуты и литературные произведения. Рассказывается как сказка «Принц и нищий» Марка Твена, поется «Парус» Лермонтова, «Соловей» Дельвига и т. д. и т. д.

Как же мы будем квалифицировать этот случай? Что мы в данном случае имеем — фольклор или литературу? Ответ нам кажется довольно простым. Если, например, наизусть рассказывается без всяких изменений против оригинала лубочная книга, или житие и т. д., или точно по Пушкину поется «Черная

шаль» или из «Коробейников» Некрасова, то этот случай принципиально мало чем отличается от исполнения с эстрады или где бы то ни было. Но как только подобные песни начинают изменяться, петься по-разному, создавать варианты, они уже становятся фольклором, и процесс их изменения подлежит изучению фольклориста.

Явно, однако, здесь и другое. Между фольклором первого рода, часто ведущим свое существование от доисторических времен и имеющим варианты в международном масштабе, и стихотворениями поэтов, вольно исполняемыми и передаваемыми далее со слуха, имеется существенная разница. В первом случае мы имеем чистый фольклор, т. е. фольклор как по происхождению, так и по курсированию, обращению. Во втором случае мы имеем фольклор литературного происхождения, включающий только один из признаков его, а именно фольклор только по курсированию, но литературу по происхождению.

Эту разницу всегда следует иметь в виду при изучении фольклора. Песня, которую мы считаем чисто фольклорной, на проверку по происхождению может оказаться авторской, литературной. Так, такие, казалось бы, чисто фольклорные, всем известные песни, как «Дубинушка» или «Из-за острова на стрежень», принадлежат малоизвестным поэтам, одна — Трефолеву, другая — Садовникову. Таких примеров можно привести множество, и изучение этих литературно-фольклорных связей представляет собою одну из интереснейших задач как истории литературы, так и фольклористики. В более широком аспекте это вопрос о книжных источниках фольклора вообще.

Но этот случай возвращает нас к вышезатронутому вопросу об авторстве в фольклоре. Мы взяли только два крайних случая. Первый — фольклор, индивидуально никем не созданный, возникший еще в доисторическое время в системе какого-либо обряда или иначе и доживший в устной передаче до наших дней. Второй случай — явно индивидуальное произведение новейшего времени, обращающееся как фольклор. Между этими двумя крайними точками на протяжении развития как фольклора, так и литературы возможны все формы перехода, которые здесь невозможно ни предусмотреть, ни разобрать. Это вопрос уже конкретного рассмотрения в каждом случае отдельно.

Для всякого современного фольклориста очевидно, что подобного рода вопросы решаются, однако, не описательно, статарно, а в их развитии. Генетическое изучение фольклора есть только часть исторического изучения его, а это приводит

нас уже к другому вопросу, к вопросу о фольклоре как явлении уже не только литературного, но и исторического порядка, и о фольклористике как исторической, а не только литературоведческой дисциплине.

3. Фольклористика и этнография. В наше время все гуманитарные науки могут быть только историческими. Всякое явление мы рассматриваем в его движении, начиная от его зарождения, прослеживая его развитие, расцвет и, может быть, вырождение, падение, исчезновение. Это, однако, не означает, что мы стоим на эволюционной точке зрения. Эволюционистская наука, установив и проследив факт развития, этим и ограничивается. Подлинно-историческая наука требует не только установления самого факта развития, но и его объяснения. Поэтическое творчество есть явление надстроечного порядка. Объяснить — означает возвести явление к создавшим его причинам, а причины эти лежат в области хозяйственной и социальной жизни народов.

Наука, изучающая наиболее ранние формы материальной жизни и социальной организации народов, есть этнография. Поэтому историческая фольклористика, изучающая зарождение явлений, их первое звено, опирается на этнографию. Такое изучение есть первое звено подлинно-исторического изучения. Поэтому между фольклористикой и этнографией существует самая тесная связь. Вне этнографии не может быть материалистического изучения фольклора.

Мы в точности еще не знаем, что именно и в каком объеме зарождается еще в первобытном обществе. Во всяком случае сказка, эпос, обрядовая поэзия, заговоры, загадки как жанры не могут быть объяснены без привлечения этнографических данных. И не только жанры, но и многие мотивы (например, мотив волшебного помощника, брака с животным, тридцатого царства и т. д.) находят свое объяснение в представлениях и религиозно-магической практике на разных ступенях развития человеческого общества. Привлечение этнографических материалов важно, однако, не только для генетического изучения в узком смысле слова, но и для изучения первоначального развития, ибо от форм материальной и социальной жизни зависит не только происхождение жанров, сюжетов и мотивов, но и их дальнейшая жизнь и изменяемость.

Осуществление этого принципа интересно и плодотворно только тогда, если оно приводится во всю ширь материала с проникновением в мельчайшие детали как фольклора, так и



этнографических материалов. Недостаточно сказать, что мотив благородных животных — тотемического происхождения, что «Эдда» создавалась на стадии разложения родового строя и т. д. Это должно быть показано так, чтобы в этом не оставалось никаких сомнений, т. е. на очень широком конкретном сравнительном материале. Так, например, чтобы изучить женитьбу героя (а сватовство — один из самых распространенных мотивов мифа, сказки и эпоса), необходимо изучение форм брака, имевшихся на различных стадиях развития человеческого общества. Мало того: нам необходимо знание, и притом по возможности детальное знание, брачных обрядов и обычаев. Мы, например, в точности хотим и должны знать, на каких стадиях развития и у каких народов жених подвергается испытанию и каков характер этого испытания. Только тогда мы поймем надлежащим образом соответствующие явления в фольклоре.

Однако в осуществлении этих принципов легко впасть в ошибку, полагая, будто фольклор непосредственно отражает социальные или бытовые, или иные отношения. Фольклор, в особенности на ранних ступенях своего развития, — не бытописание. Дело чрезвычайно усложняется и затрудняется тем, что действительность передается не прямо, а сквозь призму известного мышления, и это мышление настолько отлично от нашего, что многие явления фольклора бывает очень трудно сопоставить с чем бы то ни было. В системе этого мышления еще не существует причинно-следственных связей, здесь господствуют иные формы связи, а какие — мы часто еще не знаем. Нет еще обобщений, нет абстракций, понятий, процессу обобщения здесь соответствуют какие-то иные, еще мало исследованные операции мышления. Пространство и время воспринимаются иначе, чем воспринимаем их мы. Категории единства и множества, качества субъекта и объекта (отождествление себя с животными) играют совсем иную роль, чем они играют у нас, в нашем мышлении. За реальное признается то, что мы никогда не признаем за реальное, и наоборот. Первобытный человек видит мир вещей иначе, чем мы, и на разных ступенях развития видит его по-разному. Поэтому мы иногда тщетно за фольклорной реальностью будем искать реальность бытовую.

В фольклоре поступают так, а не иначе, не потому, что так было в действительности, а потому, что это так представлялось по законам первобытного мышления. А следовательно, это мышление и вся система первобытного мировоззрения должны

быть изучены. Иначе ни композиция, ни сюжеты, ни отдельные мотивы не смогут быть поняты, или мы рискуем впасть либо в своего рода наивный реализм, либо будем воспринимать явления фольклора как гротеск, экзотику, вольную игру необузданной фантазии.

Здесь нет необходимости говорить о том, что одним из проявлений этого мышления являются и религиозные представления, которые имеют с фольклором самую тесную связь.

Здесь важны не только религиозные представления, мыслительные образы, но важна религиозно-магическая практика, вся совокупность обрядовых и иных действий, которыми первобытный человек думает воздействовать на природу и защитить себя от нее. Фольклор здесь сам окажется входящим в систему религиозно-обрядовой практики.

Из всего сказанного, между прочим, видно, что текстуальное изучение фольклора, т. е. изучение только текстов, взятых вне связи с хозяйственной, общественной и идеологической жизнью народов, — порочный прием. Между тем на Западе большей частью издаются сборники только текстов; научный аппарат подобных сборников состоит из указателей мотивов, сюжетов, иногда — вариантов к ним, но без всяких данных о народе, у которого он собран, о формах бытования и функции фольклора, о конкретных условиях исполнения и записи. Всех приведенных соображений достаточно, чтобы увидеть, насколько тесна связь между фольклором и этнографией. Этнография для нас особенно важна при изучении генезиса фольклорных явлений. Здесь этнография составляет базу изучения фольклора, и без этой базы изучение фольклора виснет в воздухе.

4. Фольклористика как дисциплина историческая. Совершенно очевидно, однако, что изучение фольклора не может ограничиться генетическими изысканиями и что далеко не все в фольклоре восходит к первобытности или объясняется ею. Новообразования имеют место на протяжении всего исторического развития народов. Фольклор есть явление исторического порядка, и фольклористика есть историческая дисциплина. Этнографическое изучение есть как бы первая ступень такого исторического изучения.

Задача исторического изучения состоит в том, чтобы показать, во-первых, что в новых исторических условиях происходит со старым фольклором, и, во-вторых, изучить появление новых образований.

Здесь, конечно, невозможно установить все процессы, совершающиеся в фольклоре при переходе на новые формы общественного строя или даже при развитии внутри данного строя. Процессы эти всюду совершаются с удивительной одинаковостью. Один из них состоит в том, что унаследованный фольклор вступает в противоречие со старым, создавшим его общественным строем, отрицает его. Он отрицает его, конечно, не непосредственно, а отрицает созданные им образы, обращая их в противоположность или придавая им обратную, осуждающую, отрицательную окраску. Некогда святое превращается во враждебное, великое — во вредное, злое или в чудовищное. Но вместе с тем старое иногда при этом сохраняется без всяких особых изменений, мирно уживаясь с новыми образами и отношениями. Так фольклор вступает в противоречие с самим собой, и таких противоречий в фольклоре всегда очень много. Таким образом фольклорные образования создаются не как непосредственное отражение быта (это сравнительно более редкий случай), а из противоречий, из столкновений двух эпох или двух укладов и их идеологии.

Но старое и новое могут находиться не только в состоянии неслаженных противоречий, но вступить в гибридные соединения. Такими гибридными соединениями наполнены и фольклор и религиозные представления. Дракон, змей есть соединение из червя, птицы и других животных. Марр показал, как с приручением коня на него переходит культовая роль птицы. Конь становится крылатым. Отсюда становятся понятными и летучие корабли, и крылатые колесницы, и т. д. Изучение культовой роли огня покажет, почему конь вступает в соединение с огнем, становясь огненным конем, и как создается представление об огненной колеснице и т. д. Такие гибридные соединения возможны не только в области зрительных образов, они глубоко скрыты в области самых разнообразных представлений и отношений. Путем переноса нового на старое могут создаваться целые сюжеты. Так можно показать, что сюжет о герое, убивающем своего отца и вступающем в брак с матерью, т. е. сюжет «Эдипа», создан в результате переноса враждебных отношений к жениху дочери, зятю-наследнику, на наследника сына, а роли дочери царя, как передатчицы престола через брак, на вдову царя. Такое образование не случайно и не единично, оно в природе фольклора.

Наконец, старое просто переосмыслиется, причем видов переосмысления чрезвычайно много. Переосмысление состоит в

изменении старого соответственно новой жизни, новым представлениям, новым формам сознания. Строго говоря, превращение в свою противоположность есть только один из видов переосмысления. Изучение переосмыслений — не всегда легкая задача, так как изменения могут доходить до неузнаваемости, и раскрытие первоначальных форм возможно бывает только при наличии очень большого сравнительного материала по разным народам и ступеням их развития.

Такое изучение мы называем стадийным изучением. Располагая материал по стадиям развития народов, понимая под «стадией» степень культуры, определяемую по совокупности признаков материальной, социальной и духовной культуры, мы должны будем получить «историческую поэтику» в подлинном смысле этого слова, ту историческую поэтику, фундамент которой заложен Веселовским.

Путь, указываемый здесь, есть исторический путь, ведущий изучение снизу вверх, от старого к новому. Надо сказать, что этнография и история нам пока еще недостаточно помогают в этом отношении. У нас нет четкой периодизации стадий развития. Схема Моргана, подкрепленная Энгельсом, никем до сих пор не разработана на широком материале, не развита, не доведена до конца.

Наряду с таким изучением снизу вверх, в нашей науке принят обратный путь сверху вниз, т. е. реконструкция ранних «мифологических» основ путем анализа поздних материалов. Такое палеонтологическое изучение, показанное Марром для языка, принципиально правильно и вполне возможно и для фольклора. Но путь этот более рискован и труден. Необходим и неизбежен он там, где для ранних стадий нет непосредственно никаких материалов. Может оказаться, что фольклор для некоторых народов окажется драгоценным историческим источником, по которому этнограф реконструирует и социальный строй и представления народа. Фольклор, требующий исторического изучения, может таким образом сам оказаться драгоценным историко-этнографическим источником.

Очерченный здесь путь изучения представляет собою завоевание нашей науки. На Западе до сих пор господствует принцип не стадийного, а простого хронологического изучения. Античный материал будет там всегда считаться древнее материала, записанного в наши дни. Между тем, с точки зрения стадийной, античный материал может отражать сравнительно

позднюю стадию земледельческого государства, а современный текст — гораздо более ранние тотемические отношения.

Очевидно, что каждая стадия должна иметь свой общественный строй, свою идеологию, свое художественное творчество. Но дело в том, что фольклор, равно как и другие явления духовной культуры, не сразу регистрирует происшедшую перемену и надолго в новых условиях сохраняет старые формы. Так как всякий народ всегда проходит несколько стадий своего развития, и все они находят свое отражение в фольклоре, оседают в нем, фольклор всякого народа всегда полистадиален и это одно из характерных для него явлений. Задача науки состоит в том, чтобы этот сложный конгломерат расслоить, а тем самым его распознать и объяснить.

Процесс переработки старого в новое есть основной творческий процесс в фольклоре, прослеживаемый вплоть до наших дней. Говорить так — отнюдь не означает принижать творческое начало в фольклоре. Понятие «творчества» вовсе не означает создание абсолютно нового. Новое закономерно вырастает из старого. Фольклор творчески активен по самой своей природе и сущности, но творчество осуществляется на основе каких-то законов, а не произвольно, и задача науки и состоит в выяснении этих законов.

Что происходит у народов, фольклор которых записан в наше время, у народов самых разнообразных стадий развития и живущих в самых различных условиях природы, мы знаем. Но есть стадии, которые сейчас не представлены никакими живыми народами, стадии, безвозвратно отошедшие в прошлое, и о фольклоре которых мы поэтому непосредственно ничего не знаем. Это — стадия раннего рабовладельческого земледельческого государства, разного типа и разных природных и исторических условий, каковыми в древности были восточные государства, Египет, Греция, Рим. Фольклорист, исторически изучающий любой материал, будь ли то жанр, сюжет, мотив или что-либо другое, здесь видит себя охваченным туманностью, ибо очевидно, что фольклора в те времена никто не записывал. Это ощущается тем более болезненно, что эта стадия впервые дает право говорить об образовании классов; это — стадия развития земледелия и земледельческих культов, стадия формирования нового сознания. Очевидно, что и с фольклором должны были происходить глубокие изменения, о которых непосредственно мы ничего не знаем.

Однако там, где нет прямых источников, есть источники косвенные, которые до некоторой степени и иногда пока еще гипотетически позволяют заполнить эту лакуну. Когда социальная дифференциация приводит к образованию классов, творчество точно так же дифференцируется. С возникновением письма у господствующих классов возникает новое образование, а именно письменность, художественная литература, т. е. фиксация слова через его запись. Мы знаем теперь, что эта ранняя, первая литература сплошь или почти сплошь есть фольклор. Начало литературы есть занесенный на письмена фольклор, а следовательно, положение для исследователя уже не безнадежное. Это значит, что изучение древних литератур, как египетской «Книги мертвых», мифа о Гильгамеше, мифов древней Греции, античной трагедии и комедии и т. д. для фольклориста обязательно. Правда, это не просто фольклор, а фольклор в отражениях и преломлениях. Если мы сумеем внести поправку на жреческую идеологию, на новое государственное и классовое сознание, на специфичность новых литературных форм, вырабатываемых и создаваемых этим сознанием, мы сумеем увидеть за этой пестрой картиной ее фольклорную основу.

Здесь фольклорист и литературовед встретятся в своих устремлениях. То, что происходит с фольклором и литературой на этой стадии развития, полно величайшего значения для понимания истории духовной культуры вообще. Фольклор — это лоно литературы, она рождается из фольклора. Фольклор представляет собою доисторию литературы. Вся литература народов данной стадии может и должна изучаться на базе фольклора. Таким образом процесс передачи в основном идет снизу вверх; он прослеживается и на феодализме во всех его разновидностях, он ясен в фольклоре и литературе монгольских народов, он становится ясным и для европейского средневековья. Уже в иных формах мы видим использование фольклорных источников в литературе конца XVIII и всего XIX в., есть оно и в наши дни. В данной статье нет необходимости показывать это на примерах, это — дело специальных разысканий.

Процесс этот закономерен и исторически обусловлен. Поэтому всякие попытки утверждать обратное явление, изображать фольклор как «опустившееся культурное достояние» (т. е. опустившееся от социальных верхов) — не научны. Такие утверждения обычно основываются на том, что в народе поются песни, созданные в господствующем слое. Действительно, такие песни поются. Но возводить это частное явление в общий

принцип есть глубочайшая ошибка, свойственная чуждым и враждебным нам системам мировоззрения.

Литература, родившаяся из фольклора, скоро покидает вскормившую ее мать. Литература есть продукт иной формы сознания, которое условно можно назвать индивидуальным сознанием. Это не значит, что она осуществляется через индивид, оторванный от среды; это, наоборот, означает, что индивид представляет эту среду и свой народ, но представляет его в своем индивидуальном, неповторяемом личном творчестве.

С другой стороны, в социальных низах продолжается творчество на старых основаниях, иногда во взаимоотношениях с творчеством господствующего класса. Оно передается из уст в уста, и специфические его признаки мы уже привели выше. Здесь только нужно добавить, что оно (у нас — вплоть до Октябрьской революции, а на Западе — по сегодняшний день) определяется иными формами сознания, чем творчество высших классов. Если старая наука называла это творчество «бессознательным» или «безличным», то термины эти могут быть не очень точны и не исчерпывают сути дела, но они отражают какую-то мысль, которая сама по себе верна. Достаточно сказать, что Маркс даже греческую мифологию характеризовал как «природу и общественные формы, уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии» (разрядка наша). Если Маркс не боится этого слова, то и нам незачем его избегать. Наше дело развить и уточнить, что под этим кроется, но обойти этой проблемы специфики народного творчества как акта еще мало изученных форм сознания нам нельзя.

Как всякое подлинное искусство, фольклор обладает не только художественным совершенством, но и глубоким идейным содержанием. Раскрытие этого идейного содержания — одна из задач фольклористики. Старая наука в лице Буслаева и его последователей опять была права, когда видела в нем выражение нравственных устоев народа, хотя, может быть, видела эти устои и идеалы не там, где сейчас видим их мы. Идейно-эмоциональное содержание русского фольклора вкратце может быть сведено не к понятию добра, а к категории силы духа. Это та самая сила духа, которая приводит наш народ к победе. Изучение русского фольклора показывает, что русское народное творчество в сильнейшей степени насыщено историческим самосознанием. Это видно и на героическом эпосе, и на исторических песнях, позднее на песнях времен гражданской и

Отечественной войн. Народ с такой интенсивностью исторического сознания и с таким пониманием своих исторических задач никогда не может быть побежден.

### *Литература*

1. Ю. М. Соколов. Очередные задачи в изучении русского фольклора, I, 1926.
2. П. М. Соболев. Новые задачи в изучении фольклора. Революция и культура, 1929, № 1.
3. Е. Г. Кагаров. Что такое фольклор. Худож. фольклор, IV-V, 1929.
4. В. М. Жирмунский. Проблема фольклора. Сборн. в честь С. Ф. Ольденбурга, 1933.
5. А. Н. Лозанова. К ближайшим задачам советской фольклористики. Сов. Этнография, 1932, № 2.
6. Н. П. Андреев. Проблемы истории фольклора. Сов. Этнография, 1934, № 3.
7. P. Bogatyreff и R. Jakobson. Die Folklor als eine besondere Art des Schaffens. Donum Natalicum Schrij.. Verzameling von opstellen etc. Chartres, 1929.

### ***Принципы классификации фольклорных жанров***

В любой науке классификация является основой или предпосылкой, из которой исходят при изучении материала по существу. Однако сама она есть результат очень длительного и детализированного предварительного исследования. Определить предмет изучения очень часто означает правильно отнести его к определенному классу, виду, разновидности. В фольклористике до настоящего времени еще не проделана предварительная кропотливая работа в этом направлении. Лишь одному жанру было уделено большое внимание, а именно — жанру сказаний, преданий (Sage). В Международном обществе по изучению повествовательного фольклора — International Society for Folk-narrative Research возникла Sagen-Kommission, которая 14—16 октября 1963 г. собралась в Будапеште на специальное совещание, где был прослушан ряд важных и содержательных докладов. Кроме уже имеющих печатных опытов каталогизации было предложено



еще несколько проектов, основанных в ряде случаев на огромном количестве проработанных произведений. В данной статье используются материалы этого конгресса.

Прежде чем приступить к классификации отдельных жанров, следует договориться, об общих принципах классификации фольклора вообще. Классификации могут иметь значение прикладное и собственно научно-познавательное. Прикладные классификации вырабатываются чисто эмпирически, ощупью и могут оказаться полезными, несмотря на некоторые логические или иные ошибки, только до тех пор, пока не выработаны принципы научной классификации. В классификациях нуждаются библиотеки, архивы, составители библиографий, собиратели и издатели фольклора. Каждый, кто издает сборники или подготавливает к сдаче свои экспедиционные записи, прежде всего систематизирует их. К таким классификациям нельзя предъявлять очень строгие требования. В том случае, если классификация отвечает непосредственным целям организации данного материала, ее можно считать удовлетворительной. Если в библиографическом справочнике нет научной системы, но он построен так, что в нем безошибочно и без особого труда можно найти все нужное, — цель систематизации будет в известной мере достигнута. Примеры таких небезупречных эмпирических классификаций, полезных в качестве научно-технических вспомогательных средств, общеизвестны.

Но дело меняется, как только мы переходим к вопросам научной классификации. Это прежде всего относится к составлению всякого рода указателей, а также к каталогизированию фольклорных произведений в архивах, где иногда хранятся миллионы единиц, требующих точной систематизации.

В советской науке выработалось мнение, что основой всякого фольклорного изучения, в том числе основой классификации, единицей, с которой следует начинать, является жанр. С одной стороны, он подчиняется более общим категориям, с другой — может быть разбит на категории более дробные. Жанр — понятие чисто условное, и о его значении надо договориться. Этимологически оно восходит к латинскому *genus* и соответствует немецкому *Gattung*, но фактически употребляется уже, а именно — в значении вида, и соответствует немецкому *Art*. Что же можно назвать жанром? В литературоведении это понятие определяется совокупностью поэтической системы. Это можно применить и к

области фольклора. Так как фольклор состоит из произведений словесного искусства, прежде всего необходимо изучить особенности и закономерности этого вида творчества, его поэтику. Зоологи только тогда могли создать научную систематику, когда были изучены скелеты животных, строение их тела, способы передвижения, а также отношение к окружающей среде, особенности питания, размножения и т. д. То же *mutatis mutandis* относится и к нашей науке. Под поэтикой понимается совокупность приемов для выражения художественных целей и эмоционального и мыслительного мира, или короче — изучение формы в связи с ее конкретным, фабульным и идейным, содержанием.

Надо сказать, что изучение поэтики, закономерностей художественного творчества народа находится в некотором пренебрежении как в русской фольклористике, так и в фольклористике других стран. В этом кроется одна из причин, почему мы не имеем научной классификации жанров фольклора. Правда, мысли о необходимости исследования устных художественных форм высказывались на Будапештском конгрессе. Об этом говорилось, например, в выступлении д-ра Ольдриха Сироватки из Брно («О морфологии сказаний и о каталогизации их») и некоторых других, но практических выводов сделано не было. Надо отметить, что структура каждого из жанров различна. Необходимо изучить композицию — с композицией тесно связаны сюжеты или фабула. Разные сюжеты могут подчиняться одной композиции, как это имеет место, например, в волшебной сказке. Фабула и сюжет также должны в ряде случаев лечь в основу классификации. Фабула или сюжет осуществляются действующими лицами, персонажами. Несомненно, что окажутся случаи, когда классификацию можно будет вести по этим персонажам, героям произведений, но для этого они должны быть предварительно изучены. В область поэтики входит также все, что относится к языковому стилю. Различаются жанры прозаические и стихотворные: проза одних жанров резко отличается от прозы других; песенный ритм и склад различны для разных жанров песни, и это может служить критерием их разграничения. Последовательное применение этого принципа позволит более или менее точно установить жанровый состав фольклора каждого народа и внесет много поправок в существующие представления. Так, общепринято считать сказку жанром. Между тем в состав

сказок входят различные по поэтической природе произведения. По своей структуре волшебные сказки — нечто совершенно иное, чем сказки кумулятивные или сказки о пошехонцах. Следовательно, сказка — понятие более широкое, чем жанр. Сходно обстоит дело и с некоторыми другими видами народного творчества.

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

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

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

Есть еще одна особенность фольклора, отличающая его от литературы. У русских весь стихотворный фольклор поется. Изучать его вне связи с музыкой — значит понимать только половину дела. В этом отношении в науке последних лет

имеются большие сдвиги, и дальнейшее сотрудничество фольклористов с музыковедами должно нам многое приоткрыть. Текст и напев составляют одно органическое целое, и метрика стиха не может изучаться вне музыкального ритма и голосоведения. Русские песни, кроме хороводных, игровых и плясовых, не делятся на строфы. Текст не показывает строф, но их покажет мерно повторяющийся напев. Песня иногда имеет скрытое строфическое строение, что может оказаться важным для ее жанрового определения и изучения ее происхождения или исконных форм. Не исключены случаи, когда музыкальное исполнение явится решающим фактором для определения жанра. Так обстоит дело с классическим героическим эпосом: к нему относятся только такие произведения, которые поются. Так, сюжет о встрече Ильи Муромца с Соловьем-разбойником либо поется — и тогда он относится к области эпоса, либо рассказывается — и тогда это народная проза, представляющая собой или сказку или повествование литературно-книжного характера.

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

После того как жанр будет изучен, он непременно должен быть охарактеризован по возможности точно и соответственно материалу. На Будапештском конгрессе было предложено несколько определений понятия «Sage». Но было высказано и мнение, явно ошибочное, что определение жанра имеет лишь второстепенное значение (Ина Мария Греверус из Марбурга). Проф. Курт Ранке и другие трактовали понятие: «Sage» слишком широко и несколько формально, включая в него мифы и легенды. Определяя тот или иной жанр, кроме того, надо еще учитывать и исторический момент; это в данном случае не было сделано.

Для каждого народа нужно установить жанровый состав его фольклора и дать определение всех жанров. Тогда мы будем знать, чем отличаются друг от друга сказка, легенда, сказание, предание, миф и т. д. Мы установим, какие виды

песен лирических и эпических есть у того или иного народа. Изучение жанра в отдельности от других не может дать твердых выводов, так как произведения разных жанров часто связаны между собою. Таким путем нельзя выявить богатств и своеобразия поэтического творчества каждого народа и то, чем оно отличается от творчества других народов.

Когда будет решена эта первая, основная задача, окажется необходимым, с одной стороны, установить те более общие и широкие категории, к которым жанр восходит, с другой — разбить жанр на более мелкие и дробные категории, на которые он распадается, т. е. включить его в систему классификации в целом. Со всем этим дело обстоит в нашей науке далеко не благополучно. Можно сказать, что в фольклористике господствует какой-то страх перед дробными категориями. Зачастую попытки возвести материал к более общим категориям или разбить его на части даже не делаются, а необходимость подчинения или соподчинения просто не осознается. В большом семитомнике русской народной песни акад. А. И. Соболевского, например, материал делится следующим образом: песни повествовательные (том I), песни семейные (тома II и III), песни любовные (тома IV и V), песни рекрутские, солдатские, о пленных, разбойничьи, арестантские, бурлацкие и лакейские (том VI), юмористические, сатирические и игровые (том VII). Логическая несостоятельность такого деления бросается в глаза. Но это — довольно обычная картина для эмпирических классификаций: материал или совсем не подразделяется или классификация состоит из двух-трех, много — четырех ступеней. Для сравнения стоит только взять в руки даже элементарный курс зоологии, чтобы увидеть, как продуманно и тщательно там разработана система распределения по классам, семействам, родам, разрядам, видам, разновидностям и т. д.

Итак, классификация может иметь познавательное значение только тогда, когда она разработана с такой степенью дробности, какой требует данный материал. В этом отношении хотелось бы выделить классификацию под названием «Чешские суеверные рассказы» (2-й вариант, 1963). Здесь вся система разработана весьма обстоятельно и детально и дает действительно наглядное представление о подобных рассказах у чехов. Весь материал разбит на 12 координированных разрядов, подчиненных двум основным категориям, и на 69 отличающихся друг от друга видов.

Науке нужны именно точные многоступенчатые деления. Правда, у нас еще нет терминологии для обозначения рубрик, но создание ее вполне возможно. У нас есть ряд таких терминов, как род, область, жанр, вид, разновидность, тип, сюжет, мотив, вариант и пр., но можно выработать и другую терминологию. Задача создания развернутой классификации не так легка, но она разрешима.

Известно, что всякая классификация основывается на выделении и установлении какого-либо одного признака. На Будапештском конгрессе высказывалось мнение, что поскольку фольклор алогичен, постольку логика к нему неприменима. Такое мнение должно быть самым решительным образом отвергнуто. Как правильно говорила, например, Дагмара Климова Рыхнова (Прага), «система заглавий должна быть подчинена единой логической концепции». В наших классификациях, как и в других науках, недопустимы даже малейшие логические ошибки, так как они могут привести к искаженному представлению об изучаемом материале.

Выявление основополагающих признаков — результат длительной, кропотливой предварительной работы. Сами же эти признаки должны удовлетворять следующим требованиям, без соблюдения которых классификация не будет иметь научного значения.

1. Выделяемый признак должен отражать существенные стороны явления. Что считать существенным и что нет — определяется целями исследования, но есть и совершенно объективные критерии. Примером правильной классификации может служить схема, предложенная Н. П. Андреевым для различных сказаний, которые он делит по действующим лицам (о мертвецах, о чертях, о ведьмах, о леших, о водяных, о домовых и т. д. См. приложение к его «Указателю» 1929 г.). Такую же по существу классификацию предложил проф. Симонсуури для некоторой части своего указателя типов и мотивов в финских мифических сказаниях (FFC 182, Хельсинки, 1961). Распределение же пословиц, например, по алфавиту не может иметь научного значения, так как произведено по несущественному признаку. Так же неправильно будет распределять произведения по их размерам. Загадки, пословицы и пр. часто классифицируются как «мелкие жанры» (*Kleindichtung*), но такое определение, сделанное по чисто внешнему признаку, не может иметь научного значения.

2. Избранный признак должен быть постоянным, а не изменчивым. Применение этого принципа в фольклористике встречает значительные трудности, так как сам фольклор находится в постоянном процессе изменений. Свадебный обряд сейчас не соблюдается, а песни, сопровождавшие этот обряд, поются как лирические. То же происходит с песнями хороводными и календарными. Однако определение возможно по исконной форме с отсылкой к таким видам, в которые данную песню также можно поместить. Многочисленные варианты, переход из одного сюжета в другой — все это требует предварительного тщательного изучения. Еще пример: при исчезновении эпоса некоторые сюжеты превращаются в сказку. В данном случае следует говорить о двух различных жанрах, использующих один сюжет. Это связано с вопросом о стабильных и переменных, или изменчивых (лабильных), элементах в фольклоре вообще. Я когда-то пытался доказать, что в волшебной сказке стабильными элементами являются действия персонажей, переменными — исполнители этих действий, и поэтому научная классификация видов волшебных сказок и установление сюжетов могут быть построены только на определении действий персонажей<sup>43</sup>. Неясно, имеем ли мы здесь общий или частный закон эпического фольклора. С этим столкнулись и чешские классификаторы локальных сказаний. Первоначально классификация производилась по локальному признаку, но тут оказалось, что одни и те же сюжеты прикрепляются к разным местностям, и всю классификацию пришлось перестроить по сюжетам (см. статью Либуши Пуровой из Праги<sup>44</sup>). Классификация по стабильным признакам, требуемая логикой, возможна в фольклористике только после того как для каждого жанра будет установлено, что стабильно и что нет. Классифицировать по персонажам, например, возможно только тогда, когда будет установлено, что данный персонаж стабильно связан с определенными действиями или сюжетами. Есть сказание о том, как подводные жители позвали из деревни на помощь повивальную бабку. Этот сюжет классифицирует-

---

<sup>43</sup> В. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928. Англ. перевод: V. Propp, *Morphology of the Folktale* // *International Journal of American Linguistics*. Vol. 24, 1958. № 4.

<sup>44</sup> См. «*Demos*», 1963. № 2. № 325 (статьи и заметки даются в журнале под номерами).

ся под рубрикой «о водяных», но он известен и «о карликах, живущих под землею»; следовательно, он может быть рубрицирован не по действующим лицам, а только по сюжету.

3. Признак, полагаемый в основу, должен быть сформулирован ясно и исключать возможность различного понимания и толкования его. Это требование очень часто нарушается. Так, в Чехословакии предложена классификация песен по основным мотивам; из каждого мотива следует выхватить главное слово (*Leitwort*) и эти слова расположить в алфавитном порядке<sup>45</sup>. Такая классификация основана на субъективном отборе главного и второстепенного. В отдельных случаях будут возможны несколько разных решений. Научным требованиям подобная классификация не отвечает. Довольно часто можно встретить предложение разделять материал по темам или группам тем (*Themenkreise*). Но что назвать темой? Возьмем, например, балладу о Софье и Василии, где мать отравляет влюбленных, которые не ходят в церковь, а затем на их могилах вырастают деревья, сплетающиеся верхушками. Что здесь основное: тема трогательной любви, продолжающейся за гробом, тема убийства из изуверства, или права на любовь вопреки церковному учению и мировоззрению? Понятие темы применимо для монографии по одному сюжету, но оно неприменимо для научной классификации.

Таковы требования, предъявляемые к признакам, по которым производится классификация: они должны быть существенными, постоянными и исключать возможность различного понимания. Когда найдены основные признаки, следует приступить к собственно классификации. Здесь возможны три случая: классификация производится по наличию или отсутствию одного и того же признака; по разновидностям одного признака; по исключаяющим друг друга признакам. Следует особо подчеркнуть, что в пределах одной рубрики (класс, род, вид) допустим только один прием. Определение по наличию или отсутствию одного и того же признака обычно имеет место для установления широкообъемлющих категорий. Так, возможно разделение всей области фольклора на произведения, сопровождаемые музыкальным исполнением (пением) и не сопровождаемые им. Широко распространено деление песенной поэзии на обрядовую и необрядовую, что правильно как формально, так и по существу. По

---

<sup>45</sup> См. «Demos», 1962. № 1. № 126.



такому принципу песни расположены в одной из румынских антологий: «виды, связанные с определенными поводами (рождественские песни, свадебные песни, похоронные песни), и виды, исполнение которых не связано с такими поводами (песни в собственном смысле этого слова)»<sup>46</sup>. Необрядовые песни могут делиться на исполняемые при известных ритмических телодвижениях (хороводные, игровые, плясовые) и без них, только одним голосом (стоя, сидя, передвигаясь или работая). В области прозаического фольклора этот же принцип лежит в основе деления, при котором вся область народной прозы делится на такие произведения, в действительность содержания которых не верят, и такие, в действительность содержания которых верят. На первый взгляд может казаться, что в основу положено субъективное отношение слушателя, но это не так. В первом случае мы имеем художественное оформление вымысла (все образования сказочного типа), а во втором — художественную передачу действительности или того, что принимают за нее (все виды легенд, сказаний, преданий). Эти два вида различаются всей совокупностью своей поэтики и эстетики.

Распределение по разновидностям одного, заранее выделенного признака — наиболее часто употребляемая форма классификации. Проф. Мегас (Афины), например, в своем докладе «Сущность и система распределения греческих сказаний» напомнил нам о классификации проф. Политиса, который разделил материал по объектам повествования. Часть из них составляют сказания, относящиеся к явлениям природы (о небе, светилах, метеорах, земле, животных, растениях), кроме этнологических сказаний, которые объединены в другой категории. Логически такая классификация правильна, но фактически она будет правильной лишь в том случае, когда объекты повествования стабильно связаны с соответствующими сюжетами; деление же в пределах ряда всестесно только по разновидностям одного признака, а не нескольких сразу. Если ребенок будет говорить, что у него есть кубки белые, красные, желтые и деревянные, то ошибка здесь совершенно очевидна. Такая ошибка часто бывает не видна с первого взгляда, но она делает классификацию научно несостоятельной. Эта ошибка составляет бич почти всех предложенных классификаций. Я ограничусь немногими примера-

---

<sup>46</sup> «Demos», 1961. № 1. № 152.

ми. В указателе Аарне сказка «Пузырь, соломинка и лапоты» (тип 295) отнесена к сказкам о животных. Н. П. Андреев, обработавший этот указатель применительно к русским сказкам, отнес к сказкам о животных еще «Войну грибов», «Мороз, солнце и ветер» и некоторые другие сказки. С легкой руки Соболевского песни делят сплошь и рядом на любовные, семейные и шуточные, между тем как половина всех шуточных песен — песни любовного характера. Так же несостоятельно деление песен на любовные, семейные и хороводные, ибо последние представляют почти сплошь песни о любви. Ошибка здесь в том, что признаки взяты из разных рядов и не исключают друг друга. Аарне делит волшебные сказки на следующие категории: чудесный противник, чудесный супруг, брат и пр., чудесная задача, чудесный помощник, чудесный предмет. Все как будто хорошо, все эти категории объединены понятием чудесного. Однако легко заметить, что первые две категории определены по признаку действующего лица, третий — по признаку мотива, четвертый — по признаку предмета. Эта логическая ошибка влечет за собой неминуемо ошибки фактические. Чудесная задача всегда выполняется волшебным помощником. Как же быть, например, со сказкой о Сивке-Бурке, где чудесная задача допрыгнуть на коне до окна царевны выполняется чудесным помощником — конем? Или с такими сказками, где мудрая жена или невеста героя становится его чудесным помощником? Указатель Аарне вошел в международный обиход, переведен на многие языки, но пора прямо сказать, что он пригоден только как технический справочник за неимением лучшего.

От подобных ошибок не свободна даже в целом тщательно продуманная классификация сказаний, выработанная специальной комиссией Международного общества по исследованию повествовательного фольклора, разосланная проф. Ранке. В разряде исторических сказаний совмещены две категории: «Сказания о местностях» («Sagen um Lokalitäten») и сказания, относящиеся к ранней истории («Frühgeschichtliches»). Здесь смешаны два принципа: локальный и временной. Куда отнести, например, сказание об основании Киева тремя братьями: к «локальным» (Киев) или «древнеисторическим»? Другой пример: в разделе мифических сказаний имеются рубрики: «дьявол» и «демон болезни». Но как быть с такими сюжетами, в которых дьявол вселяется в женщину и

тем вызывает ее болезнь? В одном из докладов на Будапештском конгрессе некоторые северные сказания о волхвах классифицировались так: о профессиональных волхвах, о непрофессиональных волхвах, о жёнщинах. Логическая несообразность здесь совершенно очевидна. Если перебрать публикации фольклорных материалов и посмотреть, как расположен там материал, такие примеры можно привести сотнями. Однако в отдельных случаях подобные ошибки вызваны только неудачными формулировками. Так, в указателе проф. Симонсуури, где материал логически и фактически правильно расположен по типам действующих лиц, мы вдруг встречаем рубрику «запреты». Но здесь речь идет не о видах запретов, а о нарушителях различных видов народного кодекса этики и веры. Эту ошибку легко исправить, перезаглавив раздел.

Распределение по исключающим друг друга признакам в фольклористике применяется, например, при разбивке жанров (загадки, пословицы, заговоры и т. д.). Этот прием достаточно ясен, но ошибки возможны и здесь. Особенно трудно различение эпических жанров, которые иногда переходят один в другой. Важно, однако, чтобы и здесь классификаторы сами себя проверяли и давали себе полный отчет в том, какой признак они избрали, по какому способу ведут классификацию и в какой мере избранный способ правомерен для анализируемого материала. Я отнюдь не пытался исчерпать данный вопрос; предстоят еще огромные трудности. Я хотел лишь обратить внимание на две стороны дела, которым до сих пор уделялось мало внимания: на необходимость при классификации предварительно изучать поэтику фольклора и ее закономерности и соблюдать правила логики. В классификациях наук о природе нет и не может быть логических ошибок. К этому должны стремиться и мы, хотя наш материал существенно иной.

## ***Об историзме русского фольклора и методах его изучения***<sup>47</sup>

В настоящее время вряд ли нужно особо доказывать, что всякое искусство, в том числе фольклор, восходит к исторической действительности и отражает ее и что одна из задач исследователей состоит в том, чтобы показать это на том материале, который они изучают. Трудности начинаются с того, как следует понимать процесс истории и где и в чем нужно искать ее отражение. В этом отношении в современной фольклористике явно намечаются два течения. Одно продолжает то понимание истории и исторических отражений, которое выработалось еще в досоветской науке. История понимается как цепь событий внешне- и внутрисполитического порядка; я хотел бы подчеркнуть именно эту установку на события. События всегда можно точно датировать. Они вызваны действиями, поступками людей. Это исторические деятели, конкретные люди с конкретными именами. Соответственно историческая основа фольклора понимается в том смысле, что в фольклоре изображаются исторические события и исторические личности. Задача исследователя состоит в том, чтобы показать, какие события и какие исторические личности нашли отражение в отдельных памятниках фольклора, и соответственно датировать их.

Другое направление исходит из более широкого понимания истории. Направление это, во-первых, строго дифференцирует жанры. Историческая основа жанров различна. Есть жанры, для которых трактовка фольклора как изображения событий и лиц вполне возможна. Для других такое узкое понимание истории недостаточно. Движущей силой истории является сам народ; лица — производное от истории, а не движущее начало ее. С этой точки зрения все, что происходит с народом во все эпохи его жизни, так или иначе относится к области истории. При изучении фольклора основное внимание следует обращать на то, что мы называем базисом; прежде всего это формы труда, для фольклора феодальной эпохи — особенно формы крестьянского труда. Развитием форм труда в конечном счете объясняется развитие форм и типов мышления и форм художественного творчества. Область истории охватывает историю со-

---

<sup>47</sup> Доклад, прочитанный в Москве 20 апреля 1964 г. на Всесоюзной конференции по проблемам историзма фольклора, организованной Научным советом по фольклору при Отделении литературы и языка АН СССР.

циальных форм и социальных отношений вплоть до мельчайших деталей бытового порядка в отношениях между боярином и смердами, помещиком и крепостным крестьянином, попом и батраком. Здесь нет ни имен, ни событий, но здесь есть история. К области истории принадлежит история брачных форм и семейных отношений, определяющих свадебную поэзию и значительную часть лирики. Короче, при широком понимании истории под исторической основой подразумевается вся совокупность реальной жизни народа в процессе ее развития во все эпохи его существования.

Отношение фольклора к действительности может быть тройное:

1. Фольклор порожден действительностью, но не содержит никаких прямых следов того, какая именно действительность, какая эпоха его породила. Это относится, например, к таким образам сказки, которые представляются нам насквозь фантастическими. Никогда не бывало ни огненных змеев, ни крылатых коней, ни заколдованных царевен. Образы эти вымышлены. Тем не менее такие памятники подлежат историческому изучению и объяснению. Задача исторического изучения заключается в том, чтобы установить, когда, в какую эпоху, на какой ступени развития человеческого общества, развития форм мышления и художественного творчества такие произведения и представления закономерно возникают.

2. Второй вид отношения фольклора к действительности состоит в том, что вымышленный сюжет содержит явные черты историко-бытовой жизни народа. Действительность в них отражена, хотя бы изображение ее и не входило в эстетические намерения исполнителя. Так, например, в сказке о мачехе и падчерице сюжет заключается в том, что мачеха изгоняет падчерицу к какому-нибудь чудовищному существу на погибель, но баба-яга или медведь, или Морозко испытывают падчерицу и награждают ее. Передача этого повествования и есть художественная цель рассказчика. Но попутно в сказке изображаются и крестьянская изба, и неладная семейная жизнь вдовца во втором браке, когда есть дети от первого брака, картины русской природы и т. д.

3. Третий вид отношения фольклора к действительности состоит в том, что исполнитель стремится изобразить окружающую его действительность, и в этом его художественная цель. Примером могут служить солдатские песни, в которых говорится о рекрутском наборе, тяжести солдатской службы, походах,

сражениях и солдатской смерти. Какие жанры фольклора относятся к этому разряду и как вообще действительность соотносена с фольклором в зависимости от жанровой специфики, мы увидим несколько ниже.

Для правильного понимания исторических основ фольклора необходимо иметь в виду, что единого фольклора как такового собственно нет, что фольклор распадается на жанры. Дореволюционная фольклористика даже слова этого не употребляла, в советской же фольклористике изучение жанров постепенно ставится в центр внимания. Жанр есть та первичная единица, из которой должно исходить изучение. Вопрос о том, что собственно называть жанром, у нас часто дебатировался; в целом можно сказать, что один из основных признаков жанра — в единстве поэтики или поэтической системы произведений. Есть и другие признаки жанра, но данный — важнейший. Каждый жанр обладает специфическими особенностями. Разница в поэтических приемах имеет не только формальное значение. Она отражает различное отношение к действительности и определяет разные способы ее изображения. Каждый жанр имеет закономерно обуславливаемые и определяемые границы, за которые он никогда не выходит и не может выходить, или же один жанр перерастает в другой, что также имеет место в фольклоре. Былина, например, может переродиться в сказку. Пока не изучены или хотя бы не очерчены особенности жанра, не могут изучаться и отдельные, входящие в состав жанра памятники.

Каждый жанр характеризуется особым отношением к действительности и способом ее художественного изображения. Различные жанры слагаются в разные эпохи, имеют разную историческую судьбу, преследуют разные цели и отражают различные стороны политической, социальной и бытовой истории народа. Так, например, совершенно очевидно, что сказка иначе отражает действительность, чем похоронное причитание, а солдатская песня иначе, чем былина. Вопрос о жанрах у нас еще недостаточно разработан, но без понятия жанра и без внимания к его особенностям мы обойтись уже не можем. Следовательно, говоря об исторической основе фольклора и о методах ее изучения, нужно говорить о каждом жанре в отдельности, и только после этого можно будет сделать выводы и о фольклоре в целом.

Довольно очевидно, что с точки зрения широкого понимания истории могут быть изучены решительно все жанры русского фольклора. В каждом из них так или иначе преломляется

действительность различных эпох — от очень древних времен до современности. Я не буду подробно останавливаться на этом тезисе. Историческому изучению должно предшествовать формальное. Изучение морфологии сказки есть первая ступень, предпосылка ее исторического исследования. Типология заговоров, поэтика загадок, структура обрядовых песен, формы песен лирических — все это нужно для раскрытия древнейших ступеней их становления и развития. В дальнейшем вся русская крестьянская жизнь XIX в. может быть вычитана из сказок, песен, причитаний, пословиц, драм и комедий. Здесь нет ни исторических событий, ни имен, но историческое изучение их возможно, хотя не все эпохи и не все столетия будут охвачены в равной степени. Это как бы один вид жанров, изучение которых можно вести с точки зрения того широкого понимания истории, о котором говорилось выше.

Но есть и другие жанры, в которых изображение исторической действительности составляет основную цель произведения. Они могут быть изучены с точки зрения более узкого понимания истории и историзма. На этих жанрах я хочу остановиться несколько подробнее. Здесь прежде всего нужно назвать жанр преданий. Предания в русской фольклористике изучены очень мало. Ими почти не интересовались собиратели, количество записей очень невелико. В противоположность этому в Западной Европе Sage стоят в центре внимания, для изучения этого жанра собираются международные конгрессы. По своему характеру Sage очень разнообразны и распадаются в основном на предания или сказания мифологические и исторические. Несколько слов о преданиях исторических.

По-видимому, жанр этот очень древний. Естественно, что записей периода докиевской Руси и русского средневековья мы не имеем. В таких случаях можно судить по аналогии с другими народами. В 1960 г. вышло великолепное издание, подготовленное Г. У. Эргисом, — «Исторические предания и рассказы якутов». Г. У. Эргис характеризует их следующим образом: «Предания и исторические рассказы содержат повествования о реальных событиях, связанных с деятельностью конкретных лиц, отражают хозяйственные и культурные достижения народа»<sup>48</sup>. Наличие такого жанра у якутов для нас особенно интересно потому, что якуты имеют великолепный, высокоразвитой

---

<sup>48</sup> Г. У. Эргис. Исторические предания и рассказы якутов. Ч. 1. М.—Л., 1960. С. 13.

и очень художественный эпос. Но жанр героического эпоса и жанр преданий никогда не смешиваются народом. Не смешивают их и исследователи. Эргис пишет: «Исторические предания, рассказы и легенды, в отличие от собственно художественных жанров устно-поэтического творчества, можно назвать историческим фольклором якутов, основанным на реальных событиях и явлениях прошлого»<sup>49</sup>. Главные тематические циклы этих сказаний — переселение якутов с юга на реку Лену, столкновения с враждебными племенами и народами, заселение якутами Вилюя и Кобяи, вхождение Якутии в состав русского государства. Есть особые предания о родах, на основе которых можно составить разветвленные родословные таблицы. Это несколько напоминает исландские родовые саги.

Были ли исторические предания у восточных славян? Мы можем предположить, что были. Обрывки их сохранены летописями и другими источниками. Такие сохраненные летописанием предания рассмотрены в книге Б. А. Рыбакова<sup>50</sup>. Фольклорист привык иметь дело с записями из уст народа. Известны записи преданий о Разине, Петре I, о Пугачеве, декабристах, о некоторых царях и другие, пока еще мало исследованные.

В. И. Чичеров в глубокой и интересной статье «К проблеме исторической и жанровой специфики русских былин и исторических песен» указывает: «В исторических преданиях и легендах повествование идет о событиях и о лицах как о том, что было в действительности»<sup>51</sup>; «Что касается исторического предания, то оно, сохраняя память о совершившемся событии и говоря о героическом поведении какого-либо деятеля, живет в памяти народа как устная, неписанная история»<sup>52</sup>. Думаю, что эти наблюдения правильны, несмотря на то, что многие предания носят фантастический характер. Следует еще добавить, что с точки зрения художественной эти предания обычно слабы, мало искусны. Это жанр не эстетический, как об этом говорит и Эргис. Ни сознательно, ни бессознательно рассказчик не стремится словесно расцветить, украсить рассказ. Он только хочет передать то, что он считает действительностью.

---

<sup>49</sup> Там же. С. 15.

<sup>50</sup> Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. М., 1963. С. 22—39.

<sup>51</sup> В. И. Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959. С. 263.

<sup>52</sup> Там же. С. 264.



В этом отношении предания резко отличаются от исторических песен. По вопросу об исторических песнях у нас имеется огромная литература. Исторические песни были предметом особо пристального изучения в советское время. О сущности и жанровой природе этих песен велись и ведутся споры. Но бесспорными представляются следующие признаки исторических песен: действующие лица — не вымышленные персонажи, а реально существовавшие исторические личности, притом обычно крупного масштаба: Грозный, Ермак, Петр I, Разин, Пугачев, Суворов, Кутузов, Наполеон и многие другие. В основе фабулы обычно лежит какое-нибудь реальное событие: взятие Казани, рождение Петра I, нашествие Наполеона, Севастопольская кампания и т. д. Правда, как сами персонажи, так и действия не всегда полностью соответствуют фактической истории. Народ здесь дает волю своей творческой фантазии, художественному вымыслу. Но эти случаи не противоречат характеру исторических песен. Историзм этих песен состоит не в том, что в них правильно выведены исторические лица и рассказаны исторические события или такие, которые народ считает действительными. Историзм их заключается в том, что в этих песнях народ выражает свое отношение к историческим событиям, лицам и обстоятельствам, выражает свое историческое самосознание. Историзм есть явление идейного порядка. Так, атаман Платов никогда не бывал переодетым в стане Наполеона и не беседовал с ним неузнанным. И тем не менее соответствующая песня может быть причислена к разряду исторических. В этой веселой скоморошине народ выразил свое насмешливое отношение к Наполеону и свое восхищение одним из самых смелых вождей партизанской войны — атаманом Платовым. В этом и состоит историзм этой песни.

Историческая песня создается непосредственными участниками событий или их свидетелями. Так, песня о взятии Казани создана среди пушкарей того времени. Песни о Ермаке возникли в казачьей среде, песни о Кутузове — в русской армии того времени, песни о декабристах созданы свидетелями событий 1825 года.

Время возникновения исторических песен датируется обычно без всякого труда. Более сложен вопрос о времени возникновения самого жанра. По этому вопросу у советских ученых пока нет полного единства мнений. Несомненно только то, что расцвет исторической песни начался в XVI в., во время царствования Ивана Грозного. Известна лишь одна бесспорная песня-

скоморошина, относящаяся к XIV в., — об убийстве Щелкана Дудентьевича (исторического Шевкала, сына Деденя). Для внезапного расцвета этого жанра именно в XVI в. имеются свои причины. Основное историческое стремление народа, выраженное в эпосе, — создание монолитного централизованного государства и полное освобождение от татаро-монгольского ига — было осуществлено. Наступило и время культурного перелома. Коренным образом меняется весь характер ведения войны. Изобретение огнестрельного оружия и стремительное развитие русской артиллерии отодвигают на задний план эпических богатырей с их мечами, копьями и дубинами, богатырей, которые одерживают легкую победу, размахивая жилистым татаринном и прокладывая во вражеском войске улицы и переулки. Теперь вместо богатырей-одиночек появляется войско, руководимое командованием, и вместо легких побед — тяжелые, кровопролитные сражения, так что «земля поливана кровью». Таков общий исторический фон появления жанра исторической песни. На смену монументализму былин идет реализм исторической песни.

Я ограничусь этими замечаниями. Цель их — показать применимость к историческим песням и правомерность методов старой исторической школы, ищущей в фольклоре прежде всего изображения исторических событий и личностей. Это не исключает изучения их и с более широкой исторической точки зрения. Большинство исторических песен — песни военного содержания. В них широко отражен солдатский быт, иногда вплоть до мельчайших подробностей в описании одежды, пищи и т. д.

То же можно сказать о поэзии рабочих. Рабочая песня в некотором отношении есть как бы преемница песни исторической. В песнях рабочих с еще большей силой изображается бытовая реальность, условия, в которых жил и работал русский пролетарий. Внешнеполитические события затрагиваются сравнительно реже — они отражены в песнях собственно исторических. Эти события затрагиваются лишь тогда, когда они вызывают всенародный гнев, как, например, в солдатских и матросских песнях о русско-японской войне. Зато тем ярче в них изображается, именно изображается, а не невольно отражается весь быт рабочих, начиная с рудниковых песен XVIII в., в которых обрисовываются все подробности быта рабочих казарм — от побудки в пять часов утра до детального изображения «прогнания» сквозь строй и отправки в больницу. Изложение сухое, фактографическое. Но песня может подняться и до вели-

чайшего пафоса, как, например, в описании событий 9 января и в проклятиях Николаю II. Реалистически изображаются такие события из жизни рабочих, как забастовки, демонстрации, столкновения с полицией, аресты, ссылки.

Всем изложенным я хотел иллюстрировать тезис, что есть как бы два вида жанров: в одних историческая действительность отражена лишь в общих чертах и помимо воли исполнителей, в других она изображается совершенно конкретно, в них описываются исторические события, положения и персонажи.

Я намеренно пока обошел вопрос об историзме былин. Вопрос этот является предметом дискуссии, и потому его хотелось бы выделить особо. По этому вопросу в нашей науке ведутся горячие, иногда страстные споры.

Когда в 1863 г. была издана магистерская диссертация Л. Н. Майкова «О былинах Владимирова цикла», это означало появление нового направления в фольклористике, получившего название исторической школы. Майков систематически изучил все исторические отложения в русской былине. Он понимал, что содержание былин вымышлено, но что исторична *обстановка*. Книга состоит из трех глав, из которых центральная вторая — «Рассмотрение былин как памятников народного быта». Здесь исследуются исторические реалии русских былин: двор князя и его дружина, постройки, пиры, доспехи, вооружение, утварь, еда и напитки и т. д. Исследуются и такие вопросы, как земельные отношения, и некоторые другие. Рассмотрение реалий приводит Майкова к выводу, что содержание былин Владимирова цикла выработалось в течение X, XI и XII вв., а установилось не позже времени татарского владычества, т. е. в XIII—XIV вв. Несколько обобщая точку зрения Майкова, можно сказать, что, по его мнению, русский эпос как жанр создан в эпоху Киевской Руси и последующие столетия до монгольского нашествия.

Эта точка зрения долгое время была господствующей, и сейчас есть еще отдельные ученые, которые ее разделяют. Однако преобладающее большинство советских ученых придерживается другой точки зрения: эпос создается задолго до образования государства. Великая Октябрьская социалистическая революция открыла нам глаза на те несметные эпические сокровища, которые имеются у народов, населяющих СССР, до революции живших в бытовых условиях, созданных еще при родовом строе. Эпосом обладают народы, жившие до революции наиболее архаическими формами быта; это народы палеоазиатской группы — нивхи, чукчи и др. В настоящее время готовится из-

дание самого архаического из всех известных нам эпосов — эпоса ненцев (самоедов)<sup>53</sup>. Мы лучше узнали и изучили эпос карелов. Великолепный, исключительный по размаху и художественным достоинствам эпос создали якуты. Не менее совершенен эпос алтайских народов; особенно хорошо знаем мы шорский эпос. Богатейший эпос у таджиков, узбеков, туркмен, казахов, киргизов и других народов. Сейчас записывается, изучается и издается национальными академиями наук эпос народов Кавказа. Все это приводит к совершенно точному выводу, что эпос как особый вид народного творчества возникает раньше, чем создается государство. Восточные славяне в этом отношении не составляли и не могли составлять исключения. Наличие у них эпоса — историческая закономерность. Эпос восточных славян создан до того, как образовалось Киевское государство. Эпосы народов имеют разную степень развития и разную форму, в зависимости от того, на какой ступени социально-исторического развития стоял народ. Все эти наблюдения и положения лежат в основе моей книги о русском эпосе<sup>54</sup>. К сожалению, раздел, посвященный эпосу народов СССР, пришлось значительно сократить, и потому он, вероятно, вышел неубедительным.

Точка зрения, что русский эпос возник в пределах так называемой Киевской Руси, держится до сих пор. Так, акад. Б. А. Рыбаков пишет: «Былины как жанр возникают, очевидно, одновременно с русской феодальной государственностью»<sup>55</sup>. Это далеко не очевидно. Возражая мне, Б. А. Рыбаков заявляет: «В. Я. Пропп, борясь с буржуазной исторической школой, оторвал вообще русские былины от исторической действительности, объявив, что значительная часть эпоса зародилась еще при первобытнообщинном строе»<sup>56</sup>. В этих словах первобытнообщинный строй вообще не признается за историческую действительность. Точка зрения А. Н. Майкова и его современных последователей, что былина зародилась в пределах так называемой Киевской Руси, не может быть поддержана и не поддерживается большинством советских фольклористов. Если же верно, что

---

<sup>53</sup> Эпические песни ненцев. Составитель, автор вступительной статьи и комментария З. Н. Куприянова. М., 1965.

<sup>54</sup> См.: В. Я. Пропп. Русский героический эпос. М., 1958. С. 29—59 («Эпос в период разложения первобытнообщинного строя»).

<sup>55</sup> Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. С. 44.

<sup>56</sup> Там же. С. 42.

эпос возникает раньше, чем государство, задача исторического исследования должна состоять прежде всего в том, чтобы путем сопоставления эпосов разных народов на разных ступенях их развития точно установить, какие сюжеты создались до возникновения государства и какие после него.

Число догосударственных сюжетов в русском эпосе чрезвычайно велико — больше, чем может показаться на первый взгляд. Сюжеты, в которых герой встречается с каким-нибудь чудовищем (Змей, Тугарин, Идолище и др) или отправляется сватать невесту и иногда бьется с чудовишным противником (Потык, Иван Годинович), сюжеты, в которых он попадает в условия неземного мира (Садко в подводном царстве), сюжеты, в которых действуют женщины типа амазонок, с которыми герой вступает в связь или на которых он женится (бой отца с сыном), и некоторые другие не могли быть созданы или выдуманы в условиях государственного быта. В Киевской Руси не мог возникнуть сюжет змееборства, это невозможно исторически. Все названные сюжеты созданы раньше, и все они документально могут быть засвидетельствованы в эпосе народов СССР.

Когда народ вступает в стадию государственного строительства, его эпос подвергается существенным изменениям. Старый эпос перерабатывается, а вместе с тем создается и новый, уже отражающий государство и государственные интересы (былины о борьбе с татарами и др.). Идеология родового строя сталкивается с интересами молодого государства. Столкновение двух идеологий в старых сюжетах подлежит подробному изучению. Такое изучение может быть названо историческим. Змей, который раньше похищал женщин, теперь не только похищает женщин, но полонит русских людей, киевлян. Герой уже освобождает не девушку, а Киев от налетов змея. Таков сюжет русской былины о змееборце Добрыне в свете сравнительных данных. Это только один из многочисленных возможных примеров. Из всего этого совершенно очевидно, что датировать такие былины нельзя. Они рождены не в один день или час, или год, их возникновение есть результат длительного исторического процесса. Если, таким образом, Майков ошибся, относя возникновение эпоса к X—XII вв., то в установлении исторических реалий он все же был прав. Эпос, попадая в новую историческую обстановку, впитывает ее в себя. Процесс впитывания продолжается и позже. Эпос подобен таким слоям земли, в которых имеются отложения различных геологических эпох.

Почин Майкова не был поддержан последующей русской наукой. В трудах главным образом Всеволода Миллера и его последователей историческая постановка изучения эпоса чрезвычайно сузилась. Правда, изучался и быт, и другие исторические реалии. Эти труды или эти страницы принадлежат к наиболее ценным и никогда не потеряют своего значения. Однако основным, важнейшим, почти единственным вопросом исследования стал теперь вопрос об исторических прототипах былинных героев, о том, какие события изображены в былинах и каким годом может быть датировано возникновение изучаемых былин. Но так как в самих былинах никаких непосредственных, ясных следов исторических событий нет, то былина объявляется искаженным изображением событий необразованными, темными крестьянами, а задача науки сводится к устранению искажений, внесенных народом в изложение событий. Началась длинная вереница работ, посвященных установлению прототипов героев русского народного эпоса. Оказалось, например, что Соловей Будимирович — это вовсе не Соловей Будимирович, а норвежский король Гаральд, Дюк — это венгерский король Стефан IV; Потык — это болгарский святой Михаил из города Потуки; змееборство Добрыни — это вовсе не змееборство, а крещение Новгорода и т. д.

В мнениях ученых не было единства, и они оспаривали друг друга. В этом отношении особенной пестротой отличаются мнения об историческом прототипе былинного Вольги. П. А. Бессонов считал, что это сын Святослава Олег (род. 960 г.). Эту же теорию повторил Б. А. Рыбаков. Орест Миллер полагал, что былинный Вольга — это одновременно индоевропейское божество охоты и исторический вещий Олег. А. Н. Веселовский сближал Вольгу с героем германского сказания об Ортните. И. Н. Жданов различает сюжеты о Вольге и Микуле и о походе на Индию. Первый Вольга восходит к новгородскому Симеону — Волхву, а второй есть не кто иной, как Роберт Дьявол немецких сказаний. С. К. Шамбинаго находит, что в образе Вольги ассимилировались летописные образы княгини Ольги и Олега Вещего. Н. И. Коробка возводит былинного Вольгу исключительно к летописной Ольге. В советское время А. Н. Робинсон утверждал, что Вольга одновременно и Олег Вещий, и князь Всеслав Полоцкий. Д. С. Лихачев видит в нем соединение трех лиц: Олега, князя Всеслава Полоцкого и еще кого-то третьего, точно не определяемого.

В чем здесь дело? Откуда такой разнбой? Может быть, у исследователей не хватало эрудиции? Но такое предположение отпадает: все это крупнейшие ученые и знатоки. Причина здесь другая. Она кроется в ошибочной методологии. А. П. Скафтымов в своей книге «Поэтика и генезис былин» (Саратов, 1924) убедительно показал, при помощи каких натяжек добываются подобные выводы. Установки так называемой исторической школы подверглись серьезной критике. Но это только на время приостановило попытки подобных же исторических толкований. В настоящее время можно говорить о возрождении исторической школы Всеволода Миллера. Некоторые ее ошибок — утверждения, что эпос возник в аристократической среде, а также пренебрежения к художественным особенностям эпоса — пытаются избежать, но в основном все осталось по-старому. Б. А. Рыбаков пишет, что к былинному эпосу надо подходить, «заново проверяя и расширяя исторические сопоставления, сделанные сто лет тому назад»<sup>57</sup>. Эти слова означают, что надо остаться на тех же позициях, что и сто лет назад, и только количественно расширить материал, заново его проверить, и все станет на свои места. С этим никак нельзя согласиться. Нужно не количественное увеличение материала, а качественный пересмотр методологических предпосылок. То, что было прогрессивным сто лет назад в буржуазной науке, не может считаться прогрессивным в сегодняшней, советской науке. Методология представителей так называемой исторической школы исходит из одной основной предпосылки, которая состоит в том, что народ в былинах хочет изобразить текущую политическую историю и действительно ее изображает. Так, М. М. Плисецкий пишет: «Песни возникали с целью фиксации исторических событий»<sup>58</sup>. Если эта предпосылка правильна, правомерно будет то направление, которое ищет в былинах изображения политических событий и исторических деятелей. Если же эта предпосылка неправильна, вся методологическая основа этого направления рушится.

Предпосылка эта ошибочна. Мало того, она антиисторична. Она приписывает древнерусскому человеку такие эстетические стремления и такую форму их осуществления, какие никак не могли иметь места раньше XIV—XV вв. Русский человек раннего средневековья не мог изображать в своем словесном искусст-

---

<sup>57</sup> Там же. С. 43.

<sup>58</sup> М. М. Плисецкий. Историзм русских былин. М., 1962. С. 141.

ве реальную действительность. Это стремление как ведущее появится в фольклоре много позже, только в XVI в., когда начнет широко развиваться историческая песня. Выше говорилось о том, что есть два вида фольклорных жанров: в одних действительность отражена независимо от воли творца, в других изображение ее есть основная цель художника. Былина не принадлежит к тем жанрам, где ставилась сознательная цель — изображение фактической истории. Их историчность лежит в иной плоскости. Для сравнения можно сослаться на изобразительное искусство древней Руси. Русская иконопись, как и всякое искусство, возникает на почве действительности и косвенно отражает ее; это есть искусство русского средневековья. Оно изображает разные типы людей: молодых и старых, мужчин и женщин, бородатых и безусых, суровых и умиленных и т. д. Но иконописи чуждо искусство реалистического портрета и бытовой живописи. Иконописец не изображает событий и не портретирует людей. Он их по-своему возвышает и преображает, он создает лики святых. Это не исключает того, что в отдельных случаях изображались и реальные люди: Ярослав Всеволодович (1199 — Спас на Нередице), Борис и Глеб. Но и в этих редких случаях изображение условно и подчинено стилю этого искусства. Приписывать же иконописи стремление, изображать реальную действительность — это значит не понимать различий между иконой Рублева и картиной Репина и приписывать древней Руси эстетические стремления XIX в.

Принципиально так же обстоит дело с искусством словесным. Если в иконе лица преображены в лики, то в эпосе люди преображены в возвышенных героев, совершающих величайшие подвиги, которых простой человек совершить не может. Поэтому об этих подвигах нельзя рассказывать, о них можно только петь.

Ошибки последователей старой исторической школы происходят из непонимания жанровой природы и специфики эпоса. Характерно высказывание М. М. Плисецкого, который рассуждает так: если конкретные события изображаются в «Слове о полку Игореве», в песнях о взятии Казани, о Разине, в хороших исторических романах (он даже ссылается на романы Льва Толстого «Война и мир» и А. Н. Толстого «Петр Первый»), то «почему же это не разрешается былинам?». Очень просто почему: потому что это жанры разных эпох, разной социальной направленности, разных эстетических систем. Былина — не роман Толстого. Былина возникает на исторической поч-



ве, она ее отражает, но активное изображение текущей исторической действительности, текущих событий не входит в художественные задачи былины, не соответствует ее эстетике и поэтике. Постановка вопроса об изображении исторической действительности, правомерная для жанра преданий и для исторических песен, неправомерна для былин. Но последователи исторической школы сознательно отрицают различие между этими жанрами. Для них что былина, что историческая песня, что предание — одно и то же. Так, М. М. Плисецкий пытается полностью стереть разницу между былиной и исторической песней, которую подчеркивали некоторые советские ученые. Он возражает против точки зрения, согласно которой историческая песня слагается участниками и свидетелями событий, чего мы не имеем в былинах. «Разумеется, пишет он, — былины, как и другие героико-исторические произведения, создавались участниками событий или возникали в ближайшей к ним среде»<sup>59</sup>. Но как представить себе участников таких событий, как передача силы Святогора Илье Муромцу? Здесь действуют только два человека — кто же из них сложил былинку? Какие свидетели могли видеть, а следовательно, и воспеть пляску морского царя на дне моря под игру Садко на гусях? По этому вопросу я хочу выразить свою солидарность с взглядами В. И. Чичерова. У него есть две работы: одна ранняя — «Об этапах развития русского исторического эпоса»<sup>60</sup>, другая поздняя, уже упомянутая нами статья — «К проблеме исторической и жанровой специфики русских былин и исторических песен». В этих работах высказываются различные, можно сказать противоположные, взгляды. В первой самый термин «исторический эпос» показывает, что, следуя Всеволоду Миллеру и другим, он считал, что в основе как былин, так и исторических песен лежат конкретные события. Былина есть не что иное, как древнейшая форма исторической песни. Принципиальных отличий между ними нет. «Исторический эпос» — это совокупность былин и исторических песен. Но после этого В. И. Чичеров много и упорно занимался исторической песней. Об этом свидетельствует хотя бы антология, вышедшая в «Библиотеке поэта». Теперь он ясно, воочию увидел и понял, какое глубокое отличие имеется между былиной и исторической песней. Не буду повторять аргументов, приведенных Чичеровым, а просто отсылаю к его работе

---

<sup>59</sup> Там же. С. 109.

<sup>60</sup> Историко-литературный сборник. М., 1947. С. 3—60.

тех, кто серьезно хотел бы продумать этот вопрос. «Исторические песни строятся иначе, чем былины», — так кратко формулирует он свой взгляд. Они отличаются эпохой возникновения, иными принципами художественного отражения или изображения действительности, иной поэтикой и эстетикой. Этому противостоит тезис М. М. Плисецкого, который гласит: «Такое различие жанров (былины и исторической песни — В. П.) совершенно неосновательно»<sup>61</sup>. После замечательного свода исторических песен, первый том которого выпущен Пушкинским домом, изучение исторической песни как жанра имеет твердую базу в материалах, а докторская диссертация Б. Н. Путилова, посвященная историко-песенному фольклору XIII—XVI вв., дает теоретическую основу для правильного понимания этого вопроса.

Несколько слов о методах исторического изучения фольклора. Я считаю, что в фольклористике метод может быть только индуктивным, т. е. от изучения материала к выводам. Этот метод утвердился в точных науках и в лингвистике, но он не был господствующим в науке о народном творчестве. Здесь преобладала дедукция, т. е. путь от общей теории или гипотезы к фактам, которые рассматривались с точки зрения предустановленных постулатов. Одни стремились непременно доказать, что эпический фольклор — это остатки культа солнца, другие старались обосновать восточное, византийское, романо-германское происхождение произведений народного творчества, третьи утверждали, что герои эпической поэзии — это исторические деятели, четвертые — что народное творчество насквозь реалистично, и т. д. И хотя некоторая доля истины есть в каждой из этих гипотез, методологическая основа должна быть другой. При наличии предвзятой гипотезы получается не научное доказательство, а подгонка материала под заранее составленные тезисы. На этом построены очень многие работы фольклористов.

Нередко привлекается только тот материал, который как будто подтверждает исходные положения, а обо всем другом умалчивается. Это одна из разновидностей подгонки. Можно привести целый ряд случаев, когда исследователи даже не знают всей совокупности материала, не интересуются ею и потому на частном материале делают ошибочные выводы. Приведу пример. В любом учебнике, в популярных и даже академических трудах можно прочесть, что былинный Садко — историческое лицо, так как есть летописное известие, что в Новгороде в 1167 г.

---

<sup>61</sup> М. М. Плисецкий. Ук. соч. С. 103.

человек по имени Сотко Сытинич заложил каменную церковь Бориса и Глеба. Былинный Садко иногда тоже строит церкви, правда, не Бориса и Глеба, но это считается неважным. Но вот С. Н. Азбелев тщательно собрал все летописные сведения о построении Сотко Сытиничем церкви Бориса и Глеба, в том числе из еще не опубликованных материалов. Всего набралось 22 текста. С. Н. Азбелев изучил все документальные данные об имени Садко, все варианты былины и пришел к неопровержимому выводу, что между летописным и былинным Садко нет ничего общего<sup>62</sup>. Здесь строго индуктивный метод сочетается с полным охватом материала. Другой пример: широко распространено мнение, что былины возникли из тех величальных песен-«слав», которые пелись князьям победителям. Выражение «славу поют» имеется в «Слове о полку Игореве». Это утверждение, несмотря на то, что по содержанию былины не имеют и не могут иметь ничего общего с княжескими славословиями, часто повторяется. Б. Н. Путилов собрал все имеющиеся в древнерусской литературе упоминания о «словах», подробно их изучил, сопоставил с песенными материалами и пришел к выводу, что между «словами» и былинами связи нет. О том, что надо собирать и изучать весь материал, приходится говорить еще и потому, что в больших, сводных трудах о русском эпосе каждой былине, как правило, посвящаются две-три страницы, где приводится кое-какой материал и декларируются выводы без доказательств. В настоящее время мы больше всего нуждаемся в исчерпывающих монографиях, посвященных отдельным сюжетам. Этот тип работ у нас почти отсутствует. Можно только указать на прекрасную монографию В. И. Малышева о Сухане<sup>63</sup>. Если бы мы имели побольше таких работ, мы значительно продвинулись бы в понимании былинного эпоса.

Но часто бывает недостаточно собрать только русский материал. В основе своей подлинно исторический метод может быть только сравнительным в широком смысле этого слова. В этом отношении международные съезды славистов нас многому научили. Так, например, сюжет былины об Иване Гоодиновиче обычно трактуется как исконно русский, делаются даже по-

---

<sup>62</sup> В. Я. Проппу в то время могли быть известны только результаты предварительной работы С. Н. Азбелева. Его окончательные выводы по этой былине несколько отличаются от написанного Проппом. См. С. Н. Азбелев. История былины и специфика фольклора. Л., 1982.

<sup>63</sup> В. И. Малышев. Повесть о Сухане. М.—Л., 1956.

пытки определить время и место его возникновения. Между тем этот сюжет типичен для догосударственного эпоса. Можно только говорить о русской форме данного сюжета. Другой пример: сюжет былины о Дунае и его поездке за невестой для Владимира сравнивается с рассказом русских летописей о женитьбе князя Владимира на Рогнеде. Здесь, таким образом, имеются два объекта сопоставления. Между тем Б. М. Соколов в большой специальной статье сопоставил этот сюжет с циклом сказок о Колтоне, с циклом германских сказаний о женитьбе Гунтера на Брюнгильде во всех ее версиях (Ниbelунги, старшая Эдда, младшая Эдда, сага о Вельсунгах, Тидрексага), с русскими летописными материалами и со всеми вариантами былины<sup>64</sup>. Объектов сравнения получается уже не два, а много больше. Международный характер этого сюжета, при всех отличиях национальной специфики, становится совершенно очевидным. Но представители современной исторической школы игнорируют эту работу Соколова и не считают нужным даже полемизировать с ней.

Далее, говоря о методе, следует подчеркнуть, что самое главное в былине — это ее сюжет, сюжет в целом. Сюжет этот должен быть установлен со всеми подробностями, во всех его версиях. Это и есть основной предмет изучения. В былине сюжет, как правило, не носит характера только авантюрной, фабульной занимательности. Он всегда выражает известную идею, и эту идею надо суметь понять и определить. Но идеи рождаются не сами по себе, а в известное время и в известном месте. Историческое изучение былины состоит в установлении того, в какую эпоху могла зародиться идея, воплощенная в данной художественной форме. В большинстве случаев в былинах можно проследить отложения нескольких эпох или периодов, идеи которых могут сталкиваться. Наличие таких столкновений и коллизий — одно из интереснейших, но и сложнейших явлений былинного эпоса. В определении исторического смысла и значения идейного содержания былины, в установлении того, когда такое сложное образование могло создаться, и состоит задача исторического исследования.

Во многих трудах историчность определяется не по целому, не по сюжету и его историческому значению, а по различным

---

<sup>64</sup> Б. М. Соколов. Эпические сказания о женитьбе князя Владимира (германо-русские отношения в области эпоса). Уч. зап. Саратовск. ун-та, 1923. Т. 1. Вып. 3. С. 69—122.

частностям. Так, например, историчность былины о Садко доказывается на основании одного факта — постройки им церкви. Герой былины объявляется тождественным летописному персонажу, и в этом будто бы и состоит весь историзм былины. Сюжет в целом, конфликт между Садко и Новгородом, погружение его в воду, фигура морского царя и т. д. представителями так называемой исторической школы не изучаются; это все явный вымысел и потому их не интересует. Между тем, если бы даже оказалось, что в образе былинного Садко отражен исторический Сотко Сытинич, историзм сюжета этой былины не был бы объяснен.

В объяснении исторических судеб сюжета большую помощь могут оказать исторические реалии. Былина очень богата такими реалиями, причем количество реальных по мере развития эпоса постепенно возрастает. Все эти реалии должны быть изучены самым тщательным образом. В числе таких реалий могут оказаться и исторические имена, и географические названия, которые должны изучаться в соответствии с современной ономастикой и топонимикой, а не путем совершенно гадательных сближений, по приблизительному звуковому сходству.

Насколько богато представлены в былине самые разнообразные реалии, можно видеть на примере сравнительно поздней былины о Микуле Селяниновиче. Здесь могут быть поставлены, например, такие вопросы: что представляет собой с исторической точки зрения акт отвода городов князю Вольге? Какими правами и обязанностями такие отводы сопровождались и какие из них отражены в былине? В какую эпоху такие наделения были возможны? Можно или нельзя отыскать эти города на карте? Как истолковать имя Вольги и как оно попало в былинину? Что представляет собой дружина Вольги? Каково в былине правовое и социальное положение крестьянина по отношению к князю? На чьей земле пашет Микула? Как устроена его соха? Как он одет? Какие земельные отношения изображены в былине? В былине Микула едет за солью. Каков путь этой поездки? Не нашло ли здесь отражения натуральное хозяйство? В былине есть неясные следы обложения торговли солью пошлиной. Какая денежная система отражена в былине? Разработка подобных деталей еще не раскрывает сущности сюжета как идейно-художественного целого. Смысл встречи и столкновения пахаря Микулы и князя Вольги может быть раскрыт только путем изучения художественной ткани произведения. Но разработка исторических реалий помогает установле-

нию всех исторических координат сюжета и в этом отношении способствует раскрытию истонного исторического смысла ее. Здесь для историка широкое раздолье. Здесь фольклорист ждет помощи историка. Но представители метода узкоисторического изучения из всего комплекса вопросов выхватывают только два: какие города изображены в былине, кто исторический прототип Вольги? Мысль, что Вольга вообще может не иметь прототипа, что города названы произвольно и что названия их не имеют существенного значения для исторического изучения, не допускается. Микула как персонаж явно вымышленный с этой точки зрения не изучался. Если же и изучался, то на основании того, что он нарядно одет, он объявлялся представителем кулачества и кулацкой идеологии (Б. М. Соколов). Вот к чему приводит изучение деталей в отрыве от целого.

В заключение я хочу сказать следующее: как я уже отмечал, всякое изучение фольклора в настоящее время основывается на разнообразных и многосторонних сравнениях. Между тем ни техника, ни методология сравнения у нас не разработаны. Поэтому многие фольклористические работы и в прошлом, и сейчас пестрят ложными аналогиями и ошибочными выводами.

В качестве примера остановлюсь на той трактовке, которую Б. А. Рыбаков дает былине об Иване Годиновиче<sup>65</sup>. Построение Рыбакова может показаться убедительным, если ограничиться поверхностным чтением, но оказывается насквозь ошибочным при проникновении в детали. Б. А. Рыбаков датирует эту былинку IX—X вв. Основной аргумент такой: в Чернигове был найден турский рог для питья, окованный серебром. На оковке изображена сцена, которая, как полагает Рыбаков, воспроизводит кульминационную сцену былины об Иване Годиновиче. Рог этот относится археологами к IX—X вв., Рыбаков и былинку датирует IX—X вв. Скажу сразу же, что такой силлогизм ошибочен. Это только *terminus ante quem*; можно утверждать, что к IX—X вв. сюжет уже существовал. Но он мог существовать несколько десятилетий и даже столетий. По нашим данным, это сюжет догосударственный, притянутый к киевскому циклу и переработанный в домонгольский период<sup>66</sup>. Посмотрим теперь, что изображено в былине и что на роге. В былине имеется следующая картина: стоит дуб, и к этому дубу привязан Иван Годинович.

---

<sup>65</sup> См. Б. А. Рыбаков. Ук. соч. С. 44—47.

<sup>66</sup> См. В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., 1955. С. 121—126. То же. М., 1958. С. 126—134.

Рядом шатер, и в этом шатре держит опочив Кощей Трипетович с Настасьей (Марьей), которую он, при ее же содействии, отнял у Ивана Годиновича. На дубу милуются голубь и голубка, т. е. делают то же, что в шатре Кощей и Настасья. Это зрелище раздражает Кощея; он берет лук и стреляет в них. Но происходит чудо: стрела, пущенная в голубей, обращается против Кощея и попадает ему в сердце. Развязка известна: Иван Годинович жестоко расправляется с Настасьей и возвращается в Киев.

Что же изображено на роге? Дуба нет, шатра нет, голубей нет и Ивана Годиновича тоже нет. А стоит на земле огромная птица, выше человеческого роста. Птица эта, как говорит Б. А. Рыбаков, похожа на орла, хотя это и не орел. Эта птица будто бы и соответствует двум голубкам. Каким образом и почему? Есть один сказитель, у которого вместо голубков фигурирует вещий ворон. На 49 вариантов былины этот случай встречается только у одного сказителя — Никифора Прохорова. Но в основу берется именно этот вариант, а остальные признаются второстепенными, переработанными. Так доказывается, что птица, похожая на орла, соответствует вещему ворону былины. Таков один из основных аргументов. Мы к нему еще вернемся.

Что же еще воспроизведено на роге? Есть две человеческие фигуры, которые изображены бегущими и которых Рыбаков признает за Кощея и Настасью. Так это или нет — мы далее увидим, а пока обратим внимание на то, что на оковке нет главного героя былины, нет Ивана Годиновича. Где же он, почему его нет? Из этого затруднения Б. А. Рыбаков выходит очень просто: раз Иван Годинович здесь не изображен, значит он не герой и не главное действующее лицо; вернее, не он герой этой былины. Кто же в таком случае герой? Ответ — вещая птица ворон, которая встречается только у одного сказителя. Рыбаков пишет: «Отсутствие изображения Ивана Годиновича говорит о том, что для древнего художника главным действующим лицом в борьбе с Кошеем был, как, впрочем, и в былине, не столько жених Настасьи, сколько вещая птица, предвещавшая и осуществившая гибель носителя зла — Кощея». Итак, встречающийся в одном варианте ворон и есть главный герой всей этой былины. По мнению Рыбакова, ворон не только предвещает, но и осуществляет победу. Заглянем в былину и посмотрим, так ли это. В былине сказано:

Налетала птица черный вран,  
Садился он, вран, на сырой дуб,  
Проязычил языком человеческим:

«А не владеть-то Марьей Дмитриевичной  
Царю Кощею, сыну Трипетову,  
А владеть Ивану Гоудиновичу»<sup>67</sup>.

Три строчки предвещаний — это все, что говорится в былине о вороне. Ворон отнюдь не осуществляет победу, как думает Б. А. Рыбаков, а только предрекает ее. Выше мы видели, что Рыбаков полагает, будто ворон — древнейшая форма, а голуби — позднейшая. Может быть, это действительно так? Но в дальнейшем оказывается, что предвещание ворона ложное. Иван Годиниович не овладевает Настасьей и не делает ее своей женой а убивает ее. Ложность предвещения явно указывает на индивидуальную и притом неудачную переработку исконного мотива голубей.

Посмотрим, что еще изображено на роге. В воздухе, позади мужчины, видны три стрелы, из которых одна сломана. Б. А. Рыбаков считает, что эти стрелы окончательно доказывают тожество былины и изображения на роге. Он пишет: «При наличии этой важной детали сомнения в тожестве рассеиваются. Чеканщик IX века опирался на былину, в которой Кошья поражала не первая стрела, а третья, что связано с фольклорной традицией тройственности эпизодов, обязательной в былинах и сказках». Вся беда, однако, в том, что Кошья в былине всегда поражает первая стрела, и этот эпизод никогда не утраивается и не может утраиваться. Рукой Кошья водит рок, судьба, провидение, справедливость, а провидение не может ошибаться.

Голуби — посланцы свыше; некоторые сказительницы даже говорят, что это ангелы. Они отводят стрелу Кошья и обращают ее против него же. Таким образом, и этот аргумент не подтверждается текстами: утроения стрел нет ни в одном случае. Но есть и целый ряд других несоответствий между тем, что имеется в былине, и тем, что пишет о ней исследователь.

Былины эти прикреплены к киевскому циклу. Для Б. А. Рыбакова это не подходит, потому что деятельность Владимира Святославовича (а Рыбаков убеждает, что былинный Владимир — это не кто иной, как исторический Владимир Святославович) падает на X и начало XI в., а былина отнесена к IX—X вв. Как же здесь выйти из затруднения? Как согласовать даты? Это делается так: фигура Владимира в этой былине объявляется наносной, случайной. Б. А. Рыбаков открепляет былину от Влади-

---

<sup>67</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Т. 2. Изд. 2-е. М., 1910. № 122. Строки 105—110.



мирова цикла. Принадлежность к этому циклу названа «внешним», «орнаментальным» признаком. Но это опять-таки не подтверждается текстами. В 49 известных нам записях есть не более двух-трех случаев, когда Иван Годинович отправляется искать невесту не из Киева и не с благословения Владимира. Былина закономерно и стабильно прикреплена к Владимирову циклу. Таким образом, этот аргумент тоже отпадает, он не подтверждается ни материалом, ни фактом развития эпоса в Киевскую эпоху, ни смыслом былины.

Но вернемся опять к рогу. Выезд Ивана Годиновича описывается исследователем так: «В былине герой едет в Чернигов темными лесами, полными зверей, и распускает свою дружину охотиться». В действительности же нет *ни одного* случая, когда герои ехали бы лесами. Или пейзаж вообще не описывается (это чаще всего), или же герои едут «чистым полем». Для чего же Б. А. Рыбакову понадобились звери? «На турьем роге, — пишет он, — изображены различные звери, птицы, чудища и две небольшие собаки». Но дело в том, что в былине все это отсутствует. Бывает, что на обратном пути герои нападают на след зверей в степи, иногда на снегу, но самих зверей, тем более собак и чудищ, в былине нет никогда. Иван Годинович направляет свою дружину по этим следам, но это шитый белыми нитками поэтический прием: герой должен встретиться с врагом один на один, и потому перед встречей с ним дружина (если она вообще есть) направляется по следам зверей. В тех случаях, когда вместо дружины Ивана сопровождает паробок, Иван Годинович отсылает паробка в Киев с известием, что невеста добыта.

Если считать, что на роге воспроизведен фольклорный сюжет, то можно указать на другой сюжет, более похожий на изображение, — это сказка о неверной сестре героя, которая заводит любовника наподобие Кошcea и пытается извести своего брата (указатель Аарне-Андреева, тип 315). Она не может этого сделать, так как у брата имеются помощники — разные звери, именуемые охотой Ивана. Среди этих помощников есть и две собаки, что могло бы объяснить животных, в том числе двух собак, изображенных на роге, появление которых Б. А. Рыбаков не мотивирует и мотивировать не может. Герой должен наказывать, убить свою сестру, но он не берется сделать это сам. Он предоставляет дело божьему суду: стреляет в воздух (в этих случаях эпизод иногда утраивается), но стрела попадает в женщину и убивает ее. Это могло бы объяснить нам, почему женщина убегает от мужчины: она прячется от стрел, которые

носятся в воздухе за его спиной. Это объяснило бы и птицу, стоящую на земле. Это не ворон и не орел, а гиперболизированный охотничий сокол или кречет, мифический помощник героя. Он не пропустит бегущую от стрел женщину мимо себя, вырастая перед ней, как грозное препятствие. Турий рог — охотничий трофей, и потому изображение на нем сюжета, где герой — охотник и где «охота» спасает его от женских козней, вполне возможно.

Все эти данные я привожу, однако, не для того, чтобы утверждать, будто на роге изображен не былинный, а сказочный сюжет, но для того, чтобы показать, что возможны более правдоподобные объяснения, чем те, которые дает Б. А. Рыбаков. Вернее же всего предположить, что на роге, как на охотничьем трофее, изображена эпическая охота с множеством зверей, реальных и фантастических, с собаками и соколом. Мужчина сломал и «расстрелял все свои стрелы» (отсюда стрелы, беспорядочно летающие по воздуху) и бежит к женщине, у которой на поясе огромный колчан. Что они оба бегут — ситуация, вполне возможная на охоте. Впрочем, то, что на роге изображена именно женщина, еще не доказано. Возможно, что это паробок, слуга, оруженосец, имеющий запасной лук и несущий тяжелый и огромный колчан со стрелами.

Б. А. Рыбаков упрекает советских фольклористов в отсутствии историзма. В чем же он сам усматривает историзм данной былины?

Первый признак историзма, по установкам исторической школы, — точная датировка. Но если на роге не изображен сюжет былины об Иване Годиновиче, то рушится и датировка ее IX—X вв., и без того весьма шаткая. Методы исторической школы требуют, далее, анализа имен. Впрочем, имя Ивана Годиновича не истолковывается. Зато Рыбаков обращает внимание на имя Кощея. Скажем сразу же, что Кощей — вообще не имя, а обозначение типа сказочного персонажа. В «Слове о полку Игореве» печенег Кончак назван «поганим Кошеем». Отсюда делается вывод, что под Кошеем данной былины тоже понимаются печенеги, и поскольку рог найден в Чернигове, а Иван Годинович ищет невесту тоже в Чернигове, в былине отражено «эпическое сказание о победе черниговцев над кочевниками-печенегами». Итак, Кощей — это кочевник-печенег. О том, кто же в былине представляет черниговцев, прямо ничего не говорится. Но поскольку героем, осуществляющим победу, объявлен ворон, получается, что этот ворон и представляет

собой исторических черниговцев, одержавших победу над Кошцею, а Кошцей — исторических печенегов.

Но Б. А. Рыбаков идет еще дальше: в гербе Чернигова вплоть до 1917 г. имелся орел с распростертыми крыльями. Этот орел отождествляется с той птицей, которая изображена на роге и похожа на орла, и с вещим вороном в быeline. Таков последний аргумент в пользу утверждения, что исторической почвой былины служит борьба черниговцев против печенегов.

Я рассмотрел как бы под микроскопом разбор одной былины, сделанный одним из виднейших современных последователей русской дореволюционной исторической школы. То, что я показал, — только образец. Можно было бы рассмотреть аналогичную аргументацию в трудах не только Б. А. Рыбакова, но и других сторонников этой школы. К настоящему моменту школа эта себя изжила, и возврат к ней невозможен, несмотря на частные достижения в работах отдельных представителей этого направления.

В кратком сообщении невозможно осветить все вопросы историзма фольклора. Я бегло коснулся только тех, которые на сегодняшний день представляются наиболее актуальными и разрешение которых необходимо для дальнейшего развития советской науки о народном творчестве.

## ***Структурное и историческое изучение волшебной сказки***

Книга «Морфология сказки» вышла в свет на русском языке в 1928 году<sup>68</sup>. Она в свое время вызвала двоякие отклики. С одной стороны, ее доброжелательно встретили некоторые фольклористы, этнографы и литературоведы. С другой стороны, автора обвиняли в формализме, и такие обвинения повторяются по сегодняшний день. Книга эта, как и многие другие, вероятно, была бы забыта, и о ней изредка вспоминали бы только специалисты, но вот через несколько лет после войны о ней вдруг снова вспомнили. О ней заговорили на конгрессах и в печати, она была переведена на английский язык<sup>69</sup>. Что же такое

---

<sup>68</sup> В. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928.

<sup>69</sup> V. J. Propp. Morphology of the Folktale. Edited with an Introduction by Svatava Pirkova-Jacobson. Translated by Laurence Scott. Bloomington, 1958 (Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, Publication Ten). (Перепечатки: International Journal of American Linguistics. Vol. 24. № 4. Pt 3. October 1958; Bibliographical and Special Series of the

произошло и чем можно объяснить этот возродившийся интерес? В области точных наук были сделаны огромные, ошеломляющие открытия. Эти открытия стали возможны благодаря применению новых точных и точнейших методов исследований и вычислений. Стремление к применению точных методов перекинулось и на гуманитарные науки. Появилась структуральная и математическая лингвистика. За лингвистикой последовали и другие дисциплины. Одна из них — теоретическая поэтика. Тут оказалось, что понимание искусства как некоей знаковой системы, прием формализации и моделирования, возможность применения математических вычислений уже предвосхищены в этой книге, хотя в то время, когда она создавалась, не было того круга понятий и той терминологии, которыми оперируют современные науки. И вновь отношение к этой работе оказалось двойственным. Одни считали ее нужной и полезной в поисках новых уточненных методов, другие же, как и прежде, считали ее формалистической и отрицали за ней всякую познавательную ценность.

К числу противников этой книги принадлежит и проф. Леви-Строс. Он структуралист. Но структуралистов часто обвиняют в формализме. Чтобы показать разницу между структурализмом и формализмом, проф. Леви-Строс берет в качестве примера книгу «Морфология сказки», которую он считает формалистической, и на ее примере обрисовывает эту разницу. Его статья «La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp» прилагается к настоящему изданию «Морфологии»<sup>70</sup>. Прав он или нет, об этом пусть судят читатели. Но когда на человека нападают, ему свойственно защищаться. Против аргументов противника, если они представляются ложными, можно выдвинуть контраргументы, которые могут оказаться более правильными. Такая полемика может иметь общенаучный интерес. Поэтому я с благодарностью согласился на любезное предложение издательства Эйнауди написать на эту статью ответ. Проф.

---

American Folklore Society. Vol. 9. Philadelphia, 1958); V. Propp. Morphology of the Folktale. Second Edition. Revised and Edited with a Preface by Louis A. Wagner. New Introduction by Alan Dundes Austin. London [1968, 1970] — *Ред.*

<sup>70</sup> C. Lévi-Strauss. La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Viadimir Propp // Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée, série M. № 7, mars 1960 (перепечатка: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. III. s'Gravenhage, 1960; на итальянском языке статья включена в качестве приложения к итальянскому изданию книги В. Я. Проппа). — *Ред.*

Леви-Строс бросил мне перчатку, и я ее поднимаю. Читатели «Морфологии» станут, таким образом, свидетелями поединка и смогут встать на сторону того, кого они сочтут победителем, если таковой вообще окажется.

Проф. Леви-Строс имеет предо мной одно весьма существенное преимущество: он философ. Я же эмпирик, притом эмпирик неподкупный, который прежде всего пристально всматривается в факты и изучает их скрупулезно и методически, проверяя свои предпосылки и оглядываясь на каждый шаг рассуждений. Эмпирические науки, однако, тоже бывают разные. В некоторых случаях эмпирик может и даже вынужден довольствоваться описанием, характеристикой, в особенности если предметом изучения служит единичный факт. Такие описания отнюдь не лишены научного значения, если только они сделаны правильно. Но если описываются и изучаются ряды фактов и их связи, описание их перерастает в раскрытие явления, феномена, и раскрытие такого феномена обладает уже не только частным интересом, но располагает к философским размышлениям. Эти размышления были и у меня, но они зашифрованы и выражены только в эпиграфах, которыми сопровождаются некоторые из глав. Проф. Леви-Строс знает мою книгу только по английскому переводу. Но переводчик позволил себе одну недопустимую вольность. Он совершенно не понял, для чего нужны эпиграфы. Внешне они с текстом книги не связаны. Поэтому он счел их излишними украшениями и варварски вычеркнул их. Между тем все эпитеты взяты из серии трудов Гете, объединенных им под общим заглавием «Морфология», а также из его дневников. Эти эпиграфы должны были выразить то, что в самой книге не сказано. Венец всякой науки есть раскрытие закономерностей. Там, где чистый эмпирик видит разрозненные факты, эмпирик-философ усматривает отражение закона. Я увидел закон на очень скромном участке — на одном из видов народной сказки. Но мне показалось уже тогда, что раскрытие этого закона может иметь и более широкое значение. Самый термин «Морфология» заимствован не из таких руководств по ботанике, где основная цель — систематика, а также не из грамматических трудов, он заимствован у Гете, который под этим заглавием объединил труды по ботанике и остеологии. За этим термином у Гете раскрывается перспектива в распознавании закономерностей, которые пронизывают природу вообще. И не случайно, что после ботаники Гете пришел к сравнительной остеологии. Эти труды можно усиленно реко-

мендовать структуралистам. И если молодой Гете в лице Фауста, сидящего в своей пыльной лаборатории и окруженного скелетами, костями и гербариями, не видит в них ничего, кроме праха, то стареющий Гете, вооруженный методом точных сравнений в области естествознания, видит сквозь единичное — пронизывающее всю природу великое общее и целое. Но нет двух Гете — поэта и ученого; Гете «Фауста», стремящийся к познанию, и Гете — естествовед, пришедший к познанию, есть один и тот же Гете. Эпиграфы к отдельным главам — знак преклонения перед ним. Но эти эпиграфы должны выразить и другое: область природы и область человеческого творчества не разъединены. Есть нечто, что объединяет их, есть какие-то общие для них законы, которые могут быть изучены сходными методами. Мысль эта, смутно вырисовывавшаяся тогда, в настоящее время лежит в основе поисков точных методов в области гуманитарных наук, о которых говорилось выше. Здесь одна из причин, почему структуралисты меня поддерживали. С другой же стороны, некоторые структуралисты не поняли того, что моя цель состояла не в том, чтобы установить какие-то широкие обобщения, возможность которых выражена в эпитетах, а что цель была чисто профессионально-фольклористическая. Так, проф. Леви-Строс дважды задает себе недоуменный вопрос: какие причины побудили меня применить мой метод к сказке? Он сам разъясняет читателю эти причины, которых, по его мнению, несколько. Одна из них состоит в том, что я не этнолог и потому не располагаю материалом мифологии, не знаю его. Я, далее, не имею никаких представлений о подлинных отношениях между сказкой и мифом (с. 16, 19)<sup>71</sup>. Короче говоря, то, что я занимаюсь сказкой, объясняется моим недостаточным научным горизонтом, иначе я, вероятно, испробовал бы свой метод не на сказках, а на мифах.

Я не буду входить в логику этих тезисов («так как автор не знает мифов, он занимается сказками»). Логика таких утверждений кажется мне слабой. Но я думаю, что ни одному ученому нельзя запретить заниматься одним и рекомендовать ему заниматься другим. Эти рассуждения проф. Леви-Строса показывают, что он представляет себе дело так, будто у ученого сперва возникает метод, а потом уже он начинает размышлять, к чему бы этот метод приложить; в данном случае ученый

---

<sup>71</sup> Здесь и далее В. Я. Пропп дает ссылки на первое издание статьи Леви-Строса. — *Ред.*

почему-то применяет свой метод к сказкам, что не очень интересно философа. Но так в науке никогда не бывает, так не было и со мной. Дело обстояло совершенно иначе. Русские университеты царских времен давали филологам очень слабую литературоведческую подготовку. В частности, народная поэзия была в полном загоне. Чтобы заполнить этот пробел, я по окончании университета взялся за знаменитый сборник Афанасьева и стал его изучать. Я попал на серию сказок с гонимой падчерицей, и тут я заметил следующее: в сказке «Морозко» (№ 95 по нумерации советских изданий) мачеха отправляет свою падчерицу в лес к Морозке. Морозко пробует ее заморозить, но она отвечает ему так кротко и терпеливо, что он ее щадит, награждает и отпускает. Родная дочь старухи не выдерживает испытания и погибает. В следующей сказке падчерица попадает уже не к Морозке, а к лешему, а еще в следующей — к медведю. Но ведь это одна и та же сказка! Морозко, леший и медведь испытывают и награждают падчерицу по-разному, но ход действия одинаков. Неужели этого никто не замечал? Почему же Афанасьев и другие считают эти сказки разными? Совершенно очевидно, что Морозко, леший и медведь в разной форме совершают один и тот же поступок. Афанасьев считает эти сказки разными потому, что выступают разные персонажи. Мне же показалось, что сказки эти одинаковы потому, что одинаковы поступки действующих лиц. Я этим заинтересовался и стал изучать и другие сказки с точки зрения того, что в сказке вообще делают персонажи. Так, путем вхождения в материал, а не путем абстракций, родился очень простой метод изучения сказки по поступкам действующих лиц независимо от их облика. Поступки действующих лиц, их действия я назвал функциями. Наблюдение, сделанное над сказками о гонимой падчерице, оказалось тем кончиком, за который можно было ухватить нить и размотать весь клубок. Обнаружилось, что и другие сюжеты основаны на повторяемости функций и что в конечном итоге все сюжеты волшебной сказки основаны на одинаковых функциях, что все волшебные сказки однотипны по своему строению.

Но если плохую услугу оказал читателю переводчик, опустив эпиграфы из Гете, то другое нарушение авторской воли было допущено не переводчиком, а русским издательством, выпустившим книгу; было изменено заглавие ее. Она называлась «Морфология волшебной сказки». Чтобы придать книге больший интерес, редактор вычеркнул слово «волшебной» и тем ввел читателей (и в том числе проф. Леви-Строса) в заблужде-

ние, будто здесь рассматриваются закономерности сказки как жанра вообще. Книга под таким названием могла бы стать в один ряд с этюдами типа «Морфология заговора», «Морфология басни», «Морфология комедии» и т. д. Но у автора отнюдь не было цели изучить все виды сложного и многообразного жанра сказки как таковой. В ней рассматривается только один вид ее, резко отличающийся от всех других ее видов, а именно сказки волшебные, притом только народные. Это, таким образом, специальное исследование по частному вопросу фольклористики. Другое дело, что метод изучения повествовательных жанров по функциям действующих лиц может оказаться продуктивным не только в применении к волшебным, но и другим видам сказки, а может быть и к изучению произведений повествовательного характера мировой литературы вообще. Но можно предсказать, что конкретные результаты во всех этих случаях окажутся совершенно различными. Так, например, кумулятивные сказки построены на совершенно иных принципах, чем сказки волшебные. В английской фольклористике они названы Formula-Tales. Типы формул, на которых основаны эти сказки, могут быть найдены и определены, но схемы их окажутся совершенно иными, чем схемы сказок волшебных. Есть, таким образом, различные типы повествований, которые могут, однако, изучаться одинаковыми методами. Проф. Леви-Строс приводит мои слова, что найденные мною выводы неприменимы к сказкам Новалиса или Гете и вообще к искусственным сказкам литературного происхождения, и обращает их против меня, считая, что в таком случае мои выводы ошибочны. Но они отнюдь не ошибочны, они только не имеют того универсального значения, которое хотел бы им придать мой уважаемый критик. Метод широк, выводы же строго ограничиваются тем видом фольклорного повествовательного творчества, на изучении которого они были получены.

Я не буду отвечать на все обвинения, выдвинутые против меня проф. Леви-Стросом. Я останавливаюсь только на некоторых, наиболее важных. Если эти обвинения окажутся необоснованными, другие, более мелкие и вытекающие из них, отпадут сами собой.

Основное обвинение состоит в том, что моя работа формалистическая и уже потому не может иметь познавательного значения. Точного определения того, что понимается под формализмом, проф. Леви-Строс не дает, ограничиваясь указанием на некоторые его признаки, которые сообщаются по ходу изложения. Один из этих признаков состоит в том, что формалисты



изучают свой материал безотносительно к истории. Такое формалистическое, внеисторическое изучение он приписывает и мне. Желая, по-видимому, несколько смягчить свой суровый приговор, проф. Леви-Строс сообщает читателям, будто я, написав «Морфологию», затем отказался от формализма и морфологического анализа, чтобы посвятить себя историческим и сравнительным разысканиям об отношении устной литературы (так он называет фольклор) к мифам, обрядам и учреждениям (с. 4). Какие это разыскания — он не говорит. В книге «Русские аграрные праздники» (1963) я применил как раз тот самый метод, что и в «Морфологии». Оказалось, что все большие основные аграрные праздники состоят из одинаковых элементов, различно оформленных. Но об этой работе проф. Леви-Строс еще не мог знать. По-видимому, он имеет в виду книгу «Исторические корни волшебной сказки», вышедшую в 1946 году и выпущенную издательством Эйнауди на итальянском языке. Но если бы проф. Леви-Строс заглянул в эту книгу, он бы увидел, что она начинается с изложения тех положений, которые развиты в «Морфологии». Определение волшебной сказки дается не через ее сюжеты, а через ее композицию. Действительно, установив единство композиции волшебных сказок, я должен был задуматься о причине такого единства. Что причина кроется не в имманентных законах формы, а что она лежит в области ранней истории или, как некоторые предпочитают говорить, доистории, т. е. той ступени развития человеческого общества, которая изучается этнографией и этнологией, для меня было ясно с самого начала. Проф. Леви-Строс совершенно прав, когда он говорит, что морфология бесплодна, если она, прямо или косвенно, не будет оплодотворена данными этнографии (*observation ethnographique* — с. 30). Именно поэтому я не отвернулся от морфологического анализа, а стал искать исторических основ и корней той системы, которая открылась на сравнительном изучении сюжетов волшебной сказки. «Морфология» и «Исторические корни» представляют собой как бы две части или два тома одного большого труда. Второй прямо вытекает из первого, первый есть предпосылка второго. Проф. Леви-Строс цитирует мои слова о том, что морфологические разыскания «следует связать с изучением историческим» (с. 19), но опять употребляет их против меня. Поскольку в «Морфологии» такое изучение фактически не дано — он прав. Но он недооценил, что эти слова представляют собой выражение известного принципа. Они содержат также некоторое обещание в будущем

это историческое изучение произвести. Они — своего рода вексель, по которому, хотя и через много лет, я все же честно уплатил. Если, таким образом, он пишет про меня, что я разрываюсь между «формалистическим призраком» (*vision formaliste*) и «кошмарной необходимостью исторических объяснений» (*l'obsession des explications historiques* — с. 20), то это просто неверно. Я, по возможности строго методически и последовательно, перехожу от научного описания явлений и фактов к объяснению их исторических причин. Не зная всего этого, проф. Леви-Строс даже приписывает мне раскаяние, которое заставило меня отказаться от своих формалистических видений, чтобы прийти к историческим разысканиям. Но я не испытываю никакого раскаяния и не ощущаю ни малейших угрызений совести. Сам проф. Леви-Строс считает, что историческое объяснение сказок вообще фактически невозможно, «так как мы знаем очень мало о доисторических цивилизациях, где они зародились» (с. 21). Он сетует также на отсутствие текстов для сравнения. Но дело не в текстах (которые, впрочем, имеются в совершенно достаточном количестве), а в том, что сюжеты порождены бытом народа, его жизнью и вытекающими из этого формами мышления на ранних стадиях человеческого общественного развития и что появление этих сюжетов исторически закономерно. Да, мы еще мало знаем этнологию, но все же в мировой науке накопился огромный фактический материал, который делает подобные разыскания вполне надежными.

Но дело не в том, как создавалась «Морфология» и что переживал автор, а в вопросах совершенно принципиальных. Формальное изучение нельзя отрывать от исторического и противопоставлять их. Как раз наоборот: формальное изучение, точное систематическое описание изучаемого материала есть первое условие, предпосылка исторического изучения и вместе с тем первый шаг его. В разрозненном изучении отдельных сюжетов нет недостатка: они в большом количестве даны в трудах так называемой финской школы. Однако, изучая отдельные сюжеты в отрыве друг от друга, сторонники этого направления не видят никакой связи сюжетов между собой, не подозревают даже о наличии или возможности такой связи. Такая установка характерна для формализма. Для формалистов целое есть механический конгломерат из разрозненных частей. Соответственно в данном случае жанр волшебной сказки представляется как совокупность не связанных между собой отдельных сюжетов. Для структуралиста же части рассматриваются и изучаются как

элементы целого и в их отношении к целому. Структуралист видит целое, видит систему там, где формалист ее видеть не может. То, что дается в «Морфологии», дает возможность межсюжетного изучения жанра как некоего целого, как некоей системы, вместо изучения посюжетного, как это делается в трудах финской школы, которую, несмотря на все ее заслуги, как мне кажется, упрекают в формализме справедливо. Сравнительное межсюжетное изучение открывает широкие исторические перспективы. Историческому объяснению в первую очередь подлежат не отдельные сюжеты, а та композиционная система, к которой они принадлежат. Тогда между сюжетами откроется историческая связь, и этим прокладывается путь к изучению и отдельных сюжетов.

Но вопрос об отношении формального изучения к историческому охватывает только одну сторону дела. Другая касается понимания отношения формы к содержанию и способов их изучения. Под формалистическим изучением обычно понимается изучение формы безотносительно к содержанию. Проф. Леви-Строс даже говорит о их противопоставлении. Такой взгляд не противоречит взглядам современных советских литературоведов. Так, Ю. М. Лотман, один из активнейших исследователей в области структурального литературоведения, пишет, что основной порок так называемого «формального метода» в том, что он зачастую подводил исследователей к взгляду на литературу как на сумму приемов, механический конгломерат<sup>72</sup>. К этому можно бы прибавить еще другое: для формалистов форма имеет свои самодовлеющие законы и имманентные, независимые от общественной истории законы развития. С этой точки зрения развитие в области литературного творчества есть саморазвитие, определяющееся законами формы.

Но если эти определения формализма верны, книгу «Морфология сказки» никак нельзя назвать формалистической, хотя проф. Леви-Строс и далеко не единственный обвинитель. Не всякое изучение формы есть изучение формалистическое, и не всякий ученый, изучающий художественную форму произведений словесного или изобразительного искусства, есть непременно формалист.

---

<sup>72</sup> Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1 (Введение, теория стиха). Тарту, 1964 (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 160. Труды по знаковым системам. I). С. 9—10.

Уже выше я приводил слова проф. Леви-Строса о том, что мои выводы о структуре волшебной сказки представляют собой фантом, формалистическое привидение — *une vision formaliste*. Это — не случайно оброненное слово, а глубочайшее убеждение автора. Он считает, что я — жертва субъективных иллюзий (с. 21). Из многих сказок я конструирую одну, которая никогда не существовала. Это «абстракция, такая беспредметная, что она не учит нас ничему об объективных причинах, почему существует множество отдельных сказок» (с. 25). Что моя абстракция, как выведенную мною схему называет проф. Леви-Строс, не открывает причин разнообразия, — это верно. Этому учит только историческое рассмотрение. Но что она беспредметна и представляет собой иллюзию — неверно. Слова проф. Леви-Строса показывают, что он, по-видимому, просто не понял моего совершенно эмпирического конкретного детализованного исследования. Как это могло случиться? Проф. Леви-Строс жалуется, что мою работу вообще трудно понять. Можно заметить, что люди, у которых много своих мыслей, трудно понимают мысли других. Они не понимают того, что понимает человек непредубежденный. Мое исследование не подходит под общие взгляды проф. Леви-Строса, и в этом одна из причин такого недоразумения. Другая лежит во мне самом. Когда писалась книга, я был молод и потому был убежден, что стоит высказать какое-нибудь наблюдение или какую-нибудь мысль, как все сейчас же ее поймут и разделят. Поэтому я выражался чрезвычайно коротко, стилем теорем, считая излишним развивать или подробно доказывать свои мысли, так как и без того все ясно и понятно с первого взгляда. Но в этом я ошибался.

Начнем с терминологии. Я должен признать, что термин «морфология», которым я когда-то так дорожил и который я заимствовал у Гете, вкладывая в него не только научный, но и какой-то философский и даже поэтический смысл, выбран был не совсем удачно. Если быть совершенно точным, то надо было говорить не «морфология», а взять понятие гораздо более узкое и сказать «композиция», и так и назвать: «Композиция фольклорной волшебной сказки». Но слово «композиция» тоже требует определения, под ним можно подразумевать разное. Что же под этим подразумевается здесь?

Уже выше говорилось, что весь анализ исходит из наблюдения, что в волшебных сказках разные люди совершают одни и те же поступки или, что одно и то же, что одинаковые действия могут осуществляться очень по-разному. Это было пока-

зано на вариантах группы сказок о гонимой падчерице, но это наблюдение верно не только для вариантов одного сюжета, но и для всех сюжетов жанра волшебных сказок. Так, например, если герой отправляется из дому на какие-нибудь поиски и предмет его желаний находится очень далеко, он может полететь туда по воздуху на волшебном коне, или на спине орла, или на ковре-самолете, а также на летучем корабле, на спине черта и т. д. Мы не будем здесь приводить всех возможных случаев. Легко заметить, что во всех этих случаях мы имеем переправу героя к месту, где находится предмет его поисков, но что формы осуществления этой переправы различны. Мы, следовательно, имеем величины стабильные и величины переменные, изменчивые. Другой пример: царевна не желает выходить замуж, или отец не желает выдать ее за неугодного ему или ей претендента. От жениха требуют, чтобы он выполнил нечто совершенно невыполнимое: допрыгнул бы на коне до ее окна, выкупался в котле с кипятком, разгадал бы загадку царевны, достал бы золотой волос с головы морского царя и т. д. Наивный слушатель принимает все эти случаи за совершенно различные, — и по-своему он прав. Но пытливый исследователь видит за этим многообразием какое-то единство, устанавливаемое логически. Если в первом ряду примеров мы имеем переправу к месту поисков, то второй представляет собой мотив трудных задач. Содержание задач может быть различным, оно варьирует, представляет собой нечто переменное. Задавание же задач как такое есть элемент стабильный. Эти стабильные элементы я называю функциями действующих лиц. Цель исследования состояла в том, чтобы установить, какие функции известны волшебной сказке, установить, ограничено ли их число или нет, посмотреть, в какой последовательности они даются. Результаты такого изучения и составляют содержание книги. Оказалось, что функций мало, форм их много, последовательность функций всегда одинакова, т. е. получилась картина удивительной закономерности.

Мне казалось, что все это довольно просто и должно пониматься легко. Я и сейчас так думаю. Но я не учел, что слово «функция» во всех языках мира имеет множество разных значений. Оно применяется в математике, механике, медицине, философии. Те, кто не знает все значения слова «функция», понимают меня очень легко. Мое определение слова «функция» для данного исследования гласит: под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значения для хода действия. Так, если герой на своем коне

допрыгивает до окна царевны, мы имеем не функцию скачка на коне (такое определение было бы верно безотносительно к ходу действия в целом), а функцию выполнения трудной задачи, связанной со сватовством. Равным образом, если герой на орле перелетает в страну, где находится царевна, мы имеем не функцию полета на птице, а функцию переправы к месту, где находится предмет поисков. Слово «функция» есть, таким образом, условный термин, который в данной работе понимается только в этом смысле слова и ни в каких других.

Установление функций есть вывод из подробного сопоставительного изучения материала. Поэтому никак нельзя согласиться с проф. Леви-Стросом, будто функции установлены совершенно произвольно и субъективно. Они установлены не произвольно, а путем сопоставлений, сравнений и логических определений сотен и тысяч случаев. Но проф. Леви-Строс понимает термин «функция» в совершенно ином смысле, чем это оговорено в «Морфологии». Так, чтобы доказать, что функции установлены произвольно, он приводит в пример разных людей, которые смотрят на плодовое дерево: один будет считать важнейшей функцию плодovitости, другой — наличие глубоких корней, дикарь может видеть в нем функцию соединения неба с землей (дерево может вырасти до неба). С точки зрения логики плодovitость действительно может быть названа одной из функций плодового дерева, но плодovitость не поступок, тем более не поступок действующего лица в художественном повествовании. Я же имею дело именно с повествованиями и поисками в них специфических закономерностей. Проф. Леви-Строс придает моим терминам такой обобщающий, абстрактный смысл, которого они не имеют, а потом их отвергает. Функции установлены не произвольно. Теперь можно вернуться к вопросу о том, что можно назвать композицией. Композицией я называю последовательность функций, как это диктуется самой сказкой. Полученная схема — не архетип, не реконструкция какой-то единственной никогда не существовавшей сказки, как думает мой оппонент, а нечто совершенно другое: это единая композиционная схема, лежащая в основе волшебных сказок. В одном проф. Леви-Строс действительно прав: реально эта композиционная схема не существует. Но она реализуется в повествовании в самых различных формах, она лежит в основе сюжетов, представляет собой как бы их скелет. Чтобы лучше разъяснить эту мысль и обезопасить себя от дальнейших недоразумений, приведем пример того, что понимается под

сюжетом и что под композицией. Примеры будут приведены в самой краткой и несколько упрощенной форме. Предположим, что змей похищает дочь царя. Царь взывает о помощи. Крестьянский сын берется ее отыскать. Он отправляется в путь. По дороге он встречается старуху, которая предлагает ему упasti стадо диких коней. Он это выполняет, и она дарит ему одного из коней, который переносит его на остров, где находится похищенная царевна. Герой убивает змея, возвращается, царь его награждает — женит его на своей дочери. Таков сюжет сказки. Композиция же ее может быть определена следующим образом: происходит какая-нибудь беда. К герою взывают о помощи. Он отправляется в поиски. По дороге герой встречается кого-либо, кто подвергает его испытанию и награждает его волшебным средством. При помощи этого волшебного средства он находит объект своих поисков. Герой возвращается и его награждают. Такова композиция сказки. Легко заметить, что одна и та же композиция может лежать в основе многих сюжетов и наоборот: множество сюжетов имеют в основе одну и ту же композицию. Композиция есть фактор стабильный, сюжет — переменный. Если бы не было опасности дальнейших терминологических недоразумений, совокупность сюжета и композиции можно было бы назвать структурой сказки. Композиция реально не существует в той же степени, в какой в мире вещей не существует общих понятий: они есть только в сознании человека. Но именно при помощи общих понятий мы познаем мир, раскрываем его законы и учимся управлять им.

Раньше чем вплотную перейти к вопросу о форме и содержании, надо остановиться еще на некоторых частностях.

Изучая сказку, можно заметить, что некоторые функции (поступки действующих лиц) легко располагаются попарно. Например: задание трудной задачи влечет за собой ее разрешение, погоня ведет к спасению от нее, бой ведет к победе, беда или несчастье, с которого начинается сказка, в конце ее ликвидируется и т. д. Проф. Леви-Строс полагает, что парные функции собственно составляют одну, сводимы к одной. Логически это, может быть, и так. Бой и победа как бы составляют одно целое. Но для определения композиции такие механические соединения непригодны и применение их дало бы ложную картину. Парные функции выполняются разными лицами. Трудную задачу задает одно лицо, а решает ее другое. Вторая половина парной функции может быть положительной или отрицательной. В сказке бывает подлинный герой и ложный:

подлинный герой решает задачу и награждается, ложный герой не может этого сделать и наказывается. Парные функции разъединены промежуточными функциями. Так, похищение царевны (начальная беда, первый элемент завязки) стоит в начале сказки, а возвращение ее (развязка) происходит в конце. Поэтому при изучении композиции, т. е. последовательности функций, соединение парных элементов в один не привело бы нас к пониманию закономерностей хода действия и развития сюжета. Рекомендацию логизировать эти функции вопреки материалу принять невозможно.

В силу этих же причин невозможно принять и другую рекомендацию. Для меня было очень важно установить, в какой последовательности народ размещает функции. Оказалось, что последовательность всегда одна: для фольклориста это — весьма существенное открытие. Действия совершаются во времени, и поэтому последовательность их рассматривается одна за другой. Этот способ изучения и расположения не удовлетворяет проф. Леви-Строса. Принятый мной порядок изложения он обозначает буквами алфавита: А, В, С и т. д. Вместо хронологического ряда он предлагает логическую систему. Мой оппонент хотел бы распределить функции так, чтобы они располагались по вертикали и горизонтали. Такое расположение — одно из требований структуралистской техники изучения. Но оно уже дано в «Морфологии», только в другом виде. Мой оппонент, вероятно, обратил недостаточное внимание на конец книги, где имеется приложение, названное «Материалы для табуляции сказки». Приведенные там рубрики представляют собой горизонталь. Эта таблица — расширенная композиционная схема, данная в книге через буквенные обозначения. Под приведенные рубрики может вписываться конкретный материал сказки — это будет вертикаль. Эту совершенно конкретную схему, полученную путем сопоставления текстов, нет никакой надобности заменять схемой чисто абстрактной. Разница между моим мышлением и мышлением моего оппонента состоит в том, что я абстрагирую от материала, проф. Леви-Строс абстрагирует мои абстракции. Он упрекает меня в том, что от предложенных мной абстракций нет обратного пути к материалу. Но если бы он взял любой сборник волшебных сказок и приложил бы их к предложенной мной схеме, он увидел бы, что схема в точности соответствует материалу, увидел бы воочию закономерность структуры сказки. Мало того, исходя из схемы, можно самому сочинять бесконечное количество сказок, которые все будут



строиться по тем же законам, что и народная. За вычетом несоединимых разновидностей количество возможных комбинаций можно было бы вычислить математически. Если предложенную мною схему назвать моделью, то модель эта воспроизводит все конструктивные (стабильные) элементы сказки, оставляя в стороне элементы не конструктивные (переменные). Моя модель соответствует тому, что моделируется, она основана на изучении материала, модель же, предложенная проф. Леви-Стросом, действительности не соответствует и основана на логических операциях, не вынужденных материалами. Абстракция от материала объясняет материал, абстракция от абстракции становится самоцелью, оторвана от материала, может оказаться в противоречии с данными реального мира и объяснять его уже не может. Логизируя совершенно абстрактно и полностью оторвавшись от материала (сказкой проф. Леви-Строс не интересуется и узнать ее не стремится), он изымает функции из времени (с. 29). Для фольклориста это невозможно, так как функция (поступок, действие, акция), как она определена в книге, совершается во времени и изъять ее из времени невозможно. Здесь кстати можно упомянуть, что в сказке господствует совершенно иная концепция времени, пространства и числа, чем та, к которой мы привыкли и которую мы склонны считать абсолютной. Но об этом здесь речи быть не может — это особая проблема. Упоминая же я об этом только потому, что насильственное выведение функций из времени разрушает всю художественную ткань произведения, которая подобна тонкой и искусной паутине, не терпящей прикосновений. Это — лишний аргумент в пользу расположения функций во времени, как это диктуется повествованием, а не во вневременный ряд (*structure a-temporelle*), как это хотелось бы проф. Леви-Стросу.

Для фольклориста и литературоведа в центре внимания находится сюжет. В русском языке слово «сюжет» как литературоведческий термин получило совершенно определенное значение: совокупность действий, событий, которые конкретно развиваются в ходе повествования. Английский переводчик очень удачно перевел его через слово «plot». Недаром также немецкий журнал, посвященный повествовательному творчеству народа, назван «Fabula». Но для проф. Леви-Строса сюжет интересом не обладает. Слово «сюжет» он переводит на французский язык через «theme» (с. 5). Он, по-видимому, предпочитает его потому, что «сюжет» есть категория, относящаяся ко

времени, а «тема» этим признаком не обладает. Но с такой заменой ни один литературовед никогда не согласится. Можно очень по-разному понимать как термин «сюжет», так и термин «тема», но отождествлять и взаимно заменять их никак нельзя. Такое пренебрежение к сюжету, к повествованию видно и по другим случаям неправильных переводов. Так, герой на своем пути встречает какую-нибудь старуху (или другой персонаж), которая его испытывает и дарит ему волшебный предмет или волшебное средство. Персонаж этот в точном соответствии с его функцией назван мной «дарителем». Волшебные предметы, которые получает герой, в фольклористике получили название «волшебных даров» (*Zauber Gaben*). Это — специальный научный термин. Английский переводчик перевел слово «даритель» через «donor», что очень точно соответствует сказке и, может быть, даже лучше, чем «даритель», так как «дар» не всегда бывает добровольным. Но проф. Леви-Строс переводит это слово через «bienfaiteur» (с. 9), что опять придает термину настолько обший, абстрактный смысл, что он теряет свое значение.

После этих отступлений, необходимых для лучшего понимания дальнейшего, можно уже вплотную подойти к вопросу о содержании и форме. Как уже указывалось, формалистическим принято называть изучение формы в отрыве от содержания. Должен признаться, что я не понимаю, что это означает, не знаю, как это реально понять, приложить к материалу. Может быть, я бы это понял, если бы я знал, где в художественном произведении искать форму и где содержание. О форме и содержании вообще как философской категории можно спорить сколько угодно, но споры эти будут бесплодны, если предметом спора с самого начала будет служить категория формы вообще и содержания вообще, без конкретного изучения материала во всем его многообразии.

Для народной эстетики сюжет как таковой составляет содержание произведения. Содержание сказки о Жар-птице для народа состоит в рассказе о том, как огненная птица прилетела в сад короля и стала воровать золотые яблоки, как царевич отправился ее искать и вернулся не только с Жар-птицей, но и с конем и красивой невестой. В том, что случилось, и состоит весь интерес. Встанем на минуту на точку зрения народа (она, между прочим, весьма умна). Если сюжет можно назвать содержанием, то композиция содержанием никак названа быть не может. Так мы логически приходим к заключению, что композиция относится к области формы прозаического произ-

ведения. С этой точки зрения в одну форму можно уложить разное содержание. Но выше мы говорили и пытались показать, что композиция и сюжет неразделимы, что сюжет не может существовать вне композиции, а композиция не существует вне сюжета. Так мы на нашем материале приходим к подтверждению общеизвестной истины, что форма и содержание неразделимы. Об этом же говорит и проф. Леви-Строс: «Форма и содержание обладают одной природой, они подсудны одному анализу» (с. 21-22). Это несомненно так. Но задумаемся в это утверждение: если форма и содержание неразделимы и даже одноприродны, то тот, кто анализирует форму, тем самым анализирует содержание. В чем же тогда грех формализма, и в чем состоит мое преступление, когда я анализирую сюжет (содержание) и композицию (форму) в их неразрывной связи?

Однако такое понимание содержания и формы не совсем обычно, и неясно, годится ли оно и для других видов художественного словесного творчества или нет. Под формой обычно понимают жанровую принадлежность. Один и тот же сюжет может иметь форму романа, трагедии, киносценария. Кстати, мысль проф. Леви-Строса блестяще подтверждается на попытках драматизировать или экранизировать повествовательные произведения. Роман Золя на страницах книги и на экранах кино — это разные произведения, большей частью ничего общего не имеющие между собой. Под содержанием также обычно понимают не сюжет, а идею произведения, то, что автор хотел выразить, его мировоззрение, взгляды. Попыток изучить и оценить мировоззрение писателей имеется великое множество. В большинстве случаев они носят совершенно дилетантский характер. Над такими попытками издевался Лев Толстой. Когда его спросили, что он хотел сказать своим романом «Анна Каренина», он сказал: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что я имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю»<sup>73</sup>. Если, таким образом, в профессиональной литературе художественное произведение как таковое есть форма выражения идеи, то тем более это относится к фольклору. Здесь имеются столь железные законы формы (композиции), что игнорирование их приводит к величайшим ошибкам. В зависимости от собственных поли-

---

<sup>73</sup> А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Т. 62. М., 1953. С. 29.

тических, социальных, исторических или религиозных взглядов исследователь будет приписывать сказке или фольклору свое собственное мировоззрение, доказывая, что она - выражение мистических, или атеистических, или революционных, или охранительных взглядов. Это вовсе не значит, что мир идей фольклора нельзя изучать. Это значит совсем другое: мир идей ("содержание") научно и объективно возможно изучить только тогда, когда будут изучены закономерности в области художественной формы. Я совершенно согласен с проф. Леви-Стросом, когда он требует исторических и литературно-критических разысканий ("*investigation historique*" и "*critique litteraire*"). Но он ставит это требование в отмену того, что он называет формальным изучением. Между тем предварительное формальное изучение есть первое условие не только исторического, но и литературно-критического изучения. Если "Морфология" составляет как бы первый том большого исследования, а "Исторические корни" второй, то литературная критика могла бы составить третий том. Только после изучения формальной системы сказки и определения ее исторических корней окажется возможным объективно и научно раскрыть заложенный в сказке интереснейший и весьма значительный мир народной философии и народной морали в их историческом развитии. В этом отношении сказка показала бы слоистое строение, наподобие слоям геологических отложений. В ней сочетаются древнейшие пласты, наряду с более поздними и современными. Здесь можно было бы изучить и все переменные элементы, краски, ибо художественность сказки не ограничивается ее композицией. Для того чтобы все это изучить и понять, нужно знать ту основу, из которой вырастает великое многообразие народной сказки.

Я не могу ответить на все мысли, высказанные проф. Леви-Стросом. Но еще на одном, уже более частном, но очень интересном вопросе все же хотелось бы остановиться. Это - вопрос об отношении сказки и мифа. Существенного значения эта проблема для наших целей не имеет, так как в данной работе исследуется сказка, а не миф. Но проф. Леви-Строс много занимался мифами, эта сторона его интересует, и здесь он со мной тоже не согласен.

Об отношении сказки к мифу в книге говорится очень скупо, коротко и бездоказательно. Я имел неосторожность высказать свои взгляды аподиктически. Но недоказанные взгляды не всегда бывают ошибочными. Я полагаю, что миф как таковой, как историческая категория, древнее сказки, проф. Леви-Строс это

отрицает. Развить всю проблему здесь невозможно, но кратко осветить ее все же нужно.

В чем разница между сказкой и мифом и в чем состоит их совпадение, как это представляется фольклористу? Одно из характерных свойств сказки состоит в том, что она основана на художественном вымысле и представляет собой фикцию действительности. В большинстве языков слово «сказка» есть синоним слова «ложь», «враки». «Сказка вся, больше врать нельзя» — так русский сказочник кончает свой рассказ. Миф же есть рассказ сакрального порядка. В действительность рассказа не только верят, он выражает священную веру народа. Разница между ними, следовательно, не формальная. Мифы могут принять форму художественного рассказа, и виды таких рассказов могут быть изучены, хотя в данной книге это и не делается. Когда проф. Леви-Строс говорит, что «миф и сказка эксплуатируют общую субстанцию» (с. 20), то это совершенно правильно, если под субстанцией понимать ход повествования или сюжет. Есть мифы, которые строятся по той же морфологической или композиционной системе, что и сказка. Из области античности сюда относятся, например, мифы об Аргонавтах, о Персее и Андромеде, о Тезее и некоторые другие. Они иногда вплоть до деталей соответствуют той композиционной системе, которая изучена в «Морфологии сказки». Таким образом, есть случаи, когда миф и сказка по формам могут совпадать. Но это наблюдение отнюдь не имеет универсального характера. Целый ряд античных мифов — таких большинство — не имеют с этой системой ничего общего. Еще более это относится к мифам первобытных. Космогонические мифы, мифы о создании или происхождении мира, животных, людей и вещей не связаны с системой волшебной сказки и не могут превратиться в нее. Они строятся по совершенно иной морфологической системе. Таких систем имеется очень много, и с этой стороны мифология изучалась еще мало. Там, где сказка и миф строятся по одинаковой системе, миф всегда древнее сказки. Это можно доказать, например, изучая историю сюжета софокловского «Эдипа»<sup>74</sup>. В Элладе это миф. В средневековье этот сюжет приобретает христианский сакральный характер. Его рассказывают о великом грешнике Иуде, или о таких святых, как Григорий или Андрей Критский, или Альбан, которые великой святостью

---

<sup>74</sup> В. Пропп. Эдип в свете фольклора // Ученые записки ЛГУ. № 72. Серия филологических наук. Вып. 9. Л., 1944.

искупили великий грех. Но когда герой теряет свое имя, а рассказ теряет свой сакральный характер — миф и легенда превращаются в сказку. Но проф. Леви-Строс утверждает совершенно иное; он не согласен, что миф древнее сказки, говоря, что миф и сказка могут сосуществовать и что они сосуществуют по сегодняшний день. «В современности мифы и сказки существуют бок о бок: один жанр не может, таким образом, считаться продолжением другого» (с. 19). Пример «Эдипа» показывает, однако, что в историческом развитии сюжеты из одного жанра (миф) могут переходить в другой (легенда), а из другого в третий (сказка). Всякий фольклорист хорошо знает, что сюжеты сплошь и рядом из одного жанра переключаются в другой очень широко (сюжеты сказки попадают в эпос и т. д.). Но проф. Леви-Строс говорит не о конкретных сюжетах, а употребляет слова «миф» и «сказка» в общем, генерализирующем смысле как миф «вообще» и сказка «вообще», т. е. имеет в виду жанр как таковой, не различая их типов и сюжетов. Поэтому он говорит о их сосуществовании по сегодняшний день. Но в этом случае он мыслит не как историк. Надо говорить не о веках, а об исторических периодах и общественных формациях. Изучение наиболее архаических и примитивных народов приводит к заключению, что весь их фольклор (как и изобразительное искусство) имеет сплошь сакральный или магический характер. То, что в популярных, а иногда и научных изданиях выдается за «сказки дикарей», далеко не всегда представляет собой сказки. Достаточно известно, что, например, так называемые сказки о животных некогда рассказывались не как сказки, а как рассказы, имевшие магический характер и долженствовавшие способствовать успеху на охоте. Материалов по этому вопросу имеется очень много. Сказка же рождается позднее, чем миф, и наступает эпоха, когда некоторое время они действительно могут сосуществовать, но только в тех случаях, когда сюжеты мифов и сюжеты сказок принадлежат к разным композиционным системам и представляют разные сюжеты. Античность знала и сказки, и мифы, но сюжеты их были различны. Миф об Аргонавтах и сказка об Аргонавтах одновременно у одного народа сосуществовать не могут. Сказок о Тезее не могло быть там, где имелся миф о Тезее и где ему воздавался культ. Наконец, в современных развитых общественных формациях существование мифов уже невозможно. Ту роль, которую некогда играли мифы, как священное предание народа, теперь играет священное сказание и церковная повествовательная

литература. Однако в социалистических странах и эти последние остатки мифа и священного предания исчезают. Таким образом, вопрос о сравнительной древности мифа и сказки и о возможности или невозможности их сосуществования не может решаться суммарно. Он решается в зависимости от ступени развития народа. Знание и понимание морфологических систем и умение их различать необходимо как для установления сходства между сказкой и мифом, так и их различий, а также для решения вопроса об их относительной древности и возможности или невозможности их сосуществования. Вопрос сложнее, чем это представляется проф. Леви-Стросу.

Можно подвести некоторые итоги. Философ будет считать правильными те общие суждения, которые соответствуют той или иной философии. Ученый же будет считать правильными прежде всего такие общие суждения, которые вытекают как выводы из изучения материалов. Хотя проф. Леви-Строс упрекает меня в том, что мои выводы не соответствуют, как он говорит, природе вещей, но ни одного конкретного случая из области сказки, когда полученные выводы оказались бы ошибочными, он не привел, а такие возражения для ученого наиболее опасны, но и наиболее полезны, желательны и ценны.

Другой важнейший для любого ученого любой специальности вопрос есть вопрос о методах. Проф. Леви-Строс указывает, что мой метод ошибочен, так как явление переносимости действия с одного лица на другое или наличие одних и тех же действий при разных исполнителях возможно не только в области волшебной сказки. Это наблюдение совершенно правильно, но оно говорит не против предложенного мною метода, а в пользу него. Так, если в космогонических мифах ворон, норка и антропоморфное существо или божество могут выступить в одинаковой роли создателей мира, то это означает, что мифы не только могут, но даже должны изучаться теми же методами, что и волшебная сказка. Выводы получатся совершенно другие, морфологических систем окажется много, но методы могут быть одинаковы.

Очень возможно, что метод изучения повествований по функциям действующих лиц окажется полезным и для изучения повествовательных жанров не только фольклора, но и литературы. Однако методы, предложенные в этой книге до появления структурализма, как и методы структуралистов, стремящихся к объективному и точному изучению художественной литературы, все же имеют свои границы применения. Они

возможны и плодотворны там, где имеется повторяемость в больших масштабах. Это мы имеем в языке, это мы имеем в фольклоре. Но там, где искусство становится областью творчества неповторимого гения, применение точных методов только тогда даст положительные результаты, если изучение повторяемости будет сочетаться с изучением единственности, перед которым пока мы стоим как перед проявлением непостижимого чуда. Под какие бы рубрики мы ни подводили «Божественную комедию» или трагедии Шекспира, гений Данте и гений Шекспира неповторим, и ограничиваться в их изучении точными методами нельзя. И если в начале этого предисловия указывалось на сходство, которое имеется между закономерностями, изучаемыми точными науками и науками гуманитарными, то закончить хотелось бы указанием на их принципиальное специфическое отличие.

## ***Трансформации волшебных сказок***

### **I**

Изучение сказки во многих отношениях может быть сопоставлено с изучением органических образований в природе. Как натуралист, так и фольклорист имеет дело с видами и разновидностями одинаковых по сущности явлений. Вопрос о «происхождении видов», поставленный Дарвином, может быть поставлен и в нашей области. Сходство явлений как в царстве природы, так и у нас не поддается непосредственному, точно объективному и абсолютно убедительному объяснению. Оно представляет собой проблему. Как здесь, так и там возможны две точки зрения: или внутреннее сходство двух внешне не связанных и не связуемых явлений не возводится к общему генетическому корню — теория самостоятельного зарождения видов, или это морфологическое сходство есть результат известной генетической связи — теория происхождения путем метаморфоз и трансформаций, возводимых к тем или иным причинам.

Для того, чтобы решить этот вопрос, прежде всего следует осветить вопрос о характере сходства сказок. Сходство это до сих пор всегда определялось сюжетом и его вариантами. Такой метод приемлем только в том случае, если стоять на точке зрения самостоятельного зарождения видов. Сторонники этого метода не сравнивают сюжеты меж собой и такое сравнение считают невозможным или, во всяком случае, —



ошибочным<sup>75</sup>. Не отрицая пользы сюжетного изучения и сравнения только с точки зрения сюжетного сходства, можно выдвинуть и другой метод, другую единицу сравнения. Сказки можно сравнивать с точки зрения композиции или структуры, и тогда сходство их предстанет в новом свете<sup>76</sup>.

Можно наблюдать, что персонажи волшебных сказок, как бы они ни были разнообразны по своему облику, возрасту, полу, роду занятий, по своей номенклатуре и прочим статическим, атрибутивным признакам, — делают по ходу действия то же самое. Этим определяется отношение величин постоянных к величинам переменным. Функции действующих лиц представляют собой постоянные величины, все остальное может меняться. Пример:

1. Царь посылает Ивана за царевной. Иван отправляется.
2. Царь посылает Ивана за диковинкой. Иван отправляется.
3. Сестра посылает брата за лекарством. Брат отправляется.
4. Мачеха посылает падчерицу за огнем. Падчерица отправляется.
5. Кузнец посылает батрака за коровой. Батрак отправляется.

и т. д. Отсылка и выход в поиски представляют собой постоянные величины. Отсылающий и отправляющийся персонажи, мотивировка отсылки и пр. — величины переменные. В дальнейшем этапы поисков, препятствия и пр. — опять могут совпадать по существу, не совпадая по своему оформлению в образы. Функции действующих лиц можно выделить. Волшебные сказки знают 31 функцию. Не все сказки дают все функции, но отсутствие одних не отзывается на порядке чередования других. Их совокупность образует одну систему, одну композицию. Эта система обнаруживается как чрезвычайно устойчивая и чрезвычайно распространенная. Исследователь получает возможность определить совершенно точно, что, например, и древнеегипетская сказка о двух братьях, и сказка о жар-птице, сказка о Морозке, о рыбаке и рыбке, а также и ряд мифов, — допускают общую концепцию. Это подтверждается и анализом деталей. 31 функция не исчерпывает собой системы. Такой мотив, как «Баба-яга дает Ивану коня», состоит из четырех элементов,

---

<sup>75</sup> От такой «ошибки» предостерегает Aarne в своем «Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung» (FFC, 1913. № 13).

<sup>76</sup> Этому вопросу посвящено мое исследование «Морфология сказки», выходящее очередным выпуском серии «Вопросы поэтики». Заметка об этом в «Обзоре работ Сказочной Комиссии Географического Общества» за 1926 г.

из которых лишь один представляет собой функцию, а три остальные элемента носят статический характер. Всех элементов, всех составных частей сказка знает около 150. Каждый из этих элементов может быть озаглавлен по своему значению для хода действия. Так, в приведенном примере баба-яга есть персонаж одаривающий, слово «передает» представляет собой момент снабжения, Иван — персонаж одариваемый, конь — дар. Если выписаны заглавия для всех 150 элементов волшебной сказки в том порядке, в каком это диктуется самой сказкой, то под такую таблицу выпишутся все волшебные сказки, и наоборот: все то, что подписывается под такую таблицу, есть волшебная сказка, все то, что не подписывается, — есть сказки иной формации, иного разряда. Каждая рубрика представляет собой составную часть сказки, и чтение таблицы по вертикали дает ряд основных и ряд производных форм.

Эти составные части и подлежат сравнению. Это соответствовало бы в зоологии сравнению позвонков с позвонками, зубов с зубами и т. д. Но между органическими образованиями и сказкой есть одна большая разница, облегчающая нашу задачу. В то время как там изменение одной части или одного признака ведет за собой изменение другого признака, в сказке каждая часть может изменяться независимо от других частей. Это явление отмечается многими исследователями, хотя до сих пор нет попыток сделать из него все методологические и иные выводы<sup>77</sup>. Так Крон, соглашаясь с Шпигом по вопросу о перемещаемости составных частей, все же считает нужным изучать сказку по целым образованиям, а не по частям, не выдвигая для своей позиции (характерной для представителя финской школы) веских доводов. Мы делаем отсюда тот вывод, что можно изучать составные части сказки независимо от того, в какой сюжет они входят. Изучение рубрик по вертикали вскрывает нормы, пути трансформаций. То, что верно для каждого элемента в отдель-

---

<sup>77</sup> Ср.: F. Panzer. *Märchen, Sage und Dichtung*. München, 1905: «Seine Komposition ist eine Mosaikarbeit, die das schillernde Bild aus deutlich abgegrenzten Steinchen gefügt hat. Und diese Steinchen bleiben um so leichter auswechselbar, die einzelnen Motive können um so leichter variieren, als auch nirgends für eine Verbindung in die Tiefe gesorgt ist». Здесь явно отрицается теория стабильных комбинаций или постоянных связей. Эту же мысль еще рельефнее и детальнее выразил K. Spiess (*Das deutsche Volksmärchen*. Leipzig, 1917). Ср. также: K. Krohn. *Die folkloristische Arbeitsmethode*. Oslo. 1926.

ности, окажется верным для целых образований в силу механичности соединения составных частей.

## II

Настоящая работа не ставит себе целью исчерпать вопроса. Здесь могут быть даны лишь некоторые основные вехи, могущие впоследствии лечь в основу более широкого теоретического исследования.

Но даже при сокращенном изложении необходимо, прежде чем перейти к рассмотрению трансформаций, установить критерий, который позволил бы отличать основные формы от производных.

Критерии эти могут быть двоякими: они могут быть выражены в некоторых общих принципах и в некоторых частных правилах. Прежде всего об общих принципах.

Для того чтобы установить эти принципы, сказку надо рассмотреть в связи с ее окружением, с той обстановкой, в которой она создавалась и бытует. Здесь наибольшее значение будут иметь для нас быт и религия, в широком смысле этого слова. Причины трансформаций часто лежат вне сказки, и без привлечения сравнительного материала из окружения сказки мы не поймем ее эволюции.

Основные формы — это те, которые связаны с зарождением сказки. Сказка рождается, конечно, из жизни. Но что касается волшебной сказки, то она очень слабо отражает текущую действительную жизнь. Все, что идет от действительности, носит характер вторичного образования. Чтобы решить, откуда она идет, мы должны привлекать для сравнений широкий культурный материал прошлого.

Тут окажется, что формы, по тем или иным причинам определенные как основные, явно связаны с давнишними религиозными представлениями. Можно высказать такое предположение: если та же самая форма встречается в религиозном памятнике и в сказке, то религиозная форма первична, а сказочная форма вторична. Это верно в особенности для архаических религий. Всякое архаическое, ныне умершее религиозное явление древнее его художественного использования в современной сказке. Доказать этого здесь, конечно, нельзя. Да и вообще подобная зависимость не может быть доказана, она может быть только показана на широком материале. Таков первый общий принцип, подлежащий еще

дальнейшему развитию. Второй принцип может быть сформулирован следующим образом: если тот же элемент встречается в двух разновидностях, из которых одна возводится к религиозным формам, а другая к быту, то религиозное оформление первично, а бытовое вторично.

Однако в применении этих принципов надо соблюдать известную осторожность. Будет ошибкой, если мы будем стараться все основные формы возводить к религии, а все производные — к быту. Чтобы предохранить себя от подобных ошибок, надо несколько шире осветить вопрос о методах сравнительного изучения сказки и религии, сказки и быта.

Можно установить несколько форм отношений сказки к религии.

Первая форма отношений — это прямая генетическая зависимость, которая в иных случаях совершенно очевидна, в других — требует специальных, исторических разысканий. Так, если змей имеется в религиях и в сказках, то он попал в сказку из религии, а не наоборот. Однако наличие такой связи необязательно даже при очень большом сходстве. Она вероятна лишь тогда, когда мы имеем непосредственно культовой, ритуальный материал. Такой ритуальный материал следует отличать от материала религиозно-эпического. В первом случае мы можем ставить вопрос о прямом родстве по нисходящей линии, аналогичном родству отцов и детей; во втором случае мы можем говорить лишь о родстве параллельном или, продолжая аналогию, о родстве братьев. Так, история Самсона и Далилы не может считаться прототипом сказки; как сказка, сходная с этой историей, так и библейский текст могут восходить к общему источнику.

Конечно, и первичность культового материала может быть утверждаема всегда лишь с некоторой осторожностью. Но все же есть случаи, когда эту первичность можно утверждать совершенно уверенно. Правда, дело часто не в самом памятнике, а в тех представлениях, которые им отражаются и которые лежат в основе сказки. Но о представлениях мы часто можем судить только по памятникам. К таким источникам сказки принадлежит, например, еще мало исследованная фольклористами Ригведа. Если верно, что сказка знает около 150 составных частей, то не менее 60 содержатся уже здесь. Правда, она содержит их не в эпическом, а в лирическом использовании, но не надо, с другой стороны, забывать, что это гимны жреческие, а не простонародные. Несомненно,

что у народа (пастухов и крестьян) эта лирика преломлялась эпически. Если гимн восхваляет Индру как змеборца (причем детали иногда в точности совпадают со сказкой), то народ мог в той или иной форме рассказывать, как именно Индра победил змея.

Проверим это утверждение на более конкретном примере. Мы легко узнаем Ягу и ее хатку в следующем гимне:

«Хозяйка леса, хозяйка леса, где ты исчезаешь? Отчего ты не выспрашиваешь про деревню? Ты не боишься ли?»

Когда громкий крик и щебетание птиц раздаются, тогда хозяйка леса чувствует себя, как князь, который разъезжает под звуки кимвалов.

Тогда начинает казаться, что там пасутся коровы. Тогда думаешь, что там виднеется хатка. Там вечерами скрипит, будто это телега. Это — хозяйка леса.

Там кто-то позвал корову. Там кто-то рубил лес. Там кто-то вскрикнул. Так кажется тому, кто ночует у лесной хозяйки.

Лесная хозяйка не делает вреда, если самому не напасть на нее. Ты ешь сладкие плоды и ложишься на покой, как тебе уютно.

Пахнущую снадобьями, душистую, не сеющую и все же имеющую достаточно пищи, мать диких зверей, хозяйку леса восхваляю я».

Из сказочных элементов здесь имеются хатка в лесу, упрек, связанный с выспрашиванием (в сказке он дан в обращенной форме), гостеприимная ночевка (накормила, напоила, спать уложила), указание на возможную враждебность хозяйки леса, указание на то, что она — мать диких зверей (в сказке она скликает зверей); отсутствуют куры ножки избушки, весь внешний облик хозяйки и др. Поразительно совпадение одной мелкой детали: тому, кто ночует в лесной избушке, кажется, будто рубят лес. У Афанасьева (Аф. 99) отец, оставив в избушке дочку, привязывает к окну колодку. Колодка стучит, а девушка говорит: «Се мій батенька дровця рубає».

Все эти совпадения тем более не случайны, что они не единственные. Это лишь некоторые из чрезвычайно многих и точных совпадений сказки с Ригведой.

Данная параллель не может быть, конечно, рассмотрена как доказательство, что наша Яга восходит к Ригведе. Она должна лишь подчеркнуть, что в целом линия идет от религии к сказке, а не наоборот, и что здесь необходимо начать точные сравнительные изыскания.

Однако все то, что здесь говорилось, верно лишь в том случае, если между религией и сказкой лежит большое хронологическое расстояние, если рассматриваемая религия уже умерла или если начало ее теряется в доисторическом прошлом. Иначе обстоит дело, когда мы сравниваем живую религию и живую сказку одного и того же народа. Здесь возможна та обратная зависимость, которая невозможна между умершей религией и современной сказкой. Христианские элементы сказки (апостолы в роли помощников, черт в роли вредителя и т. д.) здесь новее сказки, а не древнее ее, как в предыдущем случае. Строго говоря, здесь нельзя говорить об обратном отношении по сравнению с предыдущим случаем. Сказка (волшебная) идет от древних религий, но современная религия не идет от сказки. Она и не создает ее, а только меняет ее материал. Но, вероятно, есть редкие случаи действительной обратной зависимости, т. е. такие случаи, когда элементы религии сами идут от сказки. Очень интересный пример дает история канонизации чуда о змее Георгия Победоносца западной церковью. Это чудо канонизовано много позже канонизации св. Георгия, причем канонизация прошла при упорном сопротивлении со стороны церкви<sup>78</sup>. Так как змееборство входит в состав многих языческих религий, то оно идет именно оттуда. Но в XIII веке, когда этих религий живого следа уже не было, роль передатчика могла сыграть только народная эпическая традиция. Популярность Георгия, с одной стороны, и популярность змееборства — с другой — заставляют слиться образ Георгия со змееборством, и церковь принуждена признать совершившееся слияние и канонизовать его.

Наконец, наряду с прямой генетической зависимостью сказки от религии, наряду с параллелизмом и обратной зависимостью возможно и полное отсутствие связи, несмотря на сходство. Одинаковые представления могут возникнуть независимо друг от друга. Так, волшебный конь может быть сравнен с германскими священными конями и с огненным конем Агни в Ригведе. Первые не имеют с Сивкой-буркой ничего общего, второй совпадает с ним по всем признакам. Аналогия может быть использована лишь тогда, если она бо-

---

<sup>78</sup> J. B. Aufhauser. Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung // Byzantinisches Archiv. H. 5. Leipzig, 1911.

лее или менее полна. Гетерономные, хотя и сходные, явления должны исключаться из сравнений.

Таким образом, изучение основных форм должно привести исследователя к необходимости сравнивать сказку с религиями.

Наоборот, изучение производных форм в волшебной сказке связано с действительностью. Целый ряд трансформаций объясняется вторжением ее в сказку. Это заставляет нас осветить вопрос о методах изучения отношения сказки к быту.

Волшебная сказка, в отличие от сказок других разрядов (анекдоты, новеллы, басни и пр.), сравнительно бедна бытовыми элементами. Роль быта в создании сказки часто переоценивалась. Мы можем решить вопрос об отношении сказки к быту лишь в том случае, если будем помнить, что художественный реализм и наличие бытовых элементов — понятия разные и не всегда друг друга покрывающие. Исследователи нередко делают ошибку, подыскивая к реалистическому рассказу бытовые основы.

Вот что говорит, например, Н. Лернер в своих объяснениях к «Бове» Пушкина. Он останавливается на строках:

«То-то, право, золотой Совет,  
Не болтали здесь, а думали:  
Долго все вельможи думали.  
Арзамор, муж старый, опытный,  
Рот открыл было (советовать,  
Знать, хотелось поседелому),  
Громко крикнул, но одумался  
И в молчаньи закусил язык».

и т. д. (Все члены совета молчат и засыпают.)

Привлекая цитату из Л. Майкова, Лернер пишет: «В изображении совета бородачей можно предположить сатиру на правительственные порядки Московской Руси... Заметим, что сатира могла быть направлена не только против старины, но и против современности. Весь синклит храпящих «многомыслящих» гениальный юноша мог без труда найти в современной ему общественной жизни» и т. д.<sup>79</sup> Между тем, здесь чисто сказочный мотив. У Афанасьева (например, Аф. 140) находим: «Раз спросил — бояре молчат, в другой — не отзываются, в третий — никто ни полслова». Здесь мы

---

<sup>79</sup> А. С. Пушкин. Сочинения. Т. 1. СПб., 1907. С. 204.

имеем обычный момент обращения пострадавшего с просьбой о помощи, причем оно обычно совершается трижды. Сперва оно направлено к служанкам, затем — к боярам (дьякам, министрам), в третий раз — к герою сказки. Каждый член триады в свою очередь также может еще утраиваться. Таким образом, перед нами не быт, а амплификация и спецификация (придача имен и пр.) фольклорного элемента. Такую же ошибку мы бы совершили, если бы сочли гомеровский образ Пенелопы и поступки ее женихов — соответствующими греческому быту, греческим брачным обычаям. Женихи Пенелопы — ложные женихи, известные эпической поэзии почти всего мира. Прежде всего следует выделить, что здесь фольклорного, и только после такого выделения может быть поставлен вопрос о соответствии специфически-гомеровских моментов греческому быту.

Таким образом, мы видим, что вопрос о сказке и быте далеко не прост. Заключать от сказки к быту непосредственно нельзя.

Но как мы увидим ниже, роль быта в трансформации сказки огромна. Быт не в состоянии разрушить общей структуры сказки. Но из него черпается материал для самых разнообразных замен старого материала более новым.

### III

Главнейшими более точными критериями, при помощи которых можно отличить основную форму сказочного элемента (подразумеваются сказки волшебные) от формы производной, следующие:

1) Фантастическая трактовка составной части волшебной сказки первичнее (древнее) трактовки рационалистической.

Этот случай очень прост и не требует особого развития. Если в одной сказке Иван получает волшебный дар от Яги, а в другой — от прохожей старушки, то первый случай древнее второго. Такая точка зрения теоретически обоснована связью сказок с религиями. Она, однако, может оказаться неверной по отношению к сказкам иных разрядов (басням и пр.), которые в целом, может быть, древнее волшебной сказки, искони реалистичны и не восходят к религиозным представлениям.

2) Героическая трактовка первичнее трактовки юмористической.



В сущности здесь частное явление предыдущего случая. Так, обыгрывание змея в карты новее вступления с ним в смертный бой.

3) Форма, примененная логически, первичнее формы, примененной бестолково<sup>80</sup>.

4) Форма интернациональная первичнее формы национальной.

Так, если змей встречается почти на всем земном шаре, а в некоторых северных сказках его заменяет медведь, а в южных — лев, то змей — основная форма, а лев и медведь — производная.

Здесь следует сказать несколько слов о методах международного изучения сказки. Материал так велик, что изучить все 150 элементов по сказкам всего мира для одного исследователя невозможно. Надо изучить сперва сказки одного народа, выяснить все основные и производные формы его, затем проделать то же с другим народом, а затем перейти к сопоставлениям.

В связи с этим тезис об интернациональных формах может быть сужен и выражен так: всякая общенациональная форма первичнее областной, провинциальной. Но, раз вступив на этот путь, нельзя отказаться и от такой формулировки: форма распространенная первичнее формы, встречающейся единично. Теоретически, однако, возможно, что именно старая форма сохранилась в единичных случаях, а все остальное — новообразования. Поэтому применение этого количественного принципа (применение статистики) требует большой осторожности и непременно привлечения соображений о качестве изучаемого материала. Пример: в сказке «Василиса Прекрасная» (Аф. 104) образ Яги сопровождается появлением трех всадников, символизирующих утро, день и ночь. По неволе возникает вопрос: не имеем ли мы здесь коренную черту, свойственную Яге и утерянную в других сказках? Но по целому ряду специальных соображений (которые здесь не стоит приводить) от этого мнения надо совершенно отказаться.

---

<sup>80</sup> Примеры в статье: И. В. Карнаухова. Сказочники и сказка в Заонежье // Крестьянское искусство СССР. I. Л., 1927.

Для примера мы проследим все возможные изменения одного элемента, а именно — избушки Яги. Морфологически изба́шка представляет собой жилище дарителя (т. е. персонажа, снабжающего героя волшебным средством). Мы, следовательно, будем сравнивать не только избушку, а все виды жилища дарителя между собой. Основной русской формой жилища мы считаем избушку на курьих ножках, в лесу, вращающуюся. Но так как один элемент не дает всех возможных в сказке изменений, то в некоторых случаях будут браться другие примеры.

1. Редукция. — Вместо полной формы мы можем найти следующий ряд изменений:

- 1) *избушка на курьих ножках в лесу,*
- 2) *избушка на курьих ножках,*
- 3) *избушка в лесу,*
- 4) *избушка,*
- 5) *лес, бор (Аф. 95);*
- 6) *жилище не упоминается.*

Здесь основа сокращена. Отбрасываются курьи ножки, вращение, лес, наконец, может исчезнуть и самая избушка. Редукция представляет собой неполную основу. Она объясняется, конечно, забвением, которое в свою очередь имеет более сложные причины. Редукция указывает на несоответствие сказки всему жизненному укладу ее среды, на малую актуальность сказки в данной среде, в данную эпоху или у данного сказителя.

2. Амплификация представляет собой противоположное явление. Здесь основа расширена, дополнена деталями. Амплифицированной можно считать форму:

*избушка на курьих ножках в лесу, подпертая блинами и крытая пирогами.*

Большей частью амплификация сопровождается редукцией. Одни признаки отбрасываются, другие прибавляются.

Амплификации можно бы разделить на разряды по признаку их происхождения (как это ниже сделано с заменами). Одни амплификации идут от быта, другие представляют собой развернутую деталь сказочного канона. Последний случай мы имеем и здесь. Изучение дарителя показывает в нем со вмещение враждебных и гостеприимных качеств. Иван у дарителя обычно угощается. Формы этого угощения очень разнообразны («Напоила, накормила». Иван обращается к

избушке со словами: «Нам в тебя лезти, хлеба-соли есть!». Герой видит в избушке накрытый стол, пробует все яства или наедается досыта; сам режет на дворе у дарителя быков, кур и мн. др.). Это качество дарителя выражается и в жилище его. В немецкой сказке «Hensel und Gretel» эта форма использована несколько иначе, сообразно с детским характером всей сказки.

3. Порча. Так как волшебная сказка сейчас, вообще, регрессирует, то порчу можно встретить довольно часто. Такие испорченные формы иногда распространяются и укореняются. По отношению к избушке порчей можно считать представление о постоянном вращении избушки вокруг своей оси. Избушка по ходу действия имеет совершенно особое значение: это сторожевая застава; здесь герой подвергается испытанию, достоин ли он получить волшебное средство или нет. Избушка обращена к Ивану своей закрытой стороной. Отсюда избушка иногда называется «избушкой без окон, без дверей». Открытой стороной, дверью избушка обращена в противоположную от Ивана сторону. Казалось бы, что очень легко обойти вокруг избушки и войти через дверь. Но Иван этого не может и в сказке никогда этого не делает. Вместо этого он произносит заклинание: «Встань к лесу задом, ко мне передом», «Встань, как мать поставила» и др. В тексте обычно следует: «Избушка повернулась». Это «повернулась» превратилось в «вертится», выражение «когда надо — повертывается» превратилось просто в «повертывается», что лишено смысла, но не лишено некоторой характерной яркости.

4. Обращение. Нередко основная форма превращается в свою противоположность. Женские образы, например, заменяются мужскими и наоборот. Это явление может коснуться и хатки. Вместо закрытой, недоступной избушки мы иногда имеем избушку с настежь открытой дверью.

5—6. Интенсификация и ослабление. Эти виды трансформаций свойственны только действиям сказочных персонажей. Одинаковые действия могут совершаться в различных степенях интенсивности. Примером интенсификации может служить превращение отсылки героя в изгнание его. Отсылка — один из постоянных элементов сказки; этот элемент представлен в таком количестве разнообразных форм, что можно проследить все степени перехода. Отсылка может быть дана в различных формах. Часто это — просьба

отправиться достать ту или иную диковинку и пр. Иногда это поручение («Сослужите мне службу»). Нередко такое — приказание, сопровождаемое угрозами в случае невыполнения и обещаниями в случае выполнения. Далее этот момент может быть дан в форме маскированного изгнания: злая сестра отсылает брата за звериным молоком, чтобы от него отделаться; хозяин отсылает батрака за якобы пропавшей коровой в лес; мачеха отсылает падчерицу к Яге за огнем. Наконец, мы имеем уже и прямое изгнание. Это — основные этапы, каждый из которых допускает еще ряд вариаций и переходных форм; они особенно важны при изучении сказок об изгнанных. Основной формой отсылки можно считать приказание, сопровождаемое угрозой и обещанием. Если опускается обещание, то такая редукция одновременно может рассматриваться как интенсификация — остается отсылка с угрозой. Опускание угрозы создает смягчение, ослабление этой формы. Дальнейшее ослабление состоит в опускании отсылки вообще. Сын, уезжая, просит родителей благословить его.

Рассмотренные шесть видов трансформаций могут быть истолкованы как известные изменения основы. Наряду с этим встречаются еще две большие группы трансформаций. Это — замены и ассимиляции. Как те, так и другие могут быть рассмотрены по их происхождению.

7. Внутрисказочная замена. Наблюдая дальше за жилищем дарителя, мы можем найти следующие формы:

- 1) *дворец*;
- 2) *гора у огненной реки*.

Эти случаи не представляют собой ни редукции, ни амплификации и т. д. Это вообще не изменения, а замены. Данные формы, однако, не взяты со стороны: они взяты из запасов самой сказки. Произошло перемещение, перестановка форм, материала. Во дворце (часто золотом) обычно живет царевна. Это жилище приписывается дарителю. Такие перемещения в сказке играют очень большую роль. Каждый элемент имеет свойственную ему форму. Однако эта форма не всегда строго прикреплена к данному элементу (царевна, например, обычно искомый персонаж, может играть роль и дарителя, и помощника и т. д.). Один сказочный образ вытесняет другой. Так, дочь Яги может играть роль царевны. Сообразно с этим сама Яга живет уже не в избушке, а в дворце — в жилище, свойственном царевне.

Сюда же относятся медный, серебряный и золотой дворец. Девушки, живущие в этих дворцах,— одновременно и дарительницы и царевны. Эти дворцы могли возникнуть, как утроение золотого дворца. Они могли возникнуть совершенно самостоятельно, без всякого отношения, например, к представлениям о золотом, серебряном и железном веке и т. д.

Точно так же гора у огненной реки есть не что иное, как жилище змея, приписанное дарителю.

Эти перемещения играют огромную роль в создании трансформаций. Большинство всех трансформаций — внутрисказочные замены или перемещения.

8. Бытовая замена. Если мы имеем формы:

- 1) *постоялый двор*,
- 2) *двухэтажный дом*,

то здесь фантастическая избушка заменена формами жилища, известными в действительной жизни. Большинство таких замен объясняется очень просто, но есть замены, которые требуют специальных этнографических разысканий. Бытовые замены всегда бросаются в глаза, и на них чаще всего обращаются глаза исследователей.

9. Конфессиональная замена. Современная религия также может вытеснить старые формы, заменив их новыми. Сюда относятся такие случаи, как черт в роли воздушного носителя, ангел в роли дарителя волшебного средства, замена трудной задачи (испытания героя дарителем) испытанием, носящим характер епитимий. Некоторые легенды представляют собой в основе сказки, где все элементы подверглись подобной замене. Каждый народ имеет свои конфессиональные замены. Христианство, магометанство, буддизм отражаются в сказках соответствующих народов.

10. Суеверческая замена. Совершенно очевидно, что суеверия и местные верования также могут вытеснить собственно сказочный материал. Однако замены эти встречаются много реже, чем можно бы ожидать на первый взгляд (ошибки мифологической школы). Пушкин ошибался, говоря о сказке:

Там чудеса, там леший бродит,  
Русалка на ветвях сидит.

Если в волшебной сказке встречается леший, то он почти всегда не что иное, как замена Яги. Русалки же во всем Афанасьевском сборнике встречаются лишь один раз, и то в при-

сказке сомнительной подлинности, а в сборниках Ончукова, Зеленина, Соколовых и др. — не встречаются ни разу. Леший только потому попадает в сказку, что он, как лесное существо, похож на Ягу. Сказка вовлекает в свой мир только то, что укладывается в ее конструкцию.

11. Архаическая замена. Уже выше было указано, что основные формы сказки восходят к умершим религиозным представлениям. На этом основании иногда можно разделить основные формы от производных. Бывает, однако, что в некоторых единичных случаях основная форма (более или менее обычная в сказочном эпосе) заменена формой не менее древней, также восходящей к религиозному источнику, но встречается лишь единично, в редчайших случаях. Так, вместо боя со змеем в сказке «Ведьма и солнцева сестра» (Аф. 93) мы имеем следующее: змеиха предлагает царевичу: «Пусть Иван-царевич идет со мной на весы, кто кого перевесит». Весы подбрасывают Ивана в солнечные терема. Здесь мы имеем следы психостазии (взвешивание душ). Откуда эта форма пришла (она известна в древнем Египте) и как она сохранилась в сказке — все это должно стать предметом исторической разработки.

Архаическую замену не всегда легко отличить от замены суеверческой. Обе они восходят (иногда) к большой древности. Но если какой-либо объект сказки в то же время есть объект живой веры, то замена может быть сосчитана заменой относительно новой (леший). Языческая религия могла дать два ответвления: одно в сказке, другое в вере или обычае. На протяжении веков они могли встретиться, и одна могла вытеснить другую. Наоборот, если объект сказки не может быть засвидетельствован в живой вере (весы), то замена восходит к большой древности и может быть сосчитана архаической.

12. Литературная замена. Такую же слабую усвояемость, как живое суеверие, обнаруживает и литературный материал. Сказка обладает такой сопротивляемостью, что о нее разбиваются другие формы: они не сливаются. Если же встреча все же происходит, то побеждает сказка. Из других литературных жанров сказка чаще всего впитывает былинку и легенду. Гораздо реже замена идет от романа. Здесь только рыцарский роман играет некоторую роль. Однако рыцарский роман часто сам есть производное сказки. Развитие здесь идет по этапам: сказка → роман → сказка. Поэтому такие

произведения, как «Еруслан Лазаревич», по конструкции представляют собой чистейшие сказки, несмотря на книжный характер отдельных элементов. Разумеется, все это касается лишь волшебной сказки. Шванк, новелла и другие виды народной прозы более гибки и восприимчивы.

13. Модификации. Есть замены, которые не могут быть определены по своему происхождению сколько-нибудь точно. Чаще всего это — творческие замены, корень которых приводит просто к фантазии сказителя, причем такие формы не специфичны с точки зрения этнографии или истории. Надо, однако, заметить, что эти замены играют большую роль в сказках о животных и других, чем в сказках волшебных (замена медведя волком, одной птицы другой и т. д.). Возможны они, конечно, и в волшебной сказке. Так, в роли воздушного носителя возможны и орел, и сокол, и ворон, и гуси и др. В качестве искомых диковинок могут друг друга заменять золоторогий олень, золотогривый конь, утка — золотые перушки, свинка — золотая щетинка и др. Особенно часто модифицируются такие формы, которые по отношению к основе вообще вторичны. Можно показать сопоставлением ряда форм, что искомая диковинка есть не что иное, как трансформированная искомая царевна с золотыми кудрями. Если сравнение основной формы с производной показывает известную нисходящую линию, то сравнение двух производных форм обнаруживает известный параллелизм. Есть в сказке такие элементы, которые обладают особым разнообразием форм. Сюда относятся, например, трудные задачи. Раз не дается задача основного вида, то для сказки и цельности ее конструкции довольно безразлично, каковыми будут эти задачи.

Еще резче это явление выступает при сопоставлении таких частей, которые в целом никогда не принадлежали к основному виду сказки, не входили в ее состав. К таким элементам принадлежат мотивировки. Но трансформации иногда создают необходимость мотивировать тот или иной поступок. Отсюда возникают самые разнообразные мотивировки совершенно одинаковых поступков. Так, очень разнообразными способами мотивируется изгнание героя (изгнание — вторичное образование). Наоборот, похищение змеем девушки (форма первичного характера) внешне почти никогда не мотивируется: оно мотивировано изнутри.

Некоторые признаки избушки также подвержены модификации: вместо избушки на курьих ножках встречаем избушку «на козьих рожках, бараньих ножках».

14. Замена неизвестного происхождения. Так как замены здесь расположены по признаку их происхождения, а происхождение тех или других элементов не всегда является простой модификацией, то следует создать разряд замен неизвестного пока происхождения. К таким формам можно отнести, например, солнцеву сестрицу из сказки Аф. 93.

«Сестрица» играет роль дарительницы и может быть рассмотрена также как рудиментарная форма царевны. Она живет «в солнечных теремах». Отразился ли здесь какой-либо солнечный культ, или же здесь сыграла роль творческая сила сказителя, или же эта форма подсказана сказителю самим собирателем (это бывает при расспросах сказителя, не знает ли он сказок о том или другом, не встречается ли то-то и то-то, на что сказитель иногда придумывает что-либо, чтобы угодить собирателю) — неизвестно.

На этом ограничиваются замены. Можно бы, конечно, создать еще несколько разновидностей их в применении к тому или другому отдельному случаю, но сейчас в этом нет необходимости. Приведенные замены имеют значение во всю ширину сказочного материала, а применение к отдельным случаям легко может быть выведено и дополнено при помощи приведенных случаев.

Мы обращаемся к другому классу изменений, а именно к ассимиляциям.

Под ассимиляциями подразумевается неполное вытеснение одной формы другой, причем происходит слияние двух форм в одну.

Так как ассимиляции располагаются по тем же разрядам, что и замены, то они могут быть перечислены очень коротко.

15. Внутрисказочная ассимиляция. Этот случай имеем в формах:

- 1) *избушка под золотой крышей,*
- 2) *избушка у огненной реки.*

В сказке часто встречается дворец под золотой крышей. Избушка + дворец под золотой крышей дают избушку под золотой крышей. То же относится к избушке у огненной реки.

Очень интересный случай имеем в сказке «Федор Водович и Иван Водович» (Онч. 4). Здесь ассимилировались два таких разнородных элемента, как чудесное рождение героя и



преследование его женами (сестрами) змея. Жены змеев, преследуя героя, обычно обращаются в колодец, облако, кровать и становятся на пути Ивана. Если он отведаст плодов, попьет воды и пр., то его разорвет на части. Для чудесного рождения этот мотив использован следующим образом: царевна гуляет по двору отца, видит колодец с чарочкой и кровать (яблоня забыта). Она выпивает воды, ложится отдохнуть на кровать. От этого она зачинает и рождает двух сыновей.

16. Бытовая ассимиляция имеется в формах:

- 1) *избушка на краю деревни,*
- 2) *пещера в лесу.*

Здесь фантастическая избушка превратилась в реальную избушку и реальную пещеру, но сохранено одинокое (в одном случае — лесное) положение жилища. Так сказка + действительность дают бытовую ассимиляцию.

17. Примером конфессиональной ассимиляции может служить замена змея чертом, причем черт, однако, живет в озере, как змей. Такое представление о водяных злых существах может не иметь ничего общего с так называемой низшей мифологией крестьян, а объясняется часто лишь как один из видов трансформации.

18. Суеверческая ассимиляция встречается редко. Примером может служить леший, живущий в избушке на курьих ножках.

19—20. Литературные и архаические ассимиляции встречаются еще реже. Для русской сказки некоторое значение имеют ассимиляции с былинной и легендой, но чаще здесь не ассимиляция, а вытеснение одной формы другой, при сохранении сказочных составных частей как таковых. Что же касается архаических ассимиляций, то они всякий раз требуют особого рассмотрения. Они возможны, но указать их можно лишь при помощи очень специальных разысканий.

На этом обзор видов трансформаций может быть закончен. Нельзя утверждать, чтобы решительно все сказочные формы уложились в данную шкалу, но, во всяком случае, их укладывается довольно значительное количество. Можно было ввести еще такие виды трансформаций, как спецификация и обобщение. В первом случае общее явление превращается в частное (вместо тридесятого царства — город Хвалынский), во втором — наоборот (превращение тридесятого царства в

«иное, другое» царство и др.). Но почти все виды спецификаций могут рассматриваться также как замены, а обобщения — как редукции. Это же касается рационализации (воздушный конь → лошадь), превращения в анекдот и т. д. Правильное и последовательное применение данных видов трансформаций позволит подвести более прочный фундамент под изучение сказки в процессе ее движения.

То, что касается отдельных элементов сказки, касается и сказок в целом. Если добавляется лишний элемент, перед нами амплификация, в обратном случае — редукция и т. д. Применение этих методов к целым сказкам важно для межсюжетного изучения сказки.

Нам остается осветить еще один, очень важный вопрос.

Если выписать все случаи (или очень много случаев) одного элемента, то не все формы одного элемента могут быть возведены к какой-нибудь одной основе. Предположим, что мы принимаем бабу-ягу за основную форму дарителя. Такие формы, как ведьма, бабушка-задворенка, вдова-баба, старуха, старик, пастух, леший, ангел, черт, три девицы, царская дочь и т. д., могут быть удовлетворительно объяснены как замены и другие трансформации Яги. Но вот мы имеем мужичка с ногой, борода с локоть. Такая форма дарителя не идет от Яги. Если такая форма также встречается в религиях, то перед нами форма, координированная Яге, если нет, то перед нами замена неизвестного происхождения. Каждый элемент может иметь несколько основных форм, хотя количество таких параллельных, координированных форм обычно незначительно.

## V

Наш очерк был бы неполным, если бы мы не показали ряда превращений на каком-нибудь более рельефном материале, если бы мы не показали образец применения наших наблюдений. Возьмем формы: *змей похищает дочь царя*, *змей мучает дочь царя*, *змей требует дочь царя*.

С точки зрения морфологии сказки мы здесь имеем начальное вредительство. Такое вредительство обычно служит завязкой. Согласно принципам, изложенным выше, мы должны сравнивать не только похищение с похищением и пр., а различные виды начального вредительства, как одну из составных частей сказки.

Осторожность требует, чтобы все три формы рассматривались как координированные друг другу. Но можно предпо-

ложить, что первая все же является формой основной. В Египте известно представление о смерти как о похищении души змеем. Но данное представление забыто, тогда как представление о болезни как о вселении демона в тело живет и поныне. Наконец, архаическую бытовую окраску носит требование змеем царевны в качестве дани. Оно сопровождается появлением войска, обложением города и угрозой войны. Однако положительно этого утверждать нельзя. Как бы то ни было, все три формы очень древни, и каждая допускает ряд трансформаций. Возьмем первую форму: *змея похищает дочь царя*.

Змей испытывается как воплощение зла. Конфессиональное влияние делает из змея черта:

*черти похищают дочь царя.*

Это же влияние меняет объект похищения:

*черт похищает дочь попа.*

Фигура змея деревне уже чужда. Она заменяется более известным опасным животным (бытовая замена) с придачей ему фантастических атрибутов (модификация):

*медведь-железная шерсть уносит детей царя.*

Вредитель сближается с Ягой. Одна часть сказки влияет на другую (внутрисказочная замена). Яга — существо женского пола, соответственно чему похищенному придается мужской пол (обращение):

*ведьма похищает сына стариков.*

Одной из постоянных форм осложнения сказки является новое похищение добычи братьями. Вредительство здесь перенесено на родственников героя. Это каноническая форма осложнения действия:

*братья похищают невесту Ивана.*

Злые братья заменяются другими злыми родственниками из запаса сказочных персонажей (внутрисказочная замена):

*царь (тесть) похищает жену Ивана.*

Это же место занимает сама царевна, сказка принимает более забавные формы. Фигура вредителя в этом случае редуцирована:

*царевна улетает от мужа.*

Во всех этих случаях похищались люди, но похищаться может, например, дневной свет (архаическая замена?):

*змея похищает свет из царства.*

Змей заменяется другим чудовищным животным (модификация), объект похищения сближается с воображаемым царским бытом:

*норка-зверь ворует зверей из зверинца царя.*

Большую роль в сказке играют талисманы. Они часто являются единственным средством для достижения Иваном своих целей. Отсюда понятно, что они часто становятся объектом похищения. При осложнении действия в середине сказки такое похищение даже обязательно с точки зрения сказочного канона. Этот срединный момент сказки переносится к началу его (внутрисказочная замена). Похититель талисмана часто плут, барин и т. д. (бытовая замена):

*детинка похищает талисман Ивана, барин похищает талисман мужика.*

Переходную ступень к другим формам дает сказка о Жар-птице, где похищенные золотые яблоки не являются талисманами (ср. молодильные яблоки). Здесь нужно прибавить, что похищение талисмана, собственно, возможно только как осложнение середины сказки, когда талисман уже добыт. Похищение талисмана в начале сказки возможно только тогда, если обладание им вкратце как-нибудь мотивируется. Отсюда становится понятным, почему похищенные предметы в начале сказки часто не являются талисманами. Жар-птица попадает к началу сказки из середины. Птица — одна из основных форм переносчика Ивана в тридешатое царство. Золотое оперение и пр. — обычный атрибут сказочных животных:

*Жар-птица ворует яблоки царя.*

Во всех случаях похищение сохранено. Исчезновение невесты, дочери, жены и т. д. приписано существу мифическому. Мифичность его, однако, чужда современной крестьянской жизни. Чуждая заносная мифология заменяется колдовством. Исчезновение приписывается колдовским действиям злых колдунов или колдуний. Характер вредительства меняется, но не меняется его результат, а именно — исчезновение, вызывающее поиски (суеверческая замена):

*колдун похищает дочь царя,*

*нянька околдовывает, заставляя улететь невесту Ивана.*

Далее опять наблюдаем перенесение действия на злых родственников:

*сестры заставляют улететь жениха девушки.* Переходим к трансформациям нашей второй основы, т. е. формы:

*змея мучает дочь царя.*

Трансформации идут теми же путями:

*черт мучает дочь царя* и т. д.

Мучительство здесь принимает характер одержания, вампиризма, что вполне объяснимо этнографически. Вместо змея и черта опять видим другое злое существо сказки:

*Яга мучает хозяйку богатырей.*

Третья форма основы дает угрозы насильственного супружества:

*змея требует дочь царя.*

Этим открывается ряд трансформаций:

*водяной требует сына царя* и т. д.

От этой же формы, уже морфологически, идет объявление войны, без требования царских детей (редукция). Перенесение подобных форм на родственников дает:

*сестра-ведьма стремится съесть сына царя (брата).*

Последний случай (Аф. 93) особенно интересен. Здесь сестра царевича названа змеихой. Таким образом, этот случай дает классический образец внутрисказочной ассимиляции. Он показывает, что надо быть очень осторожным с изучением семейных отношений в сказке. Брак брата на сестре и прочие формы могут вовсе не служить пережитком обычая, а явиться результатом известных трансформаций, как это очень ясно показывает приведенный случай.

Против всего изложенного можно бы возразить, что в одну фразу с двумя дополнениями можно уложить все что угодно. Однако это далеко не так. Как уложить в такую форму завязку сказки «Мороз, солнце и ветер» и многих других? Во-вторых, рассмотренные явления представляют собой одинаковый конструктивный элемент по отношению ко всей композиции. В дальнейшем вызываются также одинаковые, но по-разному оформленные моменты хода действия: просьба о помощи — выход из дома, встреча с дарителем и т. д. Не всякая сказка, где есть воровство, дает в дальнейшем эту конструкцию, и если эта конструкция не следует, то сходные моменты нельзя сопоставлять, так как они гетерономны, или же следует допустить, что в чуждую волшебной сказке конструкцию попала одна часть из волшебных сказок. Таким образом, мы вновь возвращаемся к необходимости сопоставлять не по внешнему сходству, а по одинаковым составным частям.

# Кумулятивная сказка

## I

В каждой науке есть маленькие вопросы, которые, однако, могут иметь большое значение. В фольклористике один из таких вопросов — это вопрос о кумулятивных сказках. Круг проблем, связанных с изучением этих сказок, очень широк. Одна из них — проблема научной классификации и каталогизации произведений народной прозы.

По вопросу о том, какие сказки называть кумулятивными, до сих пор царит разнобой. А. Аарне этого термина не применял<sup>81</sup>. Н. П. Андреев, переводя на русский язык указатель сказочных сюжетов Аарне и дополняя его новыми типами, внес от себя один сводный тип под шифром \*2015 (2016, 2018), озаглавив его так: «Кумулятивные (цепные) сказки разного рода» (Андр. 2015 I). Указано всего три примера, причем ссылок на великорусские сборники нет. Андреев не видел русских кумулятивных сказок.

В 1928 году американский ученый Stith Thompson перевел указатель на английский язык и дополнил его. Здесь для кумулятивных сказок предусмотрено уже 200 номеров (2000—2199, Cumulative Tales). Не все номера действительно заполнены, указано 22 типа. Эти номера сохранены в последнем издании этого указателя, вышедшем в 1964 году. Здесь заполнены уже почти все предусмотренные номера (AT 2009—2075).

Указатель Аарне-Томпсона полезен как эмпирический справочник об имеющихся типах сказок. Он переведен на множество языков, и наличие единой международной системы облегчает ориентировку. Вместе с тем, однако, указатель этот определенно вреден, так как внушает путаные и совершенно неправильные представления о характере и составе сказочного репертуара. Совершена элементарная логическая ошибка: рубрики установлены по не исключающим друг друга признакам, вследствие чего получается так называемая перекрестная классификация. Так, например, рубрика сказок о животных выделена по характеру действующих лиц, рубрика волшебных сказок — по характеру повествования, по стилю. В числе волшебных предусмотрены такие сказки, как «сказки о чудесном противнике» и «сказки о чудесном помощнике». Но как быть со

---

<sup>81</sup> Antti Aarne. Verzeichnis der Märchentypen. Helsingfors, 1911 (FFC № 3).

сказками, в которых чудесный помощник помогает в борьбе с чудесным противником? Эта ошибка пронизывает собой весь указатель.

Появление в последних изданиях рубрики кумулятивных сказок вносит еще новый принцип: эти сказки выделены не по характеру действующих лиц, они выделены и определены по своей композиции.

Полагаю, что сказки должны определяться и классифицироваться по своим структурным признакам. В книге «Морфология сказки» была сделана попытка выделить по структурным признакам разряд сказок, обычно называемых волшебными<sup>82</sup>. Можно предположить, что принцип определения сказок по структурным признакам может быть положен в основу будущей научной классификации сказок вообще; в этих целях необходимо изучить различные типы сказочных структур. Кумулятивные сказки в последних изданиях каталога Аарне-Томпсона определены именно по характеру их структуры. Здесь нащупан правильный путь, но он только нащупан. Фактически вопрос о том, какие сказки назвать кумулятивными, остается неясным, и этим объясняется, что большое количество кумулятивных сказок рассеяно по другим разделам и наоборот: не все сказки, включенные в разряд кумулятивных, действительно к ним принадлежат. Система Аарне с ее перекрестной классификацией не дает возможности точного и однозначного выделения и определения жанров: попытки переводчиков внести в этот указатель различные коррективы носят компромиссный характер. Здесь нужны не коррективы, нужна по существу новая система классификации, построенная на изучении поэтики сказки.

Раньше чем вплотную подойти к вопросу о каталогизации кумулятивных сказок, надо дать хотя бы предварительное определение того, что под термином кумулятивная сказка будет пониматься. По этому вопросу нет единства и ясности. В указателе Аарне, обработанном Томпсоном, есть термин «кумулятивная сказка», но нет определения того, что под этим подразумевается. Множество кумулятивных сказок, как указано, рассеяно по другим группам (особенно много их в разряде сказок о животных) и напротив: многие сказки, помещенные в раздел кумулятивных, в действительности не являются таковыми. Такое положение отражает неясность этого вопроса в современной фольклористике.

---

<sup>82</sup> В. Пропп. Морфология сказки, Л. 1928; изд. 2-е. М., 1969.

Литература, посвященная кумулятивным сказкам, довольно велика, но общепринятого определения этого понятия нет. История изучения превосходно изложена в книге М. Хаавио<sup>83</sup>. Как велик, однако, еще разноречив в понимании сущности этого вида сказок, видно хотя бы по статье в «Handwörterbuch des deutschen Märchens», где Taylor, автор статьи «Formelmärchen»<sup>84</sup>, говорит о кумулятивных сказках, что они возникают на основе кошмаров, виденных во сне<sup>85</sup>. И это — при огромной эрудиции автора в фактическом материале. Критиковать такую точку зрения нет необходимости.

Раньше чем начать изучение кумулятивных сказок, нужно дать хотя бы предварительное определение того, что под этим будет подразумеваться. Мы, однако, не будем стремиться к абстрактным формулировкам, а попытаемся дать более или менее точную характеристику этого жанра в пределах одной национальной культуры.

Если этот опыт окажется удачным, он может быть приложен к изучению творчества других народов, что создаст основу для всестороннего сравнительно-исторического изучения этого жанра и позволит несколько продвинуть вопрос о научной классификации и каталогизации сказок.

Основной художественный прием этих сказок состоит в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким способом цепь не порывается или же не расплетается в обратном убывающем порядке. Простейшим примером кумулятивной сказки может служить русская сказка «Репка» (на содержании которой можно не останавливаться). К этой сказке вполне применимо немецкое обозначение Kettenmärchen — цепные сказки. В целом, однако, это название слишком узкое. Кумулятивные сказки строятся не только по принципу цепи, но и по самым разнообразным формам присоединения, нагромождения или нарастания, которое кончается какой-нибудь веселой катастрофой. В английском языке они относятся к разряду formula-tales и именуются cumulative, accumulative stories, что связано с латинским словом *cumulare* — накапливать, нагромождать, а также усиливать. В немецком языке кроме термина Kettenmärchen

---

<sup>83</sup> М. Хаавио. Kettenmärchenstudien. Helsinki, 1929 (FFC № 88).

<sup>84</sup> А. Taylor. Formelmärchen // Handwörterbuch des deutschen Märchens. Berlin — Leipzig, 1934, s. v.

<sup>85</sup> Там же. С. 166, 325.



есть более удачный термин Häufungsmärchen — нагромождающие сказки или Zahlmärchen — перечисляющие сказки. Во французском языке они называются *randonnées* (собственно «кружащие вокруг одного места»). Специальное обозначение для этих сказок выработалось не во всех языках. Приведенные примеры показывают, что всюду в разных словах говорится о некотором нагромождении. В разнообразном в своих формах нагромождении и состоит весь интерес и все содержание таких сказок. Они не содержат никаких интересных или содержательных «событий» сюжетного порядка. Наоборот, самые события ничтожны (или начинаются с ничтожных), и ничтожность этих событий иногда стоит в комическом контрасте с чудовищным нарастанием вытекающих из них последствий и с конечной катастрофой (начало: разбилось яичко, конец — сгорает вся деревня).

В первую очередь мы сосредоточим внимание на композиционном принципе этих сказок. Необходимо, однако, обратить внимание и на словесный наряд их, а также на форму и стиль исполнения. В основном можно наметить два разных типа кумулятивных сказок. Одни по образцу английского термина *formula-tales* можно назвать формульными. Эти сказки — чистая формула, чистая схема. Все они четко делятся на одинаково оформленные повторяющиеся синтаксические звенья. Все фразы очень коротки и однотипны. Сказки другого типа тоже состоят из одинаковых эпических звеньев, но каждое из этих звеньев может синтаксически оформляться различно и более или менее подробно. Название «формульные» к ним не подходит, хотя они по композиции относятся к кумулятивным. Они рассказываются эпически спокойно, стилем волшебных или других прозаических сказок. Образцом этого вида кумулятивных сказок может служить сказка «Мена». Герой меняет лошадь на корову, корову на свинью и т. д., вплоть до иглы, которую он теряет, так что домой он приходит ни с чем (Андр. 1415, АТ 1415). Эти сказки в отличие от «формульных» можно назвать «эпическими». Композиционный принцип (кумуляция) в обоих случаях один и тот же, и этим объясняется, что иногда «формульная» сказка может рассказываться эпически и наоборот. Но в общем можно все же отметить, что каждый тип тяготеет к той или другой исполнительской технике.

Нужно еще упомянуть, что формульные сказки могут принимать не только стихотворную, но и песенную форму. Такие сказки можно встретить не только в сборниках сказок, но и в сборниках песен. Так, например, в песенном сборнике Шейна

«Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях...» (1898) есть песни, композиция и сюжет которых основаны на кумуляции. Их следует включить в указатели кумулятивных сказок. Здесь можно указать, что и «Репка» была записана как песня.

Композиция кумулятивных сказок независимо от форм исполнения чрезвычайно проста. Она складывается из трех частей: из экспозиции, из кумуляции и из финала. Экспозиция чаще всего состоит из какого-нибудь незначительного события или очень обычной в жизни ситуации: дед сажает репку, баба печет колобок, девушка идет на реку выполаскивать швабру, разбивается яичко, мужик нацеливается в зайца и т. д. Такое начало не может быть названо завязкой, так как действие развивается не изнутри, а извне, большей частью совершенно случайно и неожиданно. В этой неожиданности — один из главных художественных эффектов таких сказок. За экспозицией следует цепь (кумуляция). Способов соединения экспозиции с цепью чрезвычайно много. Приведем несколько примеров, не стремясь пока ни к какой систематизации. В упомянутой сказке о репке (Андр. 1960 \*Д 1) создание цепи вызвано тем, что репка сидит в земле очень крепко, ее невозможно вытащить, и зовут все новых и новых помощников. В сказке «Терем мухи» (Андр. \*282) муха строит терем или поселяется в какой-нибудь брошенной рукавице или в мертвой голове и т. д. Но вот один за другим в нарастающем порядке величины являются звери и напрашиваются в избушку: сперва вошка, блошка, комар, затем лягушка, мышка, ящерица, далее — заяц, лисица и другие звери. Последним является медведь, который кончает дело тем, что садится на этот терем и всех раздавливает.

В первом случае («Репка») создание цепи мотивировано и внутренне необходимо. Во втором случае («Теремок») никакой логической необходимости в появлении все новых и новых зверей нет. По этому признаку можно бы отличать два вида этих сказок. Преобладает второй — искусство таких сказок не требует никакой логики. Однако для установления видов кумулятивных сказок это различие не имеет существенного значения, и мы его делать не будем.

Принципы, по которым наращивается цепь, чрезвычайно разнообразны. Так, например, в сказке «Петушок подавился» (Андр. \*241 I; АТ 2021А) мы имеем ряд отсылок: петушок посылает курочку за водой к реке, река посылает ее предварительно к липе за листом, липа — к девке за нитками, девка — к корове за молоком и т. д., причем никакой логики в том, какие

персонажи за какими предметами посылаются, нет: река, например, посылает за листьями и т. д. Логика здесь не нужна, и ее не ищут и не требуют. Другие сказки построены на ряде мен или обменов, причем мена может происходить в нарастающем порядке от худшего к лучшему или, наоборот, в убывающем — от лучшего к худшему. Так, сказка «За курочку уточку» повествует о том, как лиса за якобы пропавшую у нее курочку (которую она сама же съела) требует гусочку, за гусочку — индюшечку и т. д. — вплоть до лошади (Андр. 170, АТ 170). Наоборот: в уже упомянутой сказке «Мена» обмен происходит от лучшего к худшему. Мужик, заработав слиток золота, меняет его на лошадь, лошадь на корову, корову на свинью и т. д. вплоть до иголки, которую он теряет, и приходит домой ни с чем. Нарастающий обмен может происходить в действительности или о нем только мечтают. Мужик, прицеливаясь из ружья в зайца, мечтает, как он его продаст, как на вырученные деньги он купит поросенка, потом корову, затем дом, потом женится и т. д. Заяц убегает (Андр. 1430 \*А). В западноевропейской сказке сходно мечтает молочница, неся на голове для продажи кувшин молока. Кувшин она роняет на землю, он разбивается, а вместе с ним разбиваются и все ее мечты (АТ 1430).

Целый ряд кумулятивных сказок построен на последовательном появлении каких-нибудь непрошенных гостей или компаньонов. К мужику или бабе в сани напрашиваются заяц, лиса, волк, медведь. Сани ломаются. Сходно: волк просит положить на сани лапу, другую, третью, четвертую. Когда он кладет в сани еще и хвост, сани ломаются (Андр. 158, АТ 158). Обратный случай: назойливую козу, занявшую избушку зайчика, не могут выгнать кабан, волк, бык, медведь. Выгоняет ее комар, пчела, еж (Андр. 212).

Особый вид представляют собой сказки, построенные на создании цепи из человеческих тел или тел животных. Волки становятся друг на друга, чтобы съесть портного, сидящего на дереве. Портной восклицает: «А нижнему больше всех достанется!». Нижний в страхе выбегает, все падают (Андр. 121, АТ 121). Пошехонцы хотят достать воды из колодца. На колодце нет цепи, они вешаются друг за друга. Нижний уже хочет зачерпнуть воды, но верхнему тяжело. Он на миг отпускает руки, чтобы поплевать в них. Все падают в воду (АТ 1250).

Наконец, можно выделить особую группу сказок, в которых все новые и новые люди убиваются о пустяках. Разбилось

яичко. Дед плачет, бабка воеет, присоединяются просвирия, дьячок, дьяк, поп, которые не только поднимают вой, но выражают свое отчаяние каким-нибудь нелепым поступком: рвут церковные книги, звонят в колокола и пр. Дело кончается тем, что сгорает церковь или даже вся деревня (Андр. 241 III).

Жалостливая девка идет к реке выполаскивать швабру. Глядя на воду, она рисует себе картину: «Если рожу сына — утонет». К ее плачу присоединяется баба, мать, отец, бабка и т. д. Жених покидает ее (Андр. 1450, АТ 1450).

К кумулятивным сказкам можно причислить и такие, в которых все действие основывается на различных видах комических бесконечных диалогов. Примером может служить сказка «Хорошо да худо». Горох редок уродился — худо, редок да стручист — хорошо и т. д., без особой связи между звеньями (Андр. 2014).

Обладая совершенно четкой композиционной системой, кумулятивные сказки отличаются от других и своим стилем, своим словесным нарядом, формой своего исполнения. Надо, однако, иметь в виду, что по форме исполнения имеются, как указывалось, два вида этих сказок. Одни рассказываются эпически спокойно и медленно, как и всякие другие сказки. Они могут быть названы кумулятивными только по лежащей в их основе композиции. Такова уже упомянутая нами сказка «Мена», которая обычно относится к новеллистическим, или сказка «За скалочку уточку», в указателях относимая к сказкам о животных. К таким же «эпическим» принадлежат сказки о глиняном пареньке, который все на своем пути съедает, о мечтательной молочнице, о цепи обменов от худшего к лучшему или от лучшего к худшему, упомянутые выше.

Другие сказки обладают типичной только для них и характерной техникой повествования. Нагромождению или наращиванию событий здесь соответствует нагромождение и повторение совершенно одинаковых синтаксических единиц, различающихся лишь обозначением все новых и новых синтаксических субъектов или объектов или других синтаксических элементов.

Присоединение новых звеньев в этих сказках происходит двояко: в одних случаях звенья перечисляются одно за другим по очереди. Другой тип присоединения сложнее: при присоединении каждого нового звена повторяются все предыдущие. В качестве примера такого типа может служить сказка «Терем мухи». Каждый новоприбывший спрашивает: «Терем-теремок, кто в тереме живет?» Отвечающий перечисляет всех пришедших, т. е. сперва одного, потом двух,

потом трех и т. д. В этом повторении и состоят основная прелесть этих сказок. Весь смысл их — в красочном, художественном исполнении. Так, в данном случае каждый зверь характеризуется каким-нибудь метким словом или несколькими словами, обычно в рифму (вошь-поползуха, блоха-попрядуха, мышка-норышка, мушечка-тютюрушечка, ящерка-шерошерочка, лягушка-квакушка и т. д.). Исполнение их требует величайшего мастерства. По исполнению они иногда приближаются к скороговоркам, иногда поются. Весь интерес их — это интерес к колоритному слову как таковому. Нагромождение слов интересно только тогда, когда и слова сами по себе интересны. Поэтому такие сказки тяготеют к рифме, стихам, консонансам и ассонансам, и в этом стремлении исполнители не останавливаются перед смелыми новообразованиями. Так, заяц назван «на горе увертыш» или «на поле сверстень», лисица — «езде посकोкишь», мышь — «из-за угла хлыстень» и т. д. Все эти слова — смелые и колоритные новообразования, которые мы тщетно будем искать в русско-иностранных словарях.

Такая словесная колоритность этих сказок делает их излюбленным развлечением детей, которые так любят новые, острые и яркие словечки, скороговорки и т. д. Европейские кумулятивные сказки с полным правом могут быть названы детским жанром по преимуществу.

Кумулятивными можно назвать только такие сказки, композиция которых сплошь основана на обрисованном принципе кумуляции. Наряду с этим кумуляция может входить как вставной эпизод или элемент в сказки любых других композиционных систем. Так, например, элемент кумуляции имеется в сказке о царевне Несмеяне (Андр. 559, АТ 559), где пастух смешит царевну тем, что магическими средствами заставляет прилипать друг к другу все новых и новых животных и людей, образующих целую цепь.

Мы не будем решать здесь проблему кумулятивных сказок исторически. Раньше чем делать такую попытку, необходимо дать научное описание материала не в пределах одной народности, а в пределах всего существующего международного репертуара. Следует подчеркнуть, что точное описание есть первая ступень исторического изучения и что пока не будет дано систематического научного описания жанра, не может быть поставлен вопрос об историческом и идеологическом изучении. Предсказывать способы и пути исторического изучения этих сказок мы здесь не будем. Такое изучение может быть только межсюжет-

ным и международным. Изолированное изучение отдельных сюжетов или групп их к надежным общим результатам не приведет. Затронув вопрос о форме исполнения этих сказок, надо еще оговорить, что часть кумулятивных сказок рифмуется, иногда поется. Некоторые случаи с равным правом могут быть рассмотрены (и рассматриваются как исполнителями, так и собирателями) либо как песни и фигурируют в соответствующих сборниках, либо как сказки.

Сейчас, когда не сделана опись кумулятивных сказок, а часто они даже не осознаны как особый разряд, проблематика кумулятивных сказок не может быть разрешена с достаточной полнотой. Принцип кумуляции ощущается нами как реликтовый. Современный образованный читатель, правда, с удовольствием прочтет или прослушает ряд таких сказок, восхищаясь, главным образом, словесной тканью этих произведений, но эти сказки уже не соответствуют нашим формам сознания и художественного творчества. Они — продукт каких-то более ранних форм сознания. Мы в этих повествованиях имеем некоторое расположение явлений в ряд. Подробное международное историческое изучение этих сказок должно будет вскрыть, какие именно ряды здесь имеются и какие логические процессы им соответствуют. Примитивное мышление не знает времени и пространства как продукта абстракции, как оно вообще не знает обобщений. Оно знает только эмпирическое расстояние в пространстве и эмпирический отрезок времени, измеряемый действиями. Пространство и в жизни, и в фантазии преодолевается не от начального звена непосредственно к конечному, а через конкретные реально данные посредствующие звенья: так ходят слепые, перебираясь от предмета к предмету. Нанизывание есть не только художественный прием, но и форма мышления вообще, сказывающаяся не только в фольклоре, но и на явлениях языка. Но вместе с тем сказка показывает уже и некоторое преодоление этой стадии. Эти сказки у нас — удел детей, новых типов не создается. Искусство их рассказывания закономерно приходит в забвение и упадок, уступая место новым, более соответствующим современности формам повествования.

## II

Мы переходим к перечислению типов, имеющих в русском фольклоре.

Перечисление это не преследует целей скрупулезной полноты. Цель нижеприведенного перечисления — оправдать высказанные

теоретические положения и показать возможность расположения сказочного материала по типам композиции. В указателе Аарне сюжеты пересказываются как попало. Нужен, однако, не приблизительный пересказ, а нужно научное определение или сюжета или типа в результате анализа. Нужно выделение конструктивных элементов. Соответственно каждый устанавливаемый тип фиксируется следующим образом. Прежде всего формулируется экспозиция, т. е. начало, от которого нанизывается цепь. Определение экспозиции всегда укладывается в одно-два предложения (Дед посеял репку и т. д.). За ней следует кумуляция. Кумуляция вставляется нами в знаки повторения, заимствованные из нотописи ( $\parallel$ :  $\parallel$ ). Сцепление звеньев, как уже говорилось, может быть, двояким: при включении каждого нового звена повторяются (рассказчиком от себя или действующим лицом сказки в форме пересказа или хвастовства) все предыдущие звенья. Схема такой кумуляции:  $a+(a+b)+(a+b+c)$  и т. д. В таких случаях перед перечислением звеньев ставится слово *respective* (соответственно), что в данном случае означает: «после того, как заново перечислены все предшествующие звенья» (образец: «Петушок подавился»). Другая форма последовательности проще: звенья следуют одно за другим без повторения предыдущих звеньев по схеме  $a+b+c$  и т. д. (образец: «Глиняный паренек»). Развязка обычно также укладывается в одно-два предложения. Есть и такие случаи, когда развязки нет совсем: последнее звено цепи одновременно служит концом сказки.

Между экспозицией и развязкой имеется соответствие — позитивное или негативное. Петушок подавился, он посылает курочку за водой; следует кумуляция. Развязка — курочка приносит воды и спасает петушка; или она опаздывает, петушок уже издох. Иногда цепь не разрывается, а расплетается звено за звеном в обратном порядке, после чего дается развязка. В таком случае пишется: обратный ряд. Иногда с концом цепи сказка не кончается. Следует другая сказка (механическое присоединение) или данная же сказка имеет продолжение (органическое соединение), большей частью также кумулятивное. Такие части повествования обозначаются римскими цифрами I, II, III и т. д.

Для ясности повторяем, что по стилю можно установить два вида: формульные и эпические. Для каждой группы сказок указываются сперва формульные, потом эпические. Мы приведем образцы из составленного нами каталога.

## I. Ряд отсылок или насылок

**Отсылка** вызвана какой-либо бедой; пострадавший посылает за помощью. Первый встречный отказывает, посылает ко второму, второй — к третьему и т. д. **Насылка** (вдогонку) вызвана тем, что посланный не возвращается. За ним послан второй, который тоже исчезает, за ним третий и т. д. Они возвращаются все вместе, гонят друг друга.

### Формульные

1. «Смерть петушка». Петушок подавился, ||: Он посылает курочку за водой к речке (геср. речка к липе за листом, липа к девке за нитками, девка к корове за молоком, та к сенокосцам за сеном, те к кузнецам за косой, те в деревню за углем. — Уголь добыт, обратный ряд) :|| Курочка опаздывает, петушок подавился (вариант: курочка спасает петушка) (Андр. \*241 I).

2. «Нет козы с орехами». Козел посылает козу за орехами. ||: Коза не возвращается. За козой посланы волки (геср. за волками медведь, за медведем люди, за людьми дубье и т. д. до бури. — Обратный ряд: буря идет воду гнать и т. д.) :|| Вот коза с орехами (Андр. 2015, АТ 2015).

Данная формулировка представляет собой великорусскую формулу типа. Экспозиция у других народов иная: свинья нейдет домой (англ., польск.), волк нейдет из леса (польск.) и др. Общая формулировка могла бы гласить:

Посланный (коза и др.) не возвращается. ||: За первым посылают второго (геср. за вторым третьего и т. д.). Обратный ряд :|| Посланный возвращается.

2 а. «Мыши нейдут горох брать». Просыпался горох. Хозяин зовет мышей подбирать. ||: Мыши нейдут; на мышей насылаются коты (геср. на котов волки и т. д. Обратный ряд) :|| Мыши идут горох подбирать.

Образец: Е. Романов. Белорусский сборник III, № 9, с. 14. Этот случай при всем сходстве с предыдущим отличается от него. Дана белорусская формулировка. Экспозиция дает строптивость: груша не хочет падать, корова не дает себя доить (англ.). В первом случае мы имеем непрерывное движение. (Каждый новый посланный уходит, скрывается). Здесь же имеется полная неподвижность, и только обратный ряд дает последовательное движение всех подряд (на виду у слушателя).



## II. Ряд (осуществленных или избегнутых) пожираний

Возможны 4 комбинации: негативная цепь дает положительный конец (съедение много раз избегается, но в итоге осуществляется); положительная цепь дает негативный конец (съедение много раз повторяется, но в итоге все выходят). Положительная цепь дает положительный конец (съедены все до одного персонажа). Негативная цепь дает негативный конец (ряд попыток не приводит ни к чему).

### Формульные

3. «Колобок». Старуха печет колобок, он убегает. ||: Встречает зайчика (геср. волка, медведя, лисицу и др.), хвастает, что его не съедят. || Лиса его съедает (Андр. \*296, АТ 2025).

### Эпические

4. «Глиняный паренек». Бездетные старики лепят из глины паренька. ||: Он съедает клубок с веретенцем, затем бабушку с копылком, дедушку с топорком, Катьку с ведром, баб с граблями и др. || Козел бодает паренька, глина рассыпается, все выходят (Андр. 333 \*В, АТ 2028).

5. «Пых». Дед да баба, уходя, запрещают детям ходить в погреб — там Пых. ||: Пых съедает Ваню (потом Маню, бабу, деда) || Пых лопается (Карн. 34).

6. «Волк-дурень». Волк голоден. ||: Встречает и хочет съесть козла (затем барана, свинью, кобылу). Каждое животное по своему расправляется с ним || Волк удовлетворяется падалью (Андр. 122, АТ 122).

Великорусский материал очень скуден и не дает полного представления об этой сказке, подверженной большим колебаниям. Отдельные звенья цепи могут фигурировать как отдельные сказки или входить в состав других сказок. Кроме приведенных элементов, в некоторых случаях имеется советчик, который после каждой неудачи советует волку взяться за другое животное. Советчиком может быть лиса, которая советами губит волка, или же им может быть бог; в таких случаях волк страдает по собственной глупости. Иногда действию предшествует предсказание: волк в этот день будет счастлив, так как на нем играло солнце и пр. В таких случаях первым звеном цепи служит кусок сала, которое волк не берет, так как он думает

найти что-нибудь получше, веря в предсказание лисы. Иногда в качестве последнего звена фигурирует человек (портной), который избивает волка. В таких случаях иногда следует новая сказка, а именно «человек на дереве».

7. «Пение волка». Живут мужик и баба. ||: Ежедневно волк поет им хвалебную песнь. Ему отдают подряд всех овец (затем кошку, собаку, жеребенка, быка, парничка, бабу, деда) :|| Мужик выходит сам, волк съедает и его (Андр. \*162).

Сюда же можно отнести один случай, состоящий из нескольких цепей. Это «Звери в яме». В полной форме эта сказка состоит из четырех цепей. Она отнесена к разряду «поеданий» (одна из цепей), так как из остальных цепей две в других комбинациях не встречаются, а одна хотя и встречается в других комбинациях, но носит лишь вводный характер.

8. «Звери в яме».

1. *Набор*. Свинья уходит из дому. ||: Присоединяется волк (затем заяц, белка, лиса и др.) :||

2. *Падение в яму*. Звери падают в яму (все сразу или последовательно).

3. *Поедают друг друга*. ||: «Кто тоньше, того съедим». Съедается заяц (затем белка, свинья, волк) :|| Лиса остается одна.

4. *Лиса выбирается*. Лиса видит гнездо дрозда. ||: Просит его накормить (затем напоить, насмешить, вытащить) :|| Дрозд помогает лисе выбраться (Андр. 20 А, АТ 20 А). Сказка эта часто встречается в соединении с другими сказками. Последняя часть (4) может фигурировать как самостоятельная сказка (Андр. 56 \*С). В указателях под № 21 приведен тип: животные съедают свои внутренности. Это не тип, а подробность, которая встречается в пределах различных типов, в том числе и в данном. Под № 20 С приведено: Звери бегут от кончины мира или от войны. Это опять не тип, а одна из возможных мотивировок набора зверей. Есть и другие мотивировки: звери уходят богу молиться; уходят, так как их хотят резать, встречают друг друга.

### III. Ряд мен или обменов

Мена может совершаться либо по восходящей линии (за худшее получено лучшее) или, наоборот, по нисходящей; она может совершаться в действительности, или о ней мечтают.

Эпические

9. «Мена». Мужик награждается (за работу или услугу) золотом. ||: По дороге домой он меняет золото на коня (затем коня на корову, корову на овцу и т. д. до клюки) :|| Жена клюкой избивает мужа (АТ 1415).

В диалоге, который герой ведет с встречными, он изредка рассказывает о всех предыдущих менах  $a + (a + b) + (a + b + c)$ . Сказка иногда усложняется утверждением героя, что жена встретит его миролюбиво. Он выигрывает пари и становится богатым.

10. «За курочку утку, за утку гусочку». Лиса (или баба) просится ночевать, дает на хранение лычко. ||: Утром за пропавшее (якобы) лычко требует ремешок (затем за ремешок курочку, за курочку утку, дальше гуся, индюшку, барашка, овечку, коровушку, быка, лошадку) :|| Уезжает на лошадке (Андр. 170, АТ 170).

Обычно следует сказка «Звери в саях» (Андр. 158, АТ 158). Сказка эта рассказывается как о лисе, так и о бабе. Лиса более уместна. Она за ночь съедает спорный объект, чем мотивирует ее требование, тогда как притязания бабы необоснованны.

11. «Воздушные замки». Мужик прицеливается в зайца. ||: Мечтает продать шкуру (далее купить свинку, на поросят приобрести дом; женитьба, дети) :|| Спугивает зайца (Андр. 1430 \*А, АТ 1430).

Данный случай — великорусская формулировка типа. Исходный пункт (заяц, птица, горшок с молоком, медом, рисом, корзина с яйцами и пр.) может меняться, равно как и обстановка (на охоте, дома, по дороге на рынок). Абстрактная формулировка возможна, но она может быть дана только по специальному изучении этого типа.

12. «Ненасытная баба» (или «Золотая рыбка»). Мужик ловит золотую рыбку (или рубит в лесу волшебное дерево), которая просит отпустить ее и обещает выполнять все его желания. ||: Его жена желает иметь хлеба (затем избу, стать женой бурмистра, барина, полковника, генерала, царя, стать богом или морской царицей) :|| Вновь в избе (или превращение в животных) (Андр. 555, АТ 555).

Сказка эта — исключительный пример ассимиляции волшебной сказки с кумулятивной. С одной стороны, это типичная волшебная сказка: пощада животного, приобретение волшебного помощника, исполнение трудных задач при помощи него — типичные элементы волшебной сказки; с другой стороны, в

смене и нарастании одинаковых элементов — весь смысл сказки, и с этой точки зрения она может считаться кумулятивной.

#### IV. Напрашиваются в избу или изгоняются из нее (или не пускают в нее)

##### Формульные

13. «Терем мухи». Муха строит (находит) терем. ||: Напрашивается вошь (геср. комар, мышка, ящерка, заяц, лиса, медведь) :|| Медведь садится на терем, раздавливает его (Андр. \*282).

##### Эпические

14. «Занятая избушка». Коза (лиса) занимает избушку зайчика. Зайчик жалуется собаке. ||: Собака (затем кабан, волк, бык, медведь, лев) не могут выгнать козу :|| Выгоняет пчела (петух, еж) (Андр. 212, АТ 2015).

Сказка эта чаще всего встречается как продолжение сказки «Коза лупленая», но возможна и как целая сказка, а также и в соединении с другими сказками.

15. «Зимовье зверей».

1. *Набор*. ||: Старики хотят резать петуха (затем гусака, барана, свинью, быка) :|| Звери убегают.

2. *Постройка избы*. Бык предлагает строить избу. ||: Отказываются петух (затем гусак, баран, свинья) :|| Бык строит избу сам,

3. *Зимовье*. Настает зима, звери мерзнут. ||: Напрашиваются к быку свинья (затем баран, гусак, петух) :||

4. *Непрошенный гость*. Волк хочет занять избу. ||: Звери его пугают — свинья хрюкает, баран бодает и пр. :|| Волк убегает (Андр. 130, АТ 130).

О «наборе» см. выше. Часть 4 не содержит кумуляции. Она встречается и в других соединениях (см. Андр. 210 А), АТ 210). В некоторых вариантах (особенно западноевропейских) фигурирует лишь первая или четвертая часть. В таких случаях вместо второй и третьей частей имеется иной мотив: звери занимают чужую избу.

Во всех приведенных случаях действующие лица — животные. О людях подобные сказки рассказывают редко. Нам встретился

только один случай. От приведенных он отличается наличием сложной психологии в человеческих взаимоотношениях.

#### 16. «Наказанная дочь».

1. Истоплена баня для младшей дочери. Она ушла по ягоды и не является. ||: Зовет мать (затем отец, братья, сестры, невестка) :|| Они моются сами.

2. Ночью она является. ||: Просится к отцу (затем к матери, братьям, сестрам), они ее не пускают :|| Она замерзает (Карн. 109).

### V. Напрашиваются в сани (телегу, лодку)

#### Эпические

17. «Подвези меня». Едет в санях лиса (мужик). ||: Напрашивается заяц (затем лиса, волк, медведь) :|| Сани ломаются.

17а. Едет в санях лиса (мужик). ||: Волк просит положить лапу (затем другую, третью, четвертую, хвостик) :|| Сани ломаются (Андр. 158, АТ 158 — первая половина). На Западе эта сказка обычно прибавляется к сказке «Смерть петушка» (АТ 2021).

### VI. Ряд приобретений или наград

#### Эпические

18. «Удачные покупки». Внучек отпрашивается у бабки торговать. ||: Он покупает курочку (геср. уточку, барана, коровушку, лошадку. Каждое животное издает свои звуки) (Карн. 68).

19. «Панские награды». Старик служит у пана. ||: За первое лето он получает курочку (геср. за второе — петуха, далее уточку, гуся, барана, теленка) :|| (Шейн 979 и варианты).

### VII. Ряд действий невпопад

#### Эпические

20. «Набитый дурак». Идет потеряться около людей. Не понимает советов матери, все делает невпопад. ||: На похоронах говорит «Носить не переносить» (затем на свадьбе — «Канун да свеча»; на пожаре подыгрывает на дудочке; мужикам, везущим зерно, желает царство небесное и т. д.) :|| Его всюду избивают (Андр. 1696, АТ 1696).

## VIII. Ряд отказов в помощи

### Формульные

21. «Война грибов». Гриб боровик зовет на войну белянок. Они отказываются. ||: За ними отказываются опенки (затем рыжики, волнушки, мухоморы и другие) :|| Соглашаются грузди (Андр. \*297, АТ 297 В).

Известна также как песня.

## IX. Цепляются друг за друга, становятся друг на друга

В этих сказках мы имеем дело с цепью человеческих тел или тел животных. Цепь создается или по горизонтали (цепляются, прилипают), или по вертикали вверх (становятся один на другого), или вниз (спускаясь, цепляются один за другого).

### Формульные

22. «Репка». Дед посадил репку. ||: Не может ее вытащить. Помогает бабка (геср. внук, внучка, сучка и т. д.) :|| Репа вытащена (Андр. 1960 \*Д I, АТ 1960 D). Сказка общеизвестна, но в сборниках встречается редко.

### Эпические

23. «Волк и портной» («Человек на сосне»). Волки хотят поймать человека на сосне. ||: Становятся один на другого (до семи) :|| Человек: «Нижнему больше всех достанется!» Падают (Андр. 121, АТ 121).

Эта сказка чаще всего служит продолжением сказки «Волк дурень» (Андр. 122, АТ 122), но встречается и самостоятельно. Более распространена на Украине и в Белоруссии, чем у великоруссов. Любопытно африканское сказание: люди хотят достичь неба; ставят друг на друга деревянные ступы; до неба не хватает как раз одной ступы; они решаются взять нижнюю — все разваливается (L. Frobenius, *Die Weltanschauung der Naturvölker*, 1898). Из сопоставления этого случая с предыдущим и другими можно вывести отвлеченную формулировку этого типа.

Случаев опускания вниз в великорусском материале нет. См. АТ 1250. Формулировка (нерусского) материала гласила бы: Хотят достать воды. ||: Один цепляется за перекладину колодца (затем другой за его ноги и т. д.) || Верхний устает, хочет поплевать в руки, все падают.

Этот случай регистрируем лишь для сравнения.

## Х. Убиваются о пустяках

### Формульные

24. «Разбитое яичко». Курочка разбивает яичко ||: Дед рассказывает бабе, баба плачет (resp. дьячок рвет книги, дьяк звонит в колокол и т. д.) || Поп сжигает церковь (Андр. \*241 III, АТ 2022).

Здесь приведены только три звена, наиболее характерные и устойчивые. На самом деле их всегда больше, но они сильно варьируют. Для этой сказки характерна необычайная суматоха: люди совершают с отчаяния ряд нелепых поступков. Каждое новоприбывшее лицо выслушивает весь рассказ сначала, а затем с отчаяния выкидывает какую-нибудь нелепость.

Данный случай — великорусская формулировка. В международном масштабе экспозиция сильно варьирует.

### Эпические

25. «Жалостливая девка». Девушка идет к реке выполаскивать швабру. ||: «Если рожу сына — утонет». Присоединяется баба (затем мать, отец, бабка и т. д.), воют || Жених покидает невесту (Андр. 1450, АТ 1450).

Великорусский материал не дает вполне четких случаев. Характер цепи иногда утрачен. Обычно следует другая сказка: жених (или другое лицо) отправляется искать, кто глупее.

## XI. Спрашивают, перечисляют, многократно рассказывают и пр.

В этот разряд отнесены сказки, где кумуляция создается исключительно диалогами. Диалоги имеются, правда, и в других сказках, но там, кроме диалога, имеется и действие. Здесь двое стоят и говорят, и вся сказка основана на вопросах, ответах, переспрашиваниях и т. д.

Многие из нижеприведенных случаев представляют собой не сказки, а прибаутки. Не учитывать их, однако, все же нельзя, хотя и вводить их можно также лишь с оговоркой. Среди приведенных случаев есть такие, которые можно бы выделить в подрубрику логических рядов: причинный ряд («отчего»), целевой («куда», «для чего»), относительный ряд («который»). Последний в великорусском материале не встречается (АТ 2035). Относящиеся к этому классу случаи мы не будем делить на формульные и эпические. Формулировка будет дана в более свободной форме, чем выше.

26. «Отчего». Орешник, что кочетка поцарапал? и т. д. (Андр. 241 II).

27. «Куда». Куда с смолой? Лодку смолить. — Куда с лодкой? Рыбку ловить. — Куда с рыбкой? Ребят кормить. — Куда с ребятами? Овец пасти и т. д. (Андр. \*2015 II, АТ 2016\*).

28. «Где». Коза, где была? Коней пасла. — Где кони? Николка увел. — Где Николка? В клеть ушел. — Где клеть? Водой унесло и т. д. (Андр. \*2015 I, АТ 2018).

29. «Для чего». Что делаешь? Ямку копаю. — Для чего ямка? Копейку ишу. — Для чего копейка? Иголок купить и т. д. (Шейн 273).

30. «Все благополучно». Перочинный ножик сломали. — Как сломали? С иноходца кожу сдирали и т. д. (Конь подох, дом сгорел, жена умерла и пр.). (Андр. \*2014 I, АТ 2040).

31. «Хорошо да худо». Горох редок уродился (худо). Хоть редок, да стручист (хорошо). Повадилась свинья, все изъела (худо). А я свинью убил да ветчины насолил (хорошо) и т. д. (Андр. 2014, АТ 2014).

## ***Легенда***

### *1. Термин «легенда» и его содержание*

Слово «легенда» не имеет общепризнанного единого значения ни в научном, ни в обиходном языке. Средневековое латинское «*legenda*» обозначало «то, что подлежит чтению», т. е. отрывки из житий, читаемые на богослужениях или во время монастырских трапез. В этом значении оно соответствует русскому «четьи» в сочетании «Четьи Минеи» (месячные чтения). В настоящее время этим словом обозначаются самые разнообразные виды словесно-художественного творчества, относящиеся как к



области фольклора, так и к области литературы. Так, например, в западноевропейской науке легендами иногда называют мифы первобытных народов<sup>86</sup>. В английской науке легендами называют также мифы классической древности<sup>87</sup>. А. Н. Веселовский называет легендами сюжеты, приуроченные к историческим именам<sup>88</sup>. Так же поступают и другие исследователи<sup>89</sup>. Реже слово «легенда» применяется к другим жанрам, как, например, к поверьям или бывальщинам<sup>90</sup>.

Но этим не исчерпывается область применения термина «легенда». А. Н. Афанасьев поместил в свое собрание легенд духовный стих о Егории Храбром (Аф. Лег.). Е. В. Аничков в статье, посвященной легенде<sup>91</sup>, включает в рассмотрение легенды стих о Голубиной книге, стих о Егории Храбром, былинку о Василии Окуловиче и некоторые заговоры.

Все названные случаи относятся к области фольклора. Но к легендам относят и произведения чисто книжного характера. Знаменитая «*Legenda aurea*»<sup>92</sup> («Золотая легенда») Якова из Ворагине (Jacobus de Voragine, 1230—1298) состоит из житий. В науке о древнерусской литературе принят термин «апокрифические легенды». Легендами обозначают не только жития, но и повести сказочного содержания и нравоучительного или благочестивого характера<sup>93</sup>.

Для нас очевидно, что объединяемые этим словом виды поэтического творчества представляют собой разные образования,

---

<sup>86</sup> P. Ehrenreich. Die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker und ihre Beziehungen zu denen der alten Welt. Berlin, 1905.

<sup>87</sup> E. S. Hartland. The Legend of Perseus: A Study of Tradition in Story Custom and Belief. L., 1895.

<sup>88</sup> А. Н. Веселовский. К легендам о последнем императоре. ЖМНП. Часть CLXXIX. 1875, май, и другие труды его.

<sup>89</sup> А. Н. Лозанова. Народные легенды и предания о Степане Разине. Художественный фольклор. IV-V, 1929.

<sup>90</sup> Н. Ф. Сумцов. К легендам о разрыве-камне. ЭО. VIII, 1890°.

<sup>91</sup> Е. Аничков. Христианские легенды в народной передаче // История русской литературы. Под ред. Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина и Д. Н. Овсянников-Куликовского. Т. I, 1908.

<sup>92</sup> Полное название LEGENDA AUREA SIVE HISTORIA LOMBARICA. (См. Энциклопедический словарь Брокгауза-Ефрона. СПб., 1894, т. XXIII-а. С. 613).

<sup>93</sup> Ф. И. Буслаев. Песни древней Эдды о Зигурде и муромская легенда. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. I. СПб., 1861; А. Н. Веселовский. Новые отношения муромской легенды о Петре и Февронии и сага о Рагнаре Лодброкке. ЖМНП, 1871, апрель°.

может быть, для объединения их и могут иметься некоторые основания. Однако нам необходимо оговорить, что именно может пониматься под легендой в науке о фольклоре. Фольклористика есть наука об устном народном творчестве. Поэтому область письменной, книжной легенды как таковая не может быть предметом ее рассмотрения. Такие памятники, как «Хождение Богородицы по мукам», совершенно не проникшие в русский фольклор<sup>94</sup>, как и вся область житийной и апокрифической литературы, представленная весьма значительным количеством памятников и посвященных им трудов, поскольку их сюжеты не вошли в народное обращение, представляют собой достояние истории литературы, а не фольклористики<sup>95</sup>.

Для науки о фольклоре будут иметь значение только те памятники, которые перешли в устную традицию или сами восходят к ней. Под «легендой» в науке о фольклоре может пониматься только «устная» легенда, а не «письменная».

Другим признаком народной легенды является ее связь с христианством. Народная легенда есть прозаический художественный рассказ, обращающийся в народе, содержание которого прямо или косвенно связано с господствующей религией. Для легенды характерна связь не с тотемической или иной добожеской религией (такую связь имеют первобытные мифы) или с религией многобожеской (античные мифы), а с религией единобожеской, каковой в Европе является христианство. Кроме господствующей религии, в народе имеются пережитки более ранних форм религии в виде веры в леших, русалок, домовых, банников, рижников, и т. д., но рассказы эти и по форме, и по содержанию, и по формам бытования представляют собой иное явление, чем легенды. Они представляют собой не легенды, а бывальщины. В какой степени легенда отражает и идеологию христианской религии, этот вопрос может быть разрешен только по рассмотрении самих легенд. Исторически европейская легенда есть некоторая реакция на появление христианства. Христианство отражено и в книжной повествовательной литературе, и в изобразительном искусстве, и в устном народном творчестве. Предметом рассмотрения фольклористики

---

<sup>94</sup> Н. К. Бокадоров. Легенда о хождении Богородицы по мукам // Изборник київський. Київ, 1905.

<sup>95</sup> П. В. Владимиров. Научное изучение апокрифов — отреченных книг в русской литературе во второй половине XIX столетия. Киев, 1900; И. Франко. Апокрифи і легенди з українських рукописів. I-II. Львів, 1896—1899.

служит не сама религия, а один из видов художественного отражения ее. Таким образом формы проявления самой религии (богослужение и соответствующие обряды), а также все виды ее использования вне художественных целей (святцы, появление различных святых, канонизованных или самозванных богоматери, апостолов и проповедников, вся область сектантства вообще) представляют собой предмет иной науки — истории верований, а не истории художественного творчества. Религия как таковая может рассматриваться лишь постольку, поскольку она в целом или в отдельных ее проявлениях отражена легендой.

Такое понимание легенды заставляет исключить из нашего рассмотрения былины, духовные стихи, исторические сказания, побывальщины, заговоры, иногда объединяемые с легендой в один жанр по общности сюжета. Легенда может иметь связь со всеми названными здесь жанрами, но такая связь для легенды не специфична. Так, сказка имеет связь с былинной, народным театром и побывальщиной, историческая песнь может иметь связь с причитаниями (плачи о Петре) и т. д., но тем не менее каждый из этих жанров должен изучаться и изучается самостоятельно. Также самостоятельно должна изучаться и легенда, связь ее с другими жанрами является лишь одним из вопросов ее изучения и не этой связью определяется ее специфика.

## *2. К истории собирания и изучения*

В истории науки о фольклоре вопрос о легенде занимает несколько особое место. Трудов о легенде имеется очень много, но подавляющее большинство их относится не к фольклорной, а к книжной легенде. Систематически легенда никогда не собиралась и не изучалась. Единственным научным собранием легенд на сегодняшний день остается собрание Афанасьева «Народные русские легенды». Здесь, не включая вариантов, имеются 33 сюжета русских легенд. Наряду с действительными народными легендами здесь содержатся: один духовный стих (№ 9 — «Егорий Храбрый»), две книжные повести (№ 22 — повесть о бражнике; № 24 — о царе Аггее) и две сказки (№ 32 — о волке-дурне, № 33 — «Петух и жерновцы»). С другой стороны, ряд легенд содержится в афанасьевском собрании сказок. Афанасьевские «Легенды» были запрещены цензурой, но вновь вышли нелегально в Лондоне. Запрет длился до 1914 г., когда сразу появилось два новых издания: казанское, под редак-

цией И. П. Кочергина<sup>96</sup>, и московское, под редакцией С. К. Шамбинаго<sup>97</sup>. В первом перепечатаны рецензия А. Н. Пыпина из «Современника» (1860, т. LXXX, кн. 3) и некоторые другие материалы (биография, воспоминания, библиография и пр.); второе содержит лишь краткую вводную статью Шамбинаго. В этом издании примечания Афанасьева (ценные своими вариантами) доведены лишь до двадцатого номера. Издание, таким образом, является неполным. Оно повторено уже в полном виде в 1916 г.<sup>98</sup> Издание Афанасьева, содержащее подлинные народные тексты, показало, что народное миросозерцание отнюдь не соответствует церковной религии. Этим объясняется его запрещение, но этим же объясняется и огромный успех, который оно имело. Своеобразная попытка «реабилитации» народной легенды сделана в анонимном издании «Русские простонародные легенды» (14 текстов без вариантов) и в «Дополнениях к русским простонародным легендам и рассказам» (10 текстов; оба издания объединены под названием «Легенды русского народа» (СПб., 1861).

В этом издании в тексты внесены многочисленные искажения. Так, просфора заменена булками, апостолы — мудрецами, рай — прекрасным садом и т. д.

Русский записанный легендарный репертуар не очень велик. Единичные записи легенд имеются во всех крупных сборниках сказок. Легенды сказочного происхождения или состава приведены Н. П. Андреевым в его «Указателе сказочных сюжетов по системе Аарне» (Л., 1929), в разделе «Легендарные сказки» (№ 750-849). Здесь указано 56 сюжетов. Из них 35 сюжетов (62,5%) неизвестны в европейском фольклоре и являются исконно русскими. Легенда — наиболее национальный из всех жанров русского фольклора, и в этом отношении она может быть сравниваема только с народными анекдотами. Следует, однако, иметь в виду, что легенды имеются и в других разделах указателя. Так, легенда о кровосмесителе, приуроченная у нас к Юде или к Андрею Критскому, значится в разделе сказок о судьбе; легенда о Соломоне отнесена к сказкам об умных юно-

---

<sup>96</sup> А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды. Т. 1. Легенды, собранные А. Н. Афанасьевым. Под ред. И. П. Кочергина. Казань, 1914.

<sup>97</sup> А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды. Ред. и предисл. С. К. Шамбинаго. М., 1914.

<sup>98</sup> А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды. Ред. и предисл. С. К. Шамбинаго. Изд. 3-е. М., 1916.

шах или девушках и т. д. В «Указателе» расписаны тексты по основным русским сказочным сборникам. Легенды, не имеющие отношения к сказке, здесь не представлены. Записи легенд публиковались и в этнографических журналах, как «Этнографическом обозрении», «Живой старине», в «Сборниках материалов для описания местности и племен Кавказа» и в ряде местных, краевых изданий. Библиографию легенды содержит «Библиографический указатель литературы по народной словесности на русском языке», издававшийся комиссией по народной словесности при Этнографическом отделе имп. общества любителей естественной антропологии и этнографии в Москве (В. I. 1911 год. М., 1913; В. II. 1912 год. М., 1914; В. III. 1913 год. М., 1915). Богатую сводку параллелей к опубликованным им текстам дает Ю. А. Яворский в издании «Памятники галицко-русской народной словесности» (ЗРГО Т. XXXVII. Вып. 1., Киев, 1915). Весьма тщательный перечень трудов и публикаций дает А. И. Никифоров в «Обзоре работ о сказке и легенде на русском языке за 1917—1925 гг.»<sup>99</sup> Библиография легенд, связанных с древнерусской повествовательной литературой, дана в библиографической сводке «Древнерусская повесть» (вып. 1), составленной В. Н. Адриановой-Перетц и В. Ф. Покровской (Изд. АН СССР, 1940). Специально карельские публикации установлены Н. С. Виноградовым в его библиографическом указателе «Фольклор Карелии» (Петрозаводск, 1937). Украинский материал превосходно библиографирован в книге: Ол. Андриевський. Бібліографія літератури з українського фольклору. У Києві, 1930. Эта библиография доведена до 1917 г. Продолжение ее: Балик и Карпінська. Библиографічн. покажчик краєзнавчої літератури на Україні, 1917—1926. Чрезвычайно ценные указания дает А. Wesselski (Märchen des Mittelalters, Berlin 1925).

Мы не можем быть уверены в том, что сравнительно небольшое количество записанных текстов правильно отражает действительное положение. Мы вынуждены предположить, что в поисках былины, сказки, песни собиратели иногда забывали о легенде. Записи фольклора в Ульяновской области, сделанные сотрудником Отдела фольклора Института литературы Академии Наук СССР в Ленинграде В. А. Кравчинской не в условиях краткосрочной экспедиции, а в условиях длительного общения с населением и тесного контакта с ним во время эвакуации,

---

<sup>99</sup> А. И. Никифоров. Обзор работ о сказке и легенде на русском языке за 1917—1925 гг. // Сказочная комиссия в 1924—1925 гг. А., 1926.

показывают более широкое бытование и более интенсивную живучесть легенды, чем это можно было предполагать по печатным изданиям. Недостаточность русского материала только отчасти может быть восполнена украинским материалом. Одно только опомное двухтомное собрание В. Гнатюка содержит свыше 400 текстов<sup>100</sup>. Частично недостаточностью материала объясняется, что собственно народная, фольклорная легенда почти не изучалась в нашей науке. Легенда не осознавалась как самостоятельный жанр. Поэтому и нельзя говорить об истории изучения легенды в том смысле, в каком можно говорить об изучении сказки, былины, причитаний и т. д. Основная проблема, занимавшая русскую науку, была проблема связи фольклорной легенды с русской, византийской, славянской и романогерманской книжной письменностью. Главная цель — установление источников легенды. Если удавалось установить, что сюжеты заимствованы из русской или иноземной книжной литературы, то задача считалась исчерпанной. Частные случаи таких заимствований объявлялись общим законом легенды, которая признавалась вообще как таковая книжным и заносным жанром. Другая задача в изучении легенды состояла в определении ее внутренней идеологии. Здесь можно установить, что ранние ученые признавали за легендой идейную самостоятельность и независимость от церковного учения, в более поздних же трудах ее идеология объявляется христианской или богомильской, и эти утверждения переходят из одних трудов в другие. Мы приведем общие мнения о легенде некоторых наиболее выдающихся исследователей, исследования же по частным вопросам будут приведены ниже, при рассмотрении отдельных сюжетов.

Ранние ученые, как Пыпин, еще признавали наличие собственно народных легенд, признавали независимость хотя бы некоторой части легенд от церковной литературы и церковной идеологии. В своем упомянутой отзыве на «Легенды» Афанасьева Пыпин дает правильное определение легенды и отличает ее от «православно-церковных сказаний», «решительно не принадлежащих к разряду народных поверий». Таким образом, Пыпин уже видел резкую разницу между народной верой и верой церковной. В дальнейшем, однако, Пыпин оперирует понятием «литературные истории», созданным им в его «Очерке литера-

---

<sup>100</sup> В. Гнатюк. Галицько-руські народні легенди. Т. I—II // Етнографічний збірник. Т. XII—XIII. У Львові, 1902.

турной истории старинных повестей и сказок русских»<sup>101</sup>. Приводя духовные стихи, ссылаясь на западноевропейские письменные памятники, упоминая о хронографиях, палаях, житиях, Пыпин, не приводя конкретных данных, внушает читателю мысль, что именно здесь и кроется источник легенды. Правда, он очень кратко говорит и о легендах самостоятельных, собственно народных и приходит к выводу, что по содержанию народная легенда может быть приурочена или к чужим переводным сказаниям, или к литературным повестям чисто русским, или, наконец, к устным преданиям, в самом начале принадлежащим к области народной поэзии. Таким образом, Пыпин хотя бы за частью легенд признает их самостоятельность. И. Я. Порфирьев также еще видит самостоятельность легенды по сравнению с письменной легендарной литературой, но относится к этому явлению, как к чему-то отрицательному. В разделе «Народные легенды» своей «Истории русской словесности» он говорит: «Подобно (духовным) стихам легенды составились также под влиянием разных сочинений духовной письменности и апокрифических сказаний, но только они еще более уклонились от этих сочинений в изображении своих предметов... Поэтому легенды далеко не имеют того важного и серьезного тона, каким отличаются большей частью духовные стихи, а скорее походят на религиозные сказки, в которых от священного предания часто остается одно только название лица или события а все прочее *составляет чистый вымысел народной фантазии*»<sup>102</sup>. Как автор капитальных трудов и изданий по книжной легенде Порфирьев пренебрежительно относится к «вымыслам народной фантазии», тогда как с современной точки зрения эти вымыслы как раз представляют собой драгоценное достояние и подлежат специальному исследованию. Данное мнение Порфирьева, несмотря на свой пренебрежительный характер, все же содержит признание самостоятельности народных легенд. Позднейшие историки литературы часто вообще обходят легенды, умалчивая о них совершенно<sup>103</sup>. В некоторых слу-

---

<sup>101</sup> А. Н. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских // Ученые записки второго отделения имп. АН. Кн. 4. СПб., 1858°.

<sup>102</sup> И. Порфирьев. История русской словесности. Ч. 1. 7-е изд. Казань, 1904. С. 303 и сл.

<sup>103</sup> Н. И. Коробка. Опыт обзора истории русской литературы. Ч. 1. Вып. 1. Народная словесность, СПб., 1909°; И. А. Шляпкин. Лекции по истории русской литературы. 3-е изд. Ч. 1. Вып. 1. Введение. Народная словесность. Литогр. изд.

чаях легенда включается в рассмотрение сказки как особая разновидность ее<sup>104</sup>. В большой «Истории русской литературы» под ред. Аничкова, Бороздина и Овсяннико-Куликовского (т. 2. М., 1908) легендам посвящена, статья Е. Аничкова «Христианские легенды в народной передаче». Е. Аничков выражает господствующую точку зрения, утверждая, что «христианская легенда в духовном стихе, или в сказке, в заговоре или даже в былине принадлежит к чисто книжному наслоению на народной словесности» (с. 108). Из этого видно, что Аничков не признает легенды как самостоятельного жанра и, далее, что он считает легенду как таковую «книжным наслоением». М. Н. Сперанский в своем курсе<sup>105</sup> посвящает легенде четыре страницы, т. е. по существу отказывается от ее изложения, отсылая читателей к своему курсу «История древней русской литературы»<sup>106</sup>, к разделу об апокрифах, объединяя и даже отождествляя их под разделом «Легенда и апокриф». Утверждение, что легенда как таковая есть книжный жанр, делается не на основании исследовательской работы, оно вытекает из общих воззрений данных авторов на фольклор. Подобно тому, как эпос якобы создается в высшей феодально-аристократической верхушке, а затем спускается в народ, причем народ только хранит и искажает созданное верхами, так и легенда якобы создается в грамотной церковно-монастырской среде. Она выражает христианское учение, доступное в его отвлеченной чистоте только «аристократам ума», в форме бесхитростных рассказов, доступных народным массам.

Из русских ученых, не разделявших господствующей точки зрения на легенду как на заимствованный жанр, должен быть назван А. И. Кирпичников. В статье, посвященной легенде, в «Энциклопедическом Словаре» Брокгауза-Ефрона<sup>107</sup>, он четко отличает письменную легенду типа «*Legenda aurea*» от народ-

---

Пг., 1915; В. А. Келтуяла. Курс истории русской литературы. Ч. 1. Кн. 1 и 2. СПб., 1911\* и некоторые другие авторы.

<sup>104</sup> Б. М. Соколов. Русский фольклор. Вып. II. Сказки. М., 1930; Ю. М. Соколов. Русский фольклор. Учебник для высших учебных заведений. М., 1938.

<sup>105</sup> М. Н. Сперанский. Русская устная словесность. Введение в историю устной русской словесности. Устная поэзия повествовательного характера. Пособие к лекциям на Высших женских курсах в Москве. М., 1917.

<sup>106</sup> М. Н. Сперанский. История древней русской литературы. Пособие к лекциям в университете и на Высших женских курсах в Москве. Изд. 2. М., 1914.

<sup>107</sup> Энциклопедический словарь Брокгауза-Ефрона. СПб., 1896. Т. XVII. С. 455.



ной устной легенды, которую он называет «сказочной легендой». «В южно-славянских землях и в древней России довольно многочисленные легенды, переведенные с греческого, а также и составленные по образцу их, переписываются в продолжение ряда веков, но изменяются только в незначительных подробностях, и большинство их остается памятниками чисто книжными» (с. 455). Чем объяснить эту общую тенденцию в изучении легенды? Она объясняется прежде всего общими причинами, приводящими в старой науке к некоторому пренебрежению к народному творчеству и к отрицанию его творческого характера. С этим связано слабое развитие фольклористики как самостоятельной науки. Легенда изучалась преимущественно историками древней литературы, которые утверждали первичность именно письменной традиции перед устной и собственно фольклорными сюжетами не интересовалось. В трудах позднейших фольклористов такой тенденции уже нет, но эти труды не удовлетворяют нас со стороны метода. Н. П. Андреев в двух капитальных трудах, посвященных легендам о двух великих грешниках и о разбойнике Мадее<sup>108</sup> выполненных во всеоружии материала, уже не говорит о книжном происхождении ни данных легенд, ни легенд вообще. Однако к этим работам с некоторыми оговорками относится все то, что говорилось выше о финской школе в связи с изучением сказки. Вопросы идеологии в работах этой школы не ставятся вообще.

### *3. Вопрос о книжном происхождении легенды*

Современная наука не во всем может следовать за наукой до-революционной. Тенденция сведения некоторой части народного творчества к книжной письменности постепенно уступает место иному подходу. Мы теперь уже знаем, что ранняя книжная литература в очень большой доле сама основывается на фольклоре. Это — оторвавшийся от народа, перешедший к высшим классам, принявший иную форму и основанный на иной идеологии фольклор. Это относится как к русской, так и западноевропейской литературе, а в равной степени и к литературам более древних стадий. Такая мысль высказывалась и в западноевропейской, и в русской науке. Так, Фрэзер в капи-

---

<sup>108</sup> Die Legende von den zwei Erzsündern. FFS. № 54, 1924; Die Legende vom Räuber Madej. FFC. № 69, 1929.

тальном трехтомном труде «Фольклор в Ветхом завете»<sup>109</sup> подробно исследует ряд библейских сюжетов и приходит к заключению об их народном происхождении. Этим Библия лишается своего ореола священности. Но для историка литературы и фольклориста это означает, что в конечном итоге некоторая часть книжной литературы, которая объявляется источником фольклора, сама может к нему восходить. В русской науке истинность народной традиции для некоторых мотивов агиографической литературы утверждалась, например, Д. П. Шестаковым, указавшим на их связь с античностью<sup>110</sup>.

Таким образом, вопрос о книжных источниках легенды является весьма сложным и не может решаться прямолинейным соотнесением фольклорных памятников с книжными. Вопрос этот может решаться только весьма детальным монографическим изучением каждого сюжета в отдельности. Ряд таких монографий мог бы дать обоснованные обобщения.

Однако уже и сейчас можно утверждать, что в целом народная легенда не есть заимствованный жанр. Она не черпает даже из тех книжных источников, которые создались на народной основе, ибо эти произведения, оторвавшись от народной среды и ее запросов, стали ей чуждыми и сравнительно слабо влияли на народное творчество.

Это относится прежде всего к Библии. В народной легенде выступают лица как Ветхого, так и Нового завета. Адам, Ева, Ной, Соломон, Илья-пророк, Христос и его апостолы и многие другие персонажи — постоянные действующие лица легенд. Однако простое сличение сюжетов Библии и народной легенды показывает, что совпадают, правда, имена, но не совпадают сюжеты, и что Библия не является источником народной легенды. Такое сличение показывает, что народ просто не знает Библии, имеет о ней весьма отдаленные и смутные представления. Народ имеет свою собственную космогонию, восходящую к языческим временам и не имеющую ничего общего с космогонией библейской (см. ниже §5: «Космогонические легенды»).

---

<sup>109</sup> Folklore in the old Testament. 1—3. L., 1907. (сокращенные переводы: Д. Фрээр. Фольклор в Ветхом завете. М.—Л., 1931; Д. Фрээр. Библейские сказания. М., 1931).

<sup>110</sup> Д. П. Шестаков. Исследования в области греческих народных сказаний о святых. Варшава, 1910; Д. П. Шестаков. Античные и международные мотивы в греческих сказаниях о святых. ЖМНП, 1911. Новая серия. Часть XXXIII, ноябрь. С. 497-531°.

Отдаленное эхо библейской космогонии мы имеем в легенде о Ное праведном, доставленной Афанасьеву Киреевским, (Аф. Лег. 14). Первым человеком здесь оказывается, однако, не Адам, а Ной, и из его ребра сотворена Ева. Оба они изгоняются из райского сада. Эта легенда — редкий случай непосредственного использования Ветхого завета. Но центр тяжести не в рассказах о сотворении человека, а в том, как дьявол соблазняет жену Ноя, как она выдает ему тайну ковчега, и т. д., то есть в сюжете, не восходящем к Священному писанию. В этой легенде имеется притча о хромом и слепом, которые караулят сад. Как указал Пыпин, эта притча известна и по Кириллу Туровскому, но вопрос о том, черпает ли Кирилл Туровский из народной традиции или народная традиция из Кирилла Туровского, должен считаться открытым.

Отдельные случаи пересказывания библейских сюжетов церковно настроенными крестьянами прошлых столетий, конечно, возможны, но не этими отдельными случаями определяется характер легенды в целом. Так, в Ульяновской области записан рассказ о Давиде, пославшем на смерть Урию из-за его жены (Архив Инст. лит. Акад. Наук СССР, Ленинград. Запись В. А. Кравчинской). Текст непосредственно восходит к Ветхому завету. Но это не дает права на обобщающие выводы. Так, мы типетно будем искать в Ветхом завете всех фантастических историй, которые народ рассказывает о Соломоне. Сюжеты, приуроченные к библейским именам, нередко древнее Библии как книжного памятника. Народ не черпает и не заимствует своих сюжетов из Библии, а приурочивает их к ее именам. Не вдаваясь в подробности, можно сказать, что и житийная литература существует независимо от народной традиции. Никола, Касьян, Демьян, Егорий, Пятница и другие святые, играющие такую большую роль в легенде, так же мало похожи на житийных святых, как легендарный Соломон на ветхозаветного.

Однако, если старая историческая школа огульно утверждала зависимость всей русской легенды от книжной литературы, то такой же ошибкой будет огульное утверждение полной независимости легенды от всех видов книжной литературы. Есть случаи, когда мы имеем совпадение сюжетов письменной и устной легенды и когда первичность письменной легенды совершенно очевидна. Так, сюжет о гордом Аггее, включенный Афанасьевым в его сборник, по новейшим данным известен по 5 изданным и 85 неизданным рукописям, тогда как устные записи на

русской почве исчисляются единицами<sup>111</sup>. Отсюда совершенно очевидно, что данный сюжет на русской почве есть книжный, а не фольклорный сюжет. Однако даже в тех редких случаях, когда во всоружии материала можно утверждать книжное происхождение сюжета у одного народа (в данном случае — у нас), вопрос может получить иное разрешение в свете международного материала. Так, данный сюжет в Индии рассказывается как сказка. Сюжет может совершить круговорот, идя из устной традиции к письменной повести и оттуда, иногда у другого народа и в другие века, он может, именно в силу своей внутренней фольклорности, вернуться обратно в фольклор. Так, видимо, обстоит дело с «Аггеем», для которого на русской почве мы видим только одну сторону процесса: переход из книжной литературы в устный народный обиход, но не видим другой, более ранней стадии его — перехода из устной традиции в письменную литературу.

Другой пример непосредственного отражения книжного источника — легенда о Юде-предателе. Есть фольклорные записи, которые непосредственно восходят к «*Legenda aurea*». Так, в записи из бывшего Шенкурского уезда мы имеем не только совпадение сюжета, но даже имен. Мать Юды здесь названа Цигарья, что восходит к латинскому *Cyborea* (931, См. 21). Книжное происхождение этого текста совершенно очевидно. Однако и здесь можно говорить о книжном происхождении только данного текста, а не сюжета. Сюжет о Юде, убивающем отца и вступающем в кровосмесительный брак с матерью, — широко распространенный фольклорный сюжет. На русской почве он принимает самостоятельную, новую форму, приуроченную к имени Андрея Критского. Эта форма есть чисто народная и не возводится ни к византийским, ни к западноевропейским первоисточникам<sup>112</sup>. Пыпин установил, что легенда о царевице Евстафии (Аф. Лег. 23) «перешла в народ из рукописных житий». В этой легенде царевич Евстафий, приговоренный к смертной казни за то, что он благоволил нищим, перед смертью предлагает боярам оценить золотой, серебряный и деревянный ящики. По вскрытии ящиков самым ценным оказы-

---

<sup>111</sup> В. П. Адрианова-Перетц и В. Ф. Покровская. Древнерусская повесть. Вып. 1. М.—Л., 1940.

<sup>112</sup> Обширную литературу по этому сюжету см.: В. П. Адрианова-Перетц. Ук. соч. С. 166-171, 177-181, 244-246, а также В. Пропт. Эдил в свете фольклора. Уч. Зап. ЛГУ. №72. Сер. фил. наук. Вып. 9. Л., 1944.

вается деревянный, и царь, пораженный мудростью Евстафия, отменяет казнь. Сходный эпизод, но в ином применении, мы имеем в одном из судов Соломона, сохраненном в ряде памятников древнерусской литературы, в том числе в списке Толковой Палеи 1494 г.<sup>113</sup>

Таким образом, от случая к случаю можно установить книжное происхождение некоторых сюжетов и мотивов народной легенды. Однако для большинства русских легенд такое происхождение, как мы увидим, пока не может быть утверждено.

То же, что можно утверждать о письменной литературе, можно утверждать о духовном стихе. Широко распространено мнение, что легенда и духовный стих — родственные, почти тождественные жанры и что легенда заимствует свои сюжеты из духовного стиха. Этот взгляд отражен и в собрании Афанасьева, который в число своих легенд включил духовный стих о Егории Храбром (Аф. Лег. 9). Афанасьев в данном случае пренебрегает стихотворной формой сюжета. Так же поступает и ряд исследователей. Между тем это отличие — не формальное отличие, оно выражает совершенно различную поэтическую сущность. Книжное происхождение большинства русских эпических духовных стихов не подлежит никакому сомнению. Такое отличие в происхождении связано с отличием в идеологии. Духовный стих в большей степени, чем легенда, отражает аскетические, церковные или сектантские идеалы, чем легенда. Духовные стихи исполняются паломниками или нищими, временно или навсегда оторвавшимися от земледельческого труда. Легенда рассказывается теми же крестьянами, связанными с землей, которые рассказывают сказку. Наконец, вопреки общераспространенному мнению, сюжеты духовного стиха и легенды не совпадают. Легенда и духовный стих несовместимые жанры. В. П. Адрианова для своего капитального исследования, посвященного житию и духовному стиху об Алексее, божьем человеке, еще не смогла привести ни одной устной прозаической записи<sup>114</sup>. Это означает, что между легендой и духовным стихом нет связи. В настоящее время такие записи имеются,

---

<sup>113</sup> А. Н. Веселовский. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Из истории литературного общения Запада и Востока. СПб., 1872. Сочинения. Т. VIII. Вып. 1. П., 1921. С. 82—83; См. также Wesselski, № 47

<sup>114</sup> В. П. Адрианова. Житие Алексея человека Божия в древнерусской литературе и народной словесности. Пг., 1917.

однако, эти тексты представляют собой не легенды, а разложившиеся духовные стихи и аналогичны былинам, рассказываемым прозой. (Архив ИРЛИ АН СССР. Сектор фольклора. Записи А. М. Астаховой). Легенда в целом не восходит ни к письменности, ни к духовному стиху.

#### *4. Легенда сказочного происхождения*

Иначе обстоит дело с отношением легенды к сказке. Легенда имеет самую тесную связь со сказкой, и многие легенды произошли путем переработки и переосмысления сказок. Связь эта настолько очевидна, что в некоторых общих курсах легенда целиком включается в раздел сказок<sup>115</sup>. Однако такой прием так же ошибочен, как ошибочно включение легенды в апокрифическую литературу<sup>116</sup>.

Со сказкой легенду роднит прежде всего форма бытования. Афанасьевское собрание легенд создано из тех же источников, из каких сложилось его собрание сказок. Преобладающее большинство легенд известно нам из сказочных собраний (Худякова, Садовникова, Ончукова и др. — См. Список сокращений — А. М.). Советские исполнители иногда рассказывают легенды вместе со сказками (Барышникова-Куприянича, Господарев и др.). Однако, несмотря на одинаковые формы бытования и частично на совпадение по структуре, между легендой и сказкой есть одно принципиальное различие. Различие это содержится не в самих текстах, а в отношении к ним. Сказка представляет собой народную художественную беллетристику. В действительность рассказываемых событий не верят. С легендой дело обстоит сложнее. Легенда в народном сознании обладает некоторой идейной правдой, и сознание этой правды может принять форму веры в действительность изображаемых событий. В этом отношении очень показательна легенда «Жадный поп» (831, Аф. 258 и II С. 483). Чтобы отнять у мужика клад, поп наряжается в шкуру козла; шкура к нему прирастает. Этот сюжет записан довольно редко, но из различных косвенных источников известно, что он имел широкое хождение и что его рассказывали как действительное событие. По свидетельству декабриста Завалишина, слух о «рогатом попе» в Петербурге в 1825 г. принял такие размеры, что толпа требовала выдачи

---

<sup>115</sup> Курс Ю. М. Соколова Русский фольклор. Учебник для высших учебных заведений. М., 1941.

<sup>116</sup> М. Н. Сперанский. Русская устная словесность.

этого попа в Александро-Невской лавре, где он якобы был спрятан. То же происходило перед Казанским собором<sup>117</sup>. Этот случай ярко характеризует разницу между сказкой и легендой. Вряд ли народ где бы то ни было стал искать спрятанного Ивана-царевича или Фому и Ерему, или вора Тимошку и т. д.

Перенесение сказочных сюжетов на лица библейской истории само по себе еще не создает легенды. Так, в сказке «Волк-дурень» советчиком волка может выступить Христос, но сказка остается сказкой, хотя такое перенесение и дает уже некоторое сближение с легендой (122A = AA122; Аф. 55, 56; Лег. 32; Wesselski 58). В сказке о дележе урожая в роли медведя и человека в западноевропейских версиях выступают дьявол и св. Иоанн. Нравоучительную тенденцию можно усмотреть в посрамлении дьявола. Сходная же тенденция есть в сказке-легенде «Неосторожное слово» (813A = AA\*813A; Аф. 227, 228; II 473). Здесь в роли похитителя девушек вместо змея выступает черт, который уносит девушку вследствие неосторожного проклятия матери: «чтоб тебя черти взяли». Герой, освобождающий девушку, женится на ней. Тридцатое царство сказок уступает место аду или раю. В сказке-легенде «Кумова кровать» продажа ребенка («отдай, чего в доме не знаешь» и пр.) принимает форму сделки с дьяволом. Герой отправляется в ад и добывает обратно расписку. (N. P. Andrejev. Die Legende vom Räuber Modej. FFC. — № 69, 1929). Такие легенды как «Пустынник и дьявол» (862 = AA\*841 I; Аф. Лег. 20с) целиком возводятся к сказке. Чтобы испытать силу слов «просите и дастся вам», пустынник хочет жениться на царевне. Ему помогает дьявол, посаженный им в бутылку. Царь требует достать чудесный камень. Дьявол его достает, но пустынник отказывается от руки царевны (862 = AA\*841 I; Аф. Лег. 20с; Библ. Адриановой-Перетц и Покровской. — С. 243). Эта и ряд других легенд показывают, каким образом легенда превращается в сказку: роль волшебного помощника исполняет дьявол или святой, трудная задача принимает форму эпитимии или наказания, налагаемого на чертей и т. д. Многие из сказок, обозначенные в указателе Аарне-Андреева как «легендарные сказки», относятся

---

<sup>117</sup> Подробности см. Афанасьев. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Под ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева и Ю. М. Соколова. Т. 2. М.—Л., 1938. С. 628-651. (См. также: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Подготовка текста, предисловие и примечания В. Я. Проппа. М., 1957. С. 481—485. — А. М.).

к этой категории. Нравоучительный элемент в них еще очень слаб. Превращение это совершается под некоторым влиянием церковного учения (См., например, Христов братец. 804 = АА\*804 I; 471; Крест порука. 849\* = АА\*849А; Аф. 450, Аф. Лег. С. 86-90 \*841, I, Аф. Лег. 20с).

К легендам сказочного происхождения мы должны отнести весь цикл сюжетов о Соломоне. Соломон богато представлен в письменной легенде и менее ярко в устной. Для своего огромного исследования о Соломоне и Китоврасе Веселовский мог привлечь только одну русскую народную сказку (Худ. 2, 180). В настоящее время сказок с именем Соломона можно привести больше, но общая картина от этого не меняется. Соломон в народной традиции пользуется славой мудреца-хитреца. А так как разгадывание загадок, решение трудных задач, всякого рода хитрые и ловкие проделки представляют излюбленную тематику сказки, то многие из таких мотивов приурочиваются к имени Соломона, но известны и без такого приурочения. Так, к имени Соломона приурочивается, один из мотивов сказки «Семилетка»: прийти к царю ни нагому, ни одетому, ни пешком, ни верхом и т. д. (875, Аф. 328-330); задачу разрешает девушка, но ее же разрешает Соломон (Худ. 2, 80). В сказках эту задачу обычно разрешает ребенок или подросток, в легендах этот эпизод также отнесен к детству Соломона. Соломон ребенком удален из дома, воспитывается у кузнеца, где он проявляет необычайную мудрость и превосходство над своими сверстниками, изобличая свое царское происхождение. И тот и другой мотив международный и приурочиваются к самым разнообразным именам или к безымянным героям сказки (920; см. В. Пропп. Эдип в свете фольклора). Книжное происхождение этого цикла мотивов, утверждаемое Веселовским<sup>118</sup> должно быть поставлено под сомнение. Можно говорить о книжном происхождении только имени Соломона. Библейский Соломон-храмостроитель и весь комплекс «Соломона и Китовраса» устной легендой не отражен. В сказке известен мотив поимки Китовраса, но без имени его. Это «Медный лоб», лесное чудовище, соответствующее античному Сильвану<sup>119</sup>. Подобно Китоврасу, его ловят, опаивая вином, налитым в колодец, и приводят к царю. В книжной легенде этот царь — Соломон, и

<sup>118</sup> А. Н. Веселовский. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе. С. 90.

<sup>119</sup> И. И. Толстой. Связанный и освобожденный Силен // Сборник памяти акад. Н. Я. Марра. М.—Л., 1933.



царь пользуется его услугами для постройки храма, в сказке леший в дальнейшем становится волшебным помощником героя (см., например, Аф. 123). Веселовский не обратил внимания на эту и другие сказочные версии, так как они здесь не прикреплены к имени Соломона. Устная легенда не знает единого образа Соломона. Его имя возможно там, где в сказке повествуется о какой-либо мудрости или хитрости. Сюжеты о Соломоне, не обладая единством, не обладают также никакой нравоучительной тенденцией. Они с равным успехом могут быть относимы как к сказке, так и к легенде. Иллюстрацией к разнохарактерности сюжетов, применяемых к имени Соломона, может послужить легенда о солдате в аду. Чтобы избавить себя, солдат делает вид, будто он измеряет площадь, чтобы построить в одну ночь монастырь. Этот сюжет рассказывается как о ловком солдате, так и о Соломоне (804 = AA\*804; Аф. Лег. 1516). Аналогичные сюжеты с именем Соломона имеются на Кавказе<sup>120</sup>.

Со времен Веселовского вопрос о Соломоне был неоднократно предметом научных исследований. Специалисты по отдельным народам приводят материалы по этим народам и дают им соответствующую оценку: М. Г. Халанский сопоставляет эпизод увода Соломоновой жены с сербскими песнями о похищении жены Марка Краевича, не высказывая, однако, утверждения о заимствовании. В песнях о Марке он ищет следов исторической действительности и говорит об ассимиляции их со сказаниями об уводе Соломоновой жены<sup>121</sup>. Н. Ф. Сумцов рассматривает отражение сказаний о Соломоне в украинской народной поэзии<sup>122</sup>. Г. Н. Потанин привлекает большое количество новых монгольских материалов и против Веселовского утверждает первичность монгольских версий по сравнению с индийскими<sup>123</sup>. А. В. Багрий привлекает кавказские материалы и особо подчеркивает передаточную роль Кавказа в заимствованиях с Востока (Индии, Персии,

---

<sup>120</sup> Сб. материалов для описания местностей и племен Кавказа. Вып. XIII. Отд. II. Тифлис, 1892.

<sup>121</sup> М. Г. Халанский. К вопросу о заимствованиях в южно-славянском народном эпосе. 1. Сказания об уводе Соломоновой жены и песни о похищении жены Марка Краевича // Русский филологический вестник. 1884. Т. 11. № 1.

<sup>122</sup> Н. Ф. Сумцов. Очерки истории южнорусских апокрифических сказаний и песен. Киевская старина. Т. XVIII, июнь, июль, 1887.

<sup>123</sup> Г. Н. Потанин. Сага о Соломоне. Восточные материалы к вопросу о происхождении саги. Томск, 1912.

Турции) на Запад. Кавказ очень богат материалами, можно установить пять различных циклов сказаний о Соломоне<sup>124</sup>.

Все основные элементы русской легенды о Соломоне, как она представлена в наиболее связных текстах, а именно удаление его из дома, воспитание у кузнеца, испытание его загадками, воцарение и женитьба, бегство или похищение жены, ее нахождение и наказание ее и соперника (920 = AA\*905; Аф. 190; Худ. II, 80; Сд. 63; Онч. 46, См. 22, 65) — международные сказочные мотивы, встречающиеся в разных соединениях и в разных формах у народов различных стадий их общественно-экономического развития. Поэтому изучение только тех, где сюжет приурочен к Соломону (или, как у монголов, к Чингис-Хану), не может дать прочных и окончательных результатов.

Сказочный характер носит и легенда, которую можно озаглавить «Кто съел просвирку» (785, Аф. Лег. 4, 5). Сюжет ее, собственно, складывается из двух, и они могут существовать раздельно. Снявшийся с места поп (причины, по которым поп уходит из дому, разнообразны; в них часто имеются сатирические, антипоповские и даже антицерковные тенденции) встречает по дороге странника, за которым скрывается Христос, или Петр, или Никола, или другое лицо. У него он ворует просвирку, поп не признается в этом, даже когда при переправе через реку вода подымается по горло, и пр. Такова первая половина сюжета. В дальнейшем таинственный встречный исцеляет больного, часто царевну, разрубая ее на части и вновь соединяя. При дележе вознаграждения поп признается в краже просвирки. Они расстаются, и поп пробует лечить сам, но разрубленное тело не срастается. Является божество и спасает жадного попа при соответствующих наставлениях. Вторая половина этого сюжета встречается самостоятельно в несколько иных формах. Здесь средством исцеления или омолаживания служит не разрубание, а огонь, и операция совершается в кузнице (753; Аф. Лег. 31, 20в). Эта сказка-легенда не произошла путем изменения волшебной сказки. Специальное исследование И. И. Толстого<sup>125</sup> посвящено античной форме этого сюжета. Здесь божественным

---

<sup>124</sup> А. В. Багрий. К вопросу о путях распространения легенд о мудром Соломоне // Сборн. статей в честь акад. Алексея Ивановича Соболевского. Сб. Отд. рус. яз. и слова АН СССР. Т. I. № 3. Л., 1928. См. также библиографию В. П. Адриановой-Перетц и В. Ф. Покровской.

<sup>125</sup> И. И. Толстой. Неудачное врачевание. (Античная параллель к русской сказке) // И. И. Толстой. Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.

исцелителем является Асклепий, бог врачебного искусства; один из вариантов — эпитафический, связанный с Эппидавром, самым знаменитым из всех святилищ Асклепия. Сюжет рассказывается как чудо, совершенное Асклепием, выручившим немелых жрецов. Таким образом, этот сюжет исконно сакральный, хотя и не христианский. С появлением христианства изменились имена действующих лиц и некоторые детали сюжета. Параллель, проведенная И. И. Толстым, не означает, что сюжет перешел к нам из античности. Более широкое изучение мотива разрубания и оживления, имеющегося и в других сюжетах (разрубание царевны перед браком и извлечение из ее тела змей и гадов и т. д.) должно вскрыть древнейшие основы этого сюжета, относящегося к кругу представлений о временной смерти и воскресении.

### 5. Космогонические легенды

Легенды о сотворении мира уже не восходят ни к какой сказочной традиции, а представляют собой совершенно самостоятельное образование. Сюжет русских космогонических легенд в версии, опубликованной Барсовым<sup>126</sup>, состоит в следующем: было время, когда не было ни земли, ни неба, а была одна вода. На землю спускается бог Саваоф и застаёт здесь сатану. Саваоф спрашивает, не видал ли он где-нибудь земли. Сатана знает, что земля есть на дне моря. Бог приказывает ему достать эту землю. Сатана обращается голоем и ныряет за землей. Но вода размывает землю, пока он ее доносит (дважды). Тогда бог велит ему поклониться иконе Богородицы с младенцем, которая находится на морском дне. На этот раз дьявол доносит землю и отдает ее Богу, но часть утаивает за щекой. Бог разбрасывает землю на восточную сторону — и создается «чудная, прекрасная земля». Дьявол разбрасывает свою землю на северную — и создается земля холодная, каменистая и нехлебородная. Легенда эта имеет очень широкое распространение. Веселовский, сделавший ее предметом специального исследования<sup>127</sup>, отмечает

---

<sup>126</sup> Е. В. Барсов. Народные предания о миротворении: К сказанию о Тивериадском море // Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете. Кн. IV. М., 1886°.

<sup>127</sup> А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха. Дуалистические поверья о мироздании. (XI—XVII). XI // Сб. Отд. рус. яз. и слов. имп. АН. Т. 46. № 6, 1890; Еще к вопросу о дуалистических космогониях. Там же. XX. Т. 53. № 6, 1892.

наличие ее у славянских народов, у финно-угорских, тюркских и монгольских народов, населяющих СССР, у некоторых кавказских народов, и у некоторых индейских племен Северной Америки. Соответственно очень разнообразны ее вариации по народам и по степени их общественного развития. В настоящее время может быть утверждено еще более широкое распространение, чем это могло быть известно Веселовскому. В. Г. Богораз-Тан утверждает, что «этот миф встречается решительно повсюду»<sup>128</sup>. Веселовский приводит мнения, которые имелись в науке до него: Орест Миллер и Афанасьев прилагают к этой легенде мифологические толкования. Кастрен возводит ее к Библии. Крон считает ее финно-угорским или урало-алтайским поверьем. В русской дореволюционной литературе после Веселовского укрепились мнение о книжном происхождении этого сюжета. Халанский утверждает зависимость народной легенды от письменного сказания «о Тивериадском море» (связь, которую косвенно утверждал еще Барсов), а в более широком аспекте сюжет как таковой, объявляется по происхождению и по идеологии богомильским. В своих утверждениях Халанский ссылается на Веселовского. В менее решительной форме, с поправками и оговорками, такое же происхождение приписывает сюжету и Сперанский<sup>129</sup>.

Между тем Веселовский нигде не утверждал ни книжного, ни богомильского происхождения сюжета. Веселовский прежде всего делает широкий смотр материала, местами отмечая христианское влияние. Американские материалы им приводятся, но не рассматриваются, хотя принципиальное значение их для Веселовского ясно. Веселовский приходит к выводу, что в некоторых случаях сюжет занесен в Сибирь русскими, но это не решает проблемы. Веселовский допускает предположение, «что, напр. черемисская, мордовская и т. д. — и южно-славянская легенды принадлежали первично одной и той же полосе развития и религиозного мирозерцания...»<sup>130</sup>

Веселовский видит исконно народное происхождение сюжета и по существу применяет принцип стадильности. Однако он рассматривает сюжет не с точки зрения генезиса его, а с точки зрения отраженной в нем идеологии. Идеология эта дуалисти-

---

<sup>128</sup> В. Г. Богораз-Тан. Христианство в свете этнографии. М.—Л., 1928. С. 36.

<sup>129</sup> М. Н. Сперанский. Русская устная словесность. С. 434 и сл.

<sup>130</sup> А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха. Дуалистические поверья о мироздании. С. 32.

ческая. Такое же учение мы имеем у богомилов, в среде которых наш сюжет тоже обращался. Какова же здесь связь? Славянское происхождение ставится Веселовским очень осторожно «под сильное сомнение»<sup>131</sup>. «...Богомилы лишь внесли в круг своих дуалистических мифов, может быть, не славянское предание, отвечавшее их целям, а черемисы и алтайцы получили обратно свой старый космогонический миф в освещении христианской ереси и апокрифов»<sup>132</sup>.

Таким образом богомилы не создали легенды, а почерпнули ее из народной традиции, так, как она отвечала их учению.

Впоследствии Веселовский, пользуясь новыми публикациями и отвечая своему рецензенту («Русская мысль», 1890. VII) вновь вернулся к нашему сюжету и теперь высказывается более решительно<sup>133</sup>. Он высказывает предположение, «...что мы, быть может, имеем здесь дело с самостоятельным зарождением одного и того же представления в разных этнических сферах, не соприкасавшихся друг с другом, и что дуализм мог быть одной из ступеней религиозного развития у многих народов»<sup>134</sup>.

Поскольку Веселовский не ставит себе задачей вскрытие генетического процесса, он высказывает свою точку зрения только в виде предположения. Его точка зрения в целом не была воспринята в дореволюционной русской науке<sup>135</sup>. Она взяла верх уже после Октябрьской революции. Совершенно независимо от Веселовского к ней пришел В. Г. Богораз-Тан, посвятивший в своем труде «Христианство в свете этнографии» несколько страниц и космогониям. Здесь показана закономерность появления именно дуалистических космогоний как следствие процесса раздваивания божества. Дуализм рассматривается как результат процесса смены богов или дополнения одних богов

---

<sup>131</sup> Там же. С. 33.

<sup>132</sup> Там же. С. 32.

<sup>133</sup> А. Н. Веселовский. Еще к вопросу о дуалистических космогониях.

<sup>134</sup> Там же. С. 123.

<sup>135</sup> Н. И. Коробка. Образ птицы, творящей мир, в русской народной поэзии и письменности. 1. Сказание о Тивериадском море и колядки о двух голубях, творящих мир // Изв. Отд. рус. яз. и слов. имп. АН. 1909. Кн. 4, 1910. Кн. 1; Ю. И. Поливка. К славянским поверьям о мироздании // ЭО. VIII, 1890°; В. Мансикка. Финские варианты к дуалистической легенде о сотворении мира // ЭО. II, 1909°; К. Ф. Радченко. Этюды по богомильству. Народные космогонические легенды славян в их отношении к богомильству // Изв. Отд. рус. яз. и слов., 1910. Кн. 4; А. В. Марков. Море Тивериадское в дуалистической легенде о сотворении мира // ЭО. XIII. № 1–2°.

другими. Старый бог становится пассивным, бездеятельным и далеким. На смену ему являются новые божества, активные, деятельные, противоположные старым, всегда близкие, вмешивающиеся в судьбу людей. По противоположности первым они становятся выразителями не только деятельности, но и зла. В космогонических мифах, в которых выступают оба божества, именно они и являются собственно создателями мира (достаю́т землю из-под воды), а старое божество заставляет ее расти, но эти же новые божества портят создание старого. Этот дуализм прослеживается на многих религиях, проникает в христианство и отражен в богомильском учении.

Положения Богораза-Тана также должны считаться лишь предположениями; космогонические мифы имеют очень разнообразные формы и данный тип — только один из многих других.

Акт создания мыслится различно в зависимости от степени развития народов. В данном сюжете земля не создается, а добывается, причем добывается животными из-под воды. В других случаях она делается, создается. Она вырастает из яйца или из частей тела божества и т. д. В «Калевале» земля создается из яйца, небесный свод выковывается, соответственно и первые люди имеют самое разнообразное происхождение. Они рождаются от животных или божеств, они делаются из глины на гончарном станке, они вылепляются, вырезаются из дерева и т. д. Изучение только одного вида космогонических представлений не может внести ясности даже в частный вопрос именно данного вида. Для этого нужно комплексное изучение космогонических мифов вообще. Тогда станет яснее вопрос и об отношении отдельных видов или типов друг к другу, об их исторической смене, о проникновении их в письменность, а также о степени самостоятельности или заимствования, о причинах, границах и формах заимствования одного народа от другого.

## *6. Странствующее божество*

Особую группу представляют легенды, в которых Христос изображен странствующим по земле, заходящим к людям и творящим чудеса. Он заходит к людям неузнанным и просится к ним ночевать. Не зная, кто этот странник, люди проявляют свою настоящую природу, свое достоинство или ничтожество. Именно в эти легенды народ вложил свое мировоззрение, свою мораль, свое понятие о добре и зле. М. П. Драгоманов считал их по своему происхождению индийскими, Халанский и другие — богомильскими. В настоящее время утверждать заужее

происхождение этих сюжетов нет никакой необходимости, хотя некоторые из них международны. В легенде «Чудесная молотба» (752A = AA752; Аф. Лег. 1) Христос и Никола (или другой спутник) просят ночевать к богачу. Их пускают при условии, что они отработают хозяину за ночевку. Утром их будят и посылают молотить. Пришельцы молотят чудесным образом: зажигают расположенные на току снопы, солома сгорает, зерно остается... После ухода странников хозяин зажигает сразу весь овин и вызывает пожар. Особой художественностью отличается легенда «Бедная вдова» (750B; Аф. Лег. 3). Здесь Христос и апостолы не пущены на ночевку к богатому. Но их пускает бедная вдова и отдает им свою последнюю краюшку хлеба. Происходит чудо: краюшки хватает на всех и еще остается. Христос и апостолы уходят. Казалось бы, что богач должен быть наказан, а бедная вдова награждена. Но происходит совсем не то. Странники встречают волка, и Христос посылает его задрать единственную корову вдовы. Катится бочка с деньгами, Христос велит ей катиться к богатому. Апостолы недоумевают. Но зрелище двух колодцев все разъясняет: в одном гады, жабы и змеи, в другом — чистая и сладкая вода. Эти колодцы означают судьбу богача и бедняка на том свете. К этому разряду относятся такие легенды, как «Пиво и хлеб», «Превращение», «Ночные видения», отчасти «Чудо на мельнице» и некоторые другие (Аф. Лег. 2, 6, 7, 17), в некоторых случаях — начало сказки о Марке Богатом.

Если космогонические легенды имеют доисторическую давность, то о легендах данной группы этого утверждать нельзя. Они — творческое новообразование, может быть, на основе некоторых отдельных, более древних элементов. Не возводятся они также и к сказке. Это специфически легендные сюжеты. Как таковые они обладают характерной для легенды идеологией. М. Сперанский, отражая господствовавшее в старой науке мнение, утверждал что «христианская легенда как своего рода христианский эпос является прежде всего популяризацией христианства (как мирозерцания, учения) и христианской религиозной литературы»<sup>136</sup>. Но так же, как не может быть поддерживаемо мнение о книжности народной легенды, не может быть поддерживаемо и мнение о том, что народные легенды лишь некоторый придаток к христианскому учению.

---

<sup>136</sup> М. Н. Сперанский. Русская устная словесность. С. 433.

Предметом легенд данного цикла являются люди и их общественные отношения. Для легенды весь мир людей делится на два класса: на богатых и бедных. Идеология легенды есть идеология крестьянской бедноты. Она направлена против богатства. Взгляд крестьянина на личное богатство есть взгляд чрезвычайно глубокий и верный. Крестьянин не может, не умеет сказать, что оно есть общественное зло. На языке крестьянства оно осуждено морально. В разрешении противоречия между богатством и бедностью в легенде можно заметить некоторую двойственность. Одно разрешение этого противоречия — упрощенное. Богатство отдается бедному и тем дело и кончается. Такое разрешение более свойственно сказке, чем легенде. Так, в сказке о Марке-Богатом богатство Марка переходит к сыну бедняка. Сказочный характер носит также легенда «Убогой» (Аф. 347). Здесь бедный мужик с шестью детьми отправляется по миру побижаться. Он встречает нищего. Они вместе ночуют у богатых разбойников. Те их не кормят, а нищий своей краюхой хлеба (половиной просvirки — А. М.) чудесным образом кормит мужика и всех его детей. Происходит и другое чудо. Когда странники рано утром отправляются, двенадцать хозяйских лошадей вдруг снимаются с места и следуют за ними, а дом хозяев проваливается сквозь землю, остается только печной столб. Так бедный многодетный мужик наделяется богатством разбойников.

В этом случае бедняк награждается богатством хозяина. Казалось бы, что такого рода сюжеты отражают стремление крестьянства к материальному богатству, к зажиточной жизни. Гораздо чаще конфликт имеет другое разрешение: бедняк вовсе не наделяется состоянием богатого. Этого хотели бы апостолы или святые, составляющие в легенде свиту Христа; но апостолы выступают в легенде всегда носителями ложной, мнимой мудрости. Так, Никола просит Христа, чтобы бедному мужику дать богатство. Христос соглашается. «И мужичок с каждым годом стал все больше богатеть и богатеть, и хлеба у него вырастет больше другого, и скотинки прибавится. И стал он форменным богачом». И этот бывший бедняк немедленно проявляет все свойства кулака: тех самых странников, которые дали ему богатство, он уже не пускает ночевать, а требует от них платы в форме труда<sup>137</sup>. Таким образом, крестьянство инстинктивно стремится не к перераспределению материальных благ (хотя

---

<sup>137</sup> Зеленин Д. К. Великорусские сказки Вятской губернии // ЗРГО. Т. XLII. 1915. С. 132.



такая тенденция тоже есть), а к уничтожению богатства как условия нетрудового существования и эксплуатации. Пожарища и пепелища, постигающие хозяйства богачей, — вот конец таких легенд. И если кара иногда переносится с этого света на тот свет, то здесь, действительно, можно усмотреть известное влияние церковного учения. Но не это составляет основное идейное содержание легенд. Основное содержание их — инстинктивное стремление к новому порядку еще на этом свете и в этой жизни. Но средств к этому крестьянство еще не знает.

## 7. Легенда о святых

Близки к предыдущей группе, но все же иной характер носят легенды, в которых главными действующими лицами являются не Христос и его апостолы, а святые.

Святыми, находящимися на небесах, крестьянство интересуется очень мало. Оно низводит их на землю. В христианских святых, наполняющих народную легенду, очень трудно узнать святых житийной литературы, терпящих мучения, совершающих аскетические или иные подвиги. Зато в них можно опознать языческие божества в христианской оболочке и с христианской номенклатурой, притом божества земледельческие.

Наиболее показателен в этом отношении Илья. В легенде повествуется, что мужик его не почтил. Илья посылает грозу и дождь и портит его поле. Спасает мужика Никола. С тех пор он почитает обоих (846\* = АА\*846; Аф. Лег. 10). Причина такого почитания совершенно ясна. Илья — властитель дождя, грозы, грома. Таким он выступает не только в легендах, но и в песнях, заговорах, как у русских, так и у других славян. Как хозяин дождя, он вместе с тем податель плодородия, или, наоборот, он насылает засуху. Веселовский, посвятивший Илье специальное исследование<sup>138</sup>, отрицает часто утверждаемую непосредственную связь между Ильей и античным Гелиосом (Илья-Илий-Гелиос). Между именами Ильи и Гелиоса связи нет, но оба они аналогичные божества; Гелиос — на почве античности, Илья — на почве христианской Европы. Их разница есть разница различной исторической обстановки. Веселовский указывает, что о древности почитания его можно судить по тому, что Илье приносились в жертву бараны, а в более древние времена, по преданию, олени.

---

<sup>138</sup> А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха. VIII. Илья-Илий (гелиос?) // Сб. Отд. рус. яз. и слов. Т. 32. № 4, 1883.

В некоторых вариантах нашей легенды Илья заменен *Егорием*. Эта замена не случайна. Если Илья — преимущественно бог атмосферных явлений, то Егорий — бог и покровитель скота. Он более характерен для духовного стиха и жития, чем для легенды. Особой популярностью в легенде пользуется Никола. Он — покровитель собственно земледельческого труда. В приведенной легенде об Илье и Николе он защищает крестьянина от Ильи, стремящегося грозой и бурей уничтожить его урожай. Илья воспринимается как олицетворение стихии, которая может оказаться и враждебной земледельцу. Никола же, будучи покровителем труда, есть божество доброе и снисходительное к человеку. Он, не боясь запачкать своих риз, помогает мужику вытащить воз из грязи, тогда как Касьян отказывается помочь (Аф. Лег. 11). Даже вора он спасает от преследования, наказывая его и сопровождая спасение его наставлением (848\* = АА\*848; Аф. 451). Е. Аничков в работе «Микола угодник и святой Николай»<sup>139</sup> рассматривает образ святого Николая по житиям и по легендам. Привлекая очень большой международный материал, он утверждает, что идеализация этого образа переходит «из книжной легенды в сказку, былинку и песню». Однако, приводимые им материалы этого не подтверждают. Сюжеты, признаваемые им за тождественные, должны быть признаны различными. Так, сюжет о завязшей телеге возводится к апокрифическому чуду о Синагриппе царе. Здесь царь, находясь на корабле, терпит бедствие от бури, молится Николаю, и тот его выручает, тогда как св. Феоктирист отказывается это сделать. Однако ситуации здесь различны и не могут быть возводимы одна к другой. Сюжет о воре, спасенном Николой (848, Аф. 451), возводится к сюжету «Крест (икона) порука» (849\* = АА849А; Аф. 450; Аф. Лег. 11). В первом из них Аничков усматривает момент покровительства мужику и защиты от воров, тогда как, как раз наоборот, Никола спасает вора. Эти и подобные сюжеты мы тщетно будем искать в канонических или апокрифических житиях. Эти сюжеты порождены земледельческим трудом и представляют собой религию земледельца. Генетически образы этих легенд восходят не к каноническим святым, а к языческим хозяевам стихий. Собственно бога в этих легендах нет совсем. Религия, отраженная в них,

---

<sup>139</sup> Е. В. Аничков. Микола угодник и святой Николай // Записки неофилологического общества при имп. С.-Петербургском Университете, 1892. Вып. 2. №2.

есть религия многобожия. Илья, посылая грозу, не спрашивает бога. Он сам бог.

Особое место среди святых занимает святая Пятница. В легенде повествуется, как некая баба в пятницу пряла. Во сне ей является святая и засыпает глаза кострикой. Проснувшись, баба обнаруживает, что она ослепла. Она дает обет не работать по пятницам и поставить святой свечку и исцеляется, (Аф. Лег. 13). Уже Афанасьев в своих «Примечаниях» ставит эту легенду в связь с широко распространенным в народе запретом работать по пятницам и приводит некоторые материалы. Он возводит этот запрет к почитанию дня богини Фрейи и Венеры (*dies Veneris, Vendredi, Freitag*). Иное объяснение на огромном международном материале дает Веселовский. Вторая глава его «Опытов по истории развития христианской легенды», озаглавленная «Берта, Анастасия, Пятница» (шесть очерков в ЖМНП 1876 — февраль, март, апрель, июнь; 1877 — февраль), посвящена сложному комплексу представлений о днях недели, в которые нельзя работать. В их числе особое внимание уделено пятнице. Он считает Пятницу олицетворением дня (подобно Коляде, Троице, Анастасии-Воскресенью). Венера — не античная Венера, а *veneranda* (почитаемая, обоготворяемая, что соответствует греческому «Параскева» (*venerare - προσκυνεῖν*)). Веселовский считает празднование пятницы явлением христианской мифологии. Основание дает почитание пятницы церковью (страстная пятница и пр.). «В развитии этого христианско-легендарного цикла участвовала та особенная деятельность ума, психическое значение которой еще недостаточно исследовано. Я назвал бы ее пластической; ею объясняется самозарождение мифологии. Предположить, что в развитии рассмотренных нами христианских суеверий участвовали элементы древних религий, остаток незабытого язычества — нет особой надобности, хотя такое предположение и возможно» (ЖМНП, 1876. VI. С. 366). Таким образом Веселовский не считает свою теорию окончательной. Афанасьев в большей степени, чем Веселовский, обратил внимание на земледельческий характер почитания Пятницы: ей приписывается влияние на здоровье, урожай хлеба и плодородие скота. Она помогает при жатве. Веселовский вынужден признать, что такие факты не соответствуют его теории (ЖМНП, 1887. II. С. 242).

Если легенды о святых отражают характер крестьянской религии, то легенды о грешниках и праведниках отражают взгляды крестьянства на жизненную мораль, на нормы жизненного,

общественного обихода. Подобно тому, как в легендах о святых мы не могли усмотреть христианской догмы и увидели в них исторически закономерную религию земледельческого труда, так в легендах данной группы мы не найдем созерцательно-аскетических идеалов.

Из всех грехов для легенды самым отвратительным является скупость. Частично это видно уже на легендах о странствовании божества. Такой взгляд характерен именно для крестьянства, в котором при господстве частной собственности развиваются собственнические, хищнические и эксплуататорские стремления. Этой идеологии богатства, как мы видели, противостоит идеология беднейших слоев, стремящихся к его уничтожению. Народная фантазия создает образы скупости, которые по силе могут быть сопоставлены с образами скупости в классической литературе. Скупой старик, имеющий двух сыновей, «послышал смерть, заперся один в избе и сел на сундук, начал глотать золотые деньги и есть ассигнации, и так покончил свою жизнь». Он умирает и дьявол вытряхивает из него деньги, а тело уносит (760А\* = АА\*762 = К795; Аф. 370). Сюда же может быть отнесена широко распространенная легенда о грешной матери. (804, Аф. Лег. 8). Сын получает разрешение вытащить душу матери из ада. Она в своей жизни сделала только одно доброе дело — подала нищему луковицу. За эту луковицу сын ее и вытаскивает. К ее ногам привязываются другие грешники, но и здесь она не хочет поделиться с ними своим счастьем: она их стряхивает, луковица обрывается, и она падает обратно. Грех, за который мать попадает в ад и средство ее спасения варьируют. У русских она осуждена за скупость и жадность<sup>140</sup>.

Другой порок, также чрезвычайно характерный для старой деревни, — это пьянство. Здесь, конечно, нет необходимости входить в рассмотрение причин, порождавших алкоголизм, как одно из величайших зол и бедствий старой Руси. В легенде «Горький пьяница» (761, Аф. Лег. 29) пьяница на том свете превращен чертями в водовозную лошадь. Сын его освобождает. Характерно, что та же легенда рассказывается не о пьяницах, а о жестоких помещиках, на которых, вместо лошадей, черти работают на том свете.

В легенде «За одним грехом другие» (839, Аф. Лег. 142—144. Примечание) дьявол соблазняет пустытника вином, блудом и

---

<sup>140</sup> Ср. Н. Ф. Сумцов. Легенда о грешной матери. Киевская старина, 1893. № 5.

т. д. Пустынник сперва поддается вину, а затем нарушает пост, совершает блуд и кражу. Старца вешают со словами: «Этих стариков жалеть нечего; они не богу молятся, а только норовят в клеть забраться». Отсюда видно, что пустынники отнюдь не пользуются народной симпатией. Смертная казнь старцу невозможна в церковно-житийной литературе. Там старец, пустынник всегда противостоит соблазну и спасает себя.

Именно спасающие свою душу представляются в легенде виновными в одном из наиболее ненавистных крестьянину грехов, в грехе лени и туеядства. В народном сознании праведник не аскет, а труженик. Тема противопоставления созерцательного бездельника усердному работнику — одна из излюбленных тем народной легенды. Ончуковым записана чрезвычайно характерная в этом отношении легенда. Здесь старик живет в лесу, молится богу. К нему является ангел и называет его «лесовой лежебочина». Он показывает ему крестьянина, который трудится на поле. Он-то и есть праведник, хотя он даже не ходит в церковь (845В\* = АА\*845 I; Онч. 195). Это — чисто русская легенда. Другая легенда на сходную тему «Вавило Московский» византийского происхождения, но трактовка ее чисто русская (845А\* = АА\*845; Сд. 98). Здесь пустыннику, выстроившему себе келью в лесу, куда сыновья носят ему пищу, является Никола и называет его «кормным боровом». Пустынник считает свое подвижничество трудом. Но Николай посылает его в Москву посмотреть на труд скомороха Вавилы. Вавила каждый день пляшет, но в сапогах у него гвозди и спит он на гвоздях. Можно было бы подумать, что «труд» скомороха именно аскетический. Так оно в византийском прототипе. Но в русском народном освещении легенда приобретает другой смысл. Скоморох трудится не богу. Когда перед смертью ему возвещается, что за его душой пришли ангелы, он отвечает: «Я не знаю, какие святы ангелы. Я скачу все и пляшу. Каки ангелы?» Таким образом подвижничество Вавилы состоит не в его аскетизме, а в его труде.

Целый ряд легенд имеет своим предметом семейные отношения. Крестьянская мораль, выраженная в легенде, требует дружной и крепко спаянной семьи. Больше всего ее занимают отношения между родителями и детьми и отношения между супругами. Один из самых страшных грехов — это убийство ребенка во чреве или убийство новорожденных. Женщина одного за другим убивает и закапывает трех детей при их рождении. После третьего убийства она чувствует, что к ее грудям

присосались две змеи, которые сосут из нее молоко и кровь, а третья змея обвилась вокруг шеи (\*765A\* = AA\*765 I; См. 70, ср. там же 755 = AA755B). С другой стороны легенда карает и детей, не исполняющих свой долг по отношению к родителям. Взрослые сыновья делятся, но при этом никто не хочет взять престарелую мать. Прохожий старик предлагает продать ее. Они выводят мать под руки к старику, мать к ним прирастает (AA\*766A — См. 779B\*; Онч. 280).

Муж, по наущению своей злой жены, убивает своих родителей. Мучимый совестью, он отправляется странствовать. Старец через огненную реку переводит его на тот свет. Там церковь, полная людей. Это все души убитых и в их числе он узнает и своих родителей: они его прощают, он возвращается. Тем временем жена его выходит за другого (756 F\* = AA\*758; См. 82).

Мрачная картина, нарисованная легендой, представляет собой картину поруганной правды, преступленных моральных норм. Из этой неправды вырастает правда: как дети, так и родители должны выполнять свой долг по отношению друг к другу, супруги должны уметь ладить и т. д. Это — стремление к земному устройству жизни, где семья рассматривается как первичная трудовая ячейка крестьянского общежития.

Мы видим, что грешника, нарушителя норм человеческого общежития, всегда постигает кара, иногда на том свете, но чаще еще на этом. Но есть и такие легенды, в которых грех не карается, а прощается. Грешник совершает покаяние и становится праведником. Чрезвычайно характерно, каким образом грех снимается. Одна из самых значительных в этом отношении легенд — это легенда о двух великих грешниках. Легенда эта неоднократно использовалась в русской художественной литературе, в том числе Толстым («Крестник») и Некрасовым («Кому на Руси жить хорошо»). Толстой искажил смысл легенды, используя ее для своего учения о непротивлении злу. Некрасов же правильно понял выраженную в ней народную мысль. В этой легенде какой-нибудь великий грешник (чаще всего отцеубийца) раскаивается в своем грехе и хочет очиститься. Какой-нибудь старец или другое лицо, обычно не духовного звания, но все же отражающее церковную точку зрения на сущность покаяния, налагает на него какую-нибудь эпитимию, чаще всего — поливать головешку, пока она не прорастет. Идейный смысл этой эпитимии сводится к крайнему смирению грешника. Он с радостью берется за эту

задачу.<sup>141</sup> Слушатель, конечно, ожидает, что чудо произойдет и грешник спасется. Он действительно спасается, но совершенно неожиданным образом. ... однажды мимо того места, где трудится грешник, проезжает барин-крепостник, жестокий насильник. В русских вариантах это помещик, купец или кулак, в белорусских — пан или надсмотрщик, заставляющий людей работать по воскресеньям, в украинских — это приказчик, который бьет крестьян и даже мертвецов сзывает на барщину. Барин хвастается перед грешником своей жизнью и издевается над ним. Грешник не выдерживает этих издевательств и в запальчивости убивает проезжего; в этот миг головешка прорастает. Таким образом убийство помещика, купца, кулака или приказчика есть праведное дело, за которое прощаются грехи (Аф. Лег. 28; Сд. 99).

Особую группу представляют собой легенды, предметом которых служит судьба и смерть человека. Образ смерти как страшного чудовища, сражающего человека, характерен не для легенды, а для духовного стиха, но он не чужд и легенде. Сюжет стиха об Анике воине исполнялся в форме прозаического рассказа. Аника пробует вступить со смертью в единоборство, просит отсрочки и пощады, но смерть его сражает (Аф. Лег. Прим. к № 16). Однако такое представление о смерти для легенды не характерно. Легенда выражает чисто крестьянское, спокойное отношение к смерти как к чему-то необходимому и естественному. Праведник умирает в своей семье. Он «созвал своих сыновей и снох, сделал им родительское наставление, дал свое последнее навеки нерушимое благословение и простился со всеми». Именно так хочет умереть крестьянин: он хочет подготовиться к смерти, проститься, умереть в кругу семьи, отдать последние распоряжения. Страх смерти ему совершенно чужд. Наоборот: неожиданная скоропостижная смерть рассматривалась как наказание за какие-нибудь грехи. Такого грешника смерть ударяет по голове раньше, чем он успеет опомниться (Аф. Лег. 16). Смерть принимается как закон жизни. Солдат, которому удастся засадить смерть в торбу, вынужден выпустить ее на волю (Аф. Лег. 15, 16).

---

<sup>141</sup> На этом месте рукопись В. Я. Проппа обрывается. См. комментарии к статье — А. М.

## Фольклор и действительность

Широко распространено мнение, будто нет принципиальных отличий между способами изображения действительности в фольклоре и в художественной литературе. И там и здесь действительность изображается одинаково верно и правдиво. Так, например, М. М. Плисецкий в своей книге, посвященной историзму русских былин, никак не соглашается с теми, кто утверждает, что былина изображает не события той или иной эпохи, а ее стремления. Почему же, спрашивает он, исторические события изображаются, например, в песнях о взятии Казани, о Степане Разине, почему «Слово о полку Игореве» может верно изобразить поход половцев против русских, почему Л. Н. Толстой в романе «Война и мир» или А. Н. Толстой в романе «Петр Первый» могли изобразить множество исторических лиц и событий, а былина этого не может? «Почему это не разрешается былинам?» — восклицает автор<sup>142</sup>. Итак, нет никакой принципиальной разницы в изображении действительности между былинами, историческими песнями, «Словом о полку Игореве» и историческими романами XIX—XX века.

Это мнение, в котором автор не считается ни с художественными средствами жанров фольклора и литературы, ни с социальной средой, создающей искусство, ни со столетиями исторического развития народа, несмотря на свою явную и несколько примитивную антиисторичность, довольно типично для целого ряда современных работ. Такое же правдивое изображение действительности, как для былин, допускается даже для сказки. В сказках, например, ищут отражения тех форм классовой борьбы, какие имели место в XIX веке<sup>143</sup>. Так, Е. А. Тудоровская пишет о волшебной сказке следующее: «Правдиво показана истинная классовая вражда между угнетателями-крепостниками и угнетенным народом» (с. 314). Но когда дело доходит до примеров, оказывается следующее: «Баба-яга, "хозяйка" леса и зверей, изображается как настоящий эксплуататор, угнетающий своих слуг-зверей...» (с. 316—317). По мнению Е. А. Тудоровской,

---

<sup>142</sup> М. М. Плисецкий. Историзм русских былин. М., 1962. С. 105—106, 109—110.

<sup>143</sup> См. Е. А. Тудоровская. Волшебная сказка. Сказки о животных // Русское народное поэтическое творчество. Т. II. Кн. 1. М.—Л., 1955. С. 312—344; Дмитрий Нагишкин. Сказка и жизнь. Письма о сказке. М., 1957; В. П. Аникин. Русская народная сказка. Пособие для учителей. М., 1959.



классовая борьба в сказке приобретает «вид вымысла». «Это несколько ограничивает реализм волшебной сказки» (с. 315). Таким образом, волшебная сказка реалистична, но она обладает одним недостатком: в ней есть вымысел, и это снижает, ограничивает ее реализм. Логическим следствием такого мнения будет утверждение, что, если бы в сказке не было вымысла, это было бы лучше.

О таких курьезных мнениях не стоило бы упоминать, если бы точка зрения Е. А. Тудоровской была единичной. Но ее разделяют другие. Так, В. П. Аникин пишет: «Непосредственный жизненный социально-исторический опыт — источник правдивого изображения действительности в устном творчестве народа». Аникин усматривает классовую борьбу в сказках о животных. Он объявляет их аллегориями. «Социальный аллегоризм есть важнейшее свойство народных сказок о животных, и без этого аллегорического смысла *сказка* была бы не нужна народу» (с. 70). Таким образом, сказка как таковая народу не нужна. Нужен только аллегорический социальный смысл. Автор пытается доказать, что волк — это «народный притеснитель». К таким же притеснителям принадлежит и медведь. В области волшебной сказки к народным притеснителям социального порядка отнесен Кощей и другие антагонисты героя.

Справедливость требует отметить, что в книге В. П. Аникина много верных наблюдений. Но в годы, когда писалась эта книга, подобные концепции считались в какой-то степени обязательными и прогрессивными.

Мы не будем вдаваться в дальнейшую полемику, но попытаемся подойти к вопросу о том, как в фольклоре изображается действительность, какими средствами он для этого располагает и в чем специфические отличия фольклора от литературы реализма, не путем абстрактных умозрений, а путем изучения самого материала. Мы увидим, что фольклор обладает специфическими законами своей поэтики, отличными от методов профессионального художественного творчества. Вопрос следовало бы поставить исторически; однако раньше чем это сделать, необходимо уяснить себе картину того, что имеется на сегодняшний день. Фольклорные памятники мы будем рассматривать по записям XVIII—XX веков, отодвигая историческое изучение процесса сложения и развития на будущее. Рассматривать мы будем только русский фольклор. Такое описательное изучение необходимо сделать раньше, чем начать изучение историко-сравнительное.

Есть закономерности, общие для всех или многих жанров фольклора, и есть закономерности, специфические только для отдельных жанров. Мы рассмотрим вопрос по жанрам, отнюдь не стремясь к исчерпывающей характеристике их, а ограничиваясь рамками проблемы отношения фольклора к действительности.

Свое изучение мы начнем со сказки как жанра, в котором вопрос об отношении к действительности сравнительно прост. Вместе с тем именно сказка позволяет вскрыть и некоторые общие законы повествовательных жанров вообще. Говоря о сказке, необходимо вспомнить высказывание В. И. Ленина: «Во всякой сказке есть элементы действительности...»<sup>144</sup>. Достаточно самого беглого взгляда на сказку, чтобы убедиться в правильности этого утверждения. В волшебных сказках этих элементов меньше, в других видах ее — больше. Такие животные, как лиса, волк, медведь, заяц, петух, коза и другие, есть именно те животные, с которыми имеет дело крестьянин; из жизни перешли в сказку мужики и бабы, старики и старухи, мачеха и падчерица, солдаты, цыгане, батраки, попы и помещики. В сказке отражена как действительность доисторическая, так и средневековые обычаи и нравы и социальные отношения феодальных времен и времен капитализма. Все эти элементы действительности тщательно изучаются советской и зарубежной наукой, и о них уже существует очень значительная литература<sup>145</sup>.

Однако, присматриваясь ближе к словам Ленина, мы видим, что Ленин вовсе не утверждает, что сказка сплошь состоит из элементов действительности. Он говорит только, что они в ней «есть». Как только мы обратимся к вопросу, что же эти реалистические мужики, бабы, солдаты или другие персонажи делают в сказке, т. е. обратимся к сюжетам, как мы сразу окунемся в мир невозможного и выдуманного. Достаточно взять указатель сказочных сюжетов Аарне-Андреэва и раскрыть там хотя бы раздел «Новеллистические сказки», чтобы сразу же убедиться, что это так. Где в жизни эти шуты, обманывающие всех на свете и никогда не побеждаемые? Бывают ли в жизни такие ловкие воры, которые крадут яйца из-под утки или простыню из-под помещика и его жены? Так ли в жизни укрощаются строптивые жены, как в сказке, и есть ли на свете такие глуп-

---

<sup>144</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 36. С. 19.

<sup>145</sup> См., например: В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946; G. Kahlo. Die Wahrheit des Märchens. Halle, 1954; L. Röhrich, Märchen und Wirklichkeit. Eine volkstümliche Untersuchung. Wiesbaden, 1956.

цы, которые глядят в дуло ружья, чтобы посмотреть, как вылетит пуля? В русской сказке нет *ни одного* правдоподобного сюжета.

Мы не будем входить в детали, а остановимся в качестве образца только на одном типичном примере. Это — сказка о злополучном мертвеце (Андр. 1536, 1537, 1685-1, 1730-1). В общих чертах дело происходит следующим образом. Дурак нечаянно убивает свою мать: она попадает в капкан или падает в яму, которую дурак вырыл перед домом. Иногда, впрочем, он убивает ее намеренно; она прячется в сундук, чтобы узнать, о чем дурак говорит со своей семьей, и он это знает и заливает сундук кипятком. Труп матери он сажает в сани, дает ей в руки пальцы или донце, гребень и веретено и едет. Навстречу несется барская тройка. Он не сворачивает с дороги, и его опрокидывают. Дурак кричит, что убили его матушку, царскую золотошвейку. Ему дают сто рублей отступных. Он едет дальше и теперь сажает труп в погреб к попу; в руки он дает своей мертвой матери кувшин со сметаной и ложку. Попадья думает, что это воровка, и ударяет ее палкой по голове. Дурак опять получает сто рублей отступных. После этого он сажает ее в лодку и спускает ее по реке. Лодка наезжает на сети рыбаков. Рыбаки ударяют по трупу веслом, он падает в воду и тонет. Дурак кричит, что утонула его мать. От рыбаков он тоже получает сто рублей. С деньгами он приезжает домой и говорит своим братьям, что он продал матушку в городе на базаре. Братья убивают своих жен и везут их продавать. Жандармы забирают их в тюрьму, а имущество братьев достается дураку. С этим имуществом и привезенными деньгами он начинает жить припеваючи.

Есть и другая версия этой сказки, которую, впрочем, можно считать другой сказкой. Здесь дело происходит несколько иначе. Жена мужика угощает своего любовника. Муж подсматривает. Пока она ходит в погреб за маслом, муж убивает любовника, а в рот засовывает ему блин, чтобы думали, что он подавился. Затем начинаются проделки с трупом, которые частично могут совпадать с предыдущей версией, частично имеют другую форму. В этом случае от трупа надо отделаться, чтобы свалить с себя подозрение в убийстве. Мужик прислоняет труп к дому, где происходит свадебный пир, и начинает ругаться. Гости выскакивают, думают, что ругался мужик, прислоненный к стене, и бьют его по голове. Видя его мертвым, пугаются и, чтобы отделаться от мертвеца, привязывают его верхом к лошади и отпускают.

Лошадь забегает в лес и портит капканы охотника. Охотник бьет мертвеца и думает, что убил его. Он сажает труп в лодку, и действие кончается, как в предыдущей версии: злополучный мертвец от удара рыбака падает в воду, и труп исчезает.

Если бы современный советский писатель вздумал написать рассказ о том, как была убита мать и как потом убийца воспользовался трупом для вымогания денег, то ни одно издательство не напечатало бы такого рассказа, а если бы он был напечатан, то вызвал бы справедливое возмущение читателей. Между тем сказка никакого возмущения у народа не вызывает, несмотря на то, что к покойникам крестьяне относятся с каким-то особым благоговением. Сказка эта популярна не только у русских, но у многих европейских народов (АТ 1536 А, В, С; 1537). Она проникла даже к индейцам Северной Америки. Почему такой возмутительный сюжет мог стать популярным? Это стало возможным только потому, что эта сказка — веселый фарс. Ни рассказчик, ни слушатель не относят рассказа к действительности. К действительности его может и должен отнести исследователь и определить, какие стороны быта вызвали к жизни этот сюжет, но это относится уже к области не художественного восприятия, а научного. Это не сниженный, не ограниченный или сказочный реализм, это не аллегория и не басня, это *сказка*.

Мы потому так подробно остановились на этом примере, что для вопроса об отношении сказки к действительности он показателен и типичен.

Сказка есть нарочитая и поэтическая фикция. Она никогда не выдается за действительность. «Сказка — складка, песня — был», — говорит пословица. «Сказка складом, песня ладом красна». Окончив рассказ, говорят: «Сказка вся, больше врать нельзя». В современном языке слово «сказка» есть синоним слова «ложь».

Но чем же тогда привлекает сказка, если изображение действительности не составляет ее цели? Прежде всего она привлекает *необычайностью* своего повествования. Несоответствие действительности, выдумка как таковая доставляют особое наслаждение. В сказках-небылицах действительность нарочито выворочена наизнанку, и в этом вся их прелесть для народа. Правда, необычайное имеет место и в художественной литературе. В романтической прозе оно сильнее (романы Вальтера Скотта, Гюго), в реалистической — слабее (Чехов). В литературе необычайное изображается как возможное, вызывая эмоции ужаса, или восхищения, или удивления, и мы верим возмож-

ности изображаемого. В народной же прозе необычайность такова, что фактически в жизни она была бы невозможна. Правда, в сказках бытовых в большинстве случаев нет нарушения законов природы. Все, о чем рассказывается, собственно говоря, могло бы и быть. Но все же события, о которых рассказывается, настолько необычайны, что никогда не могли происходить в действительности, и этим-то они возбуждают интерес. В фольклоре повествование основано не на изображении обычных характеров или обычных действий в обычной обстановке, а как раз наоборот: рассказывают о том, что поражает своей необычайностью. В этом отношении сказка никак не может быть сопоставлена с литературой реализма. Об обыкновенном, будничном, о том, что ежедневно окружает человека, с точки зрения эстетики носителей фольклора рассказывать не стоит. О том, что было в действительности вчера, сегодня, недавно или давно, рассказывают ежедневно все люди, но художественного значения таким рассказам народ не придает, они, с его точки зрения, не выполняют эстетических функций, хотя объективно, с нашей точки зрения, могут обладать художественными достоинствами (рассказы из своей жизни, воспоминания очевидцев о революции, о войне, о замечательных людях и т. д.).

Одна из особенностей сказки состоит в том, что то, чего не было и никогда не могло быть, рассказывается, однако, так, таким стилем, с такими интонациями и с такой мимикой и жестикуляцией, как будто все рассказываемое, несмотря на свою необычайность, происходило в действительности, хотя ни рассказчик, ни слушатель сказке не верит. Этим несоответствием определяется юмор сказки. Сказка о злополучном мертвеце очень показательна в этом отношении. Рассказывается о величайших злодеяниях, но рассказывается так, что слушатели смеются от удовольствия. Сюда же примыкают сказки о шуте, о ловких ворах, об одураченном попе, о неверных или строптивых женах и многие другие, а в конечном итоге — и все вообще бытовые сказки. Легким, добродушным юмором, проистекающим из того, что все это только сказка, а не действительность, пронизаны и волшебная сказка, сказки о животных и другие.

И тем не менее, несмотря на свое несоответствие действительности, именно сказка, и в особенности бытовая, есть родоначальница письменной реалистической повествовательной литературы. Когда в Европе в эпоху Возрождения начала расшищаться власть церкви над человеческими умами и создавалась светская повествовательная литература в прозе, она черпала

свои сюжеты из фольклора. У нас этот процесс начался в XVII веке, в Западной Европе — значительно раньше. Сюжет злополучного мертвеца был использован итальянским новеллистом Мазуччио (ок. 1420—1500). Сравнение его обработки с фольклором очень поучительно как для изучения поэтики фольклора, так и для исследования начала реалистического повествовательного искусства. Новелла называется «Невинный убийца». Здесь дело описывается очень сходно с тем, как это имеет место в сказке, но принципиально совершенно иначе. В Саламанке во время правления в Кастилии короля Феррандо Арагонского живет ученый молодой богослов, миноритский монах по имени Диего. Заметим сразу же, что уже это начало знаменует совершенно иной стиль повествования. Дело не в том, что место действия в сказке не упоминается, а в новелле оно указано, а в том, что события перенесены в сферу реальной действительности. Они рассказываются не только как возможные в действительности, но как имевшие место в определенном пространстве и в определенное время и случившиеся с определенными людьми. Юмористической фикции действительности здесь нет. Это видно и из дальнейшего повествования. Далее рассказывается любовная история, насыщенная бытовыми подробностями. Упомянутый ученый монах влюбляется в жену богатого вельможи и преследует ее письмами. Она боится огласки и все рассказывает своему мужу, который отличается злобным и вспыльчивым характером. Муж заманивает монаха в свой дом и приказывает его в темноте удушить, а труп унести в монастырскую уборную и посадить его там. Мы не будем пересказывать сюжета и подвергать его анализу. Отличия от сказки совершенно очевидны. Здесь и быт, и характеры, и мотивированная связь событий и т. д. Как и в сказке, труп из рук одного мнимого убийцы переходит в руки других. Здесь и мертвец, прислоненный к стенке дома, и труп, посаженный на лошадь, и т. д. Последнего мнимого убийцу ловят, подвергают его пыткам и хотят предать его казни. Тогда один за другим мнимые убийцы являются в суд и показывают на себя, и последним появляется и настоящий убийца. Король, которому рассказывают это происшествие, находит его смешным и милует убийцу.

Рассказ из «складки» или, как говорили в древние времена, «басни» превратился в «быль». Отличительная черта тех новелл, которые из фольклора переходят в литературу, состоит в том, что рассказываются необыкновенные, необычайные и невероятные истории, происшедшие в действительности. Эта-то неве-

роятность, неслыханность и правится. Но это уже не фольклор. Пристрастие к необычайным, необыкновенным историям держится в литературе чрезвычайно долго. Типичные люди в типичной обстановке не составляют предмета ранней литературы на ее стыке с фольклором.

Другая особенность сказки состоит в чрезвычайной динамике действия. Заметим сразу же, что эта особенность характерна не только для сказки, но для всех видов повествовательного фольклора. Мы несколько расширим сферу наших наблюдений и коснемся и других повествовательных жанров, как прозаических, так и стихотворных.

Рассказчик или певец и слушатель интересуются только действием и больше ничем. У них нет никакого интереса к обстановке действия как таковой. Та обстановка, в которой живет и трудится крестьянин, не воспроизводится в повествовательном искусстве. Ни изба, или двор с конюшней и хлевом, ни пашня, или огород, или луг, ни окружающие его люди, и в том числе его семейство, для крестьянина как объект искусства не существуют. Правда, кое-где вкраплены черточки, частности, в которых реальная жизнь крестьянина отражена, но художественные цели рассказчика состоят не в том, чтобы эту действительность изобразить.

Не интересует его и внешний вид действующих лиц сам по себе. Эпические, повествовательные жанры не знают искусства портрета. Рассказчику все равно, как выглядят баба, или солдат, или старуха, о которых повествует сказка. Царевна должна быть красавицей, но рассказчик отказывается описать ее; она так красива, что «ни в сказке сказать, ни пером написать». Наружность персонажа или совсем не описывается, или же даются отдельные детали, характеризующие не индивидуальность, а тип героя как действующего лица. Фигура Ильи Муромца, когда он едет на коне, а седая борода его развевается по ветру, полна величия, но она не представляет собой психологического портрета. В былинах о Василии Буслаевиче упоминается Потанюшка сутул-горбат: Василий Буслаевич ударяет его по голове, чтобы испытать его силу, но лица его мы не видим. Атрибуты бабы-яги в сказке иногда описываются довольно экспрессивно, но все это не значит, что сказка обладает искусством индивидуального портрета. Богатырское снаряжение героя или его одежда (богатая одежда Дюка, боярская шуба и сафьяновые сапожки Микулы и пр.) рисуют нам фигуру героя, но это — не портрет. Мы не знаем, как выглядят Василий Буслаевич, Дунай,

Добрыня, Алеша или сказочные персонажи в целом. Это относится не только к сказке и к эпосу, но и к исторической песне. Ни Иван Грозный, ни Пугачев, ни Кутузов, ни Наполеон и никакие другие исторические деятели никогда не описываются. То же и в балладе. Как выглядят Василий и Софьюшка, или князь Дмитрий, или Домна — это рассказчику безразлично.

То же, что можно сказать о портрете, относится и к пейзажу. Стремления описать пейзаж нет. Лес, река, море, степи, городские стены упоминаются, когда герой через них перескакивает или переезжает, но к красоте пейзажа рассказчик равнодушен. Несколько иначе, как мы увидим, дело обстоит в лирике.

Этим равнодушием к обстановке, в которой совершается действие, и к внешнему виду действующих лиц фольклор глубоко отличается от реалистического искусства письменной литературы. Те избы, которые описывает Толстой в «Утре помещика», те разнообразные лица и типы людей и хозяев, которые там изображены, были бы совершенно невозможны в фольклоре. В фольклоре рассказ ведется только ради повествования о том, что происходит.

Эта исключительная динамичность действия приводит к тому, что в повествовании фигурируют только те лица, которые будут играть свою роль в развитии действия. Фольклор не знает персонажей, которые вводятся ради описания среды, общества. Ничего, подобного описанию имений в «Евгении Онегине», где за столом сидят гости, очень разные по своему облику, но характерные для изображенной Пушкиным среды и эпохи, которые, однако, в самом повествовании не играли и не будут играть никакой роли, — такое описание в фольклоре полностью невозможно. Здесь каждому лицу определена своя роль в повествовании, и ни одного лишнего лица нет. Каждое лицо будет действовать, и только с точки зрения своих действий оно представляет интерес для слушателя. Поэтому для фольклора характерно стремление к односторонности. Есть центральный герой, и вокруг него и его поступков группируются другие лица — его антагонисты, или помощники, или те, кого он спасает. Многогеройности русский фольклор не знает, и та «перенаселенность», которая иногда наблюдается в романах, в фольклоре никогда не наблюдается и невозможна.

Действие всегда совершается физически, в пространстве. Психологических романов, построенных на сложности человеческих взаимоотношений, с диалогами, взаимными объяснениями и т. д., в фольклоре не бывает.



Вопрос о пространстве в фольклоре представляет собой особую, большую проблему. Оно обладает некоторыми особенностями по сравнению с тем пространством, в котором совершаются события реалистических романов и повестей. Эти особенности объясняются, по-видимому, ранними формами человеческого мышления. Фольклор знает только эмпирическое пространство, т. е. то пространство, которое в момент действия окружает героя. Только это пространство и существует. То, что происходит за пределами этого пространства, не может стать предметом повествования. Поэтому в фольклоре не может быть двух театров действия в разных местах одновременно. Это так называемый закон хронологической несовместимости, хорошо известный применительно к эпopeям Гомера и очень мало замеченный русскими фольклористами<sup>146</sup>. Самый термин «хронологическая несовместимость» означает несовместимость нескольких действий одновременно в разных местах.

Сложная композиция, как, например, в романе «Война и мир», когда действия совершаются одновременно на фронте и в тылу, в Петербурге и в Москве, в стане Кутузова и в стане Наполеона, для фольклора исключается.

В тех случаях, когда повествование имеет только одного героя, дело совершенно ясно. Действие совершается по движению героя, и то, что лежит вне рамок этого движения, лежит вне рамок повествования.

В сказке и в эпосе действие очень часто начинается с того, что герой выезжает из дома. Путь героя как бы представляет повествования. Это — древнейшая форма композиции. Повествование кончается либо возвращением героя домой, либо прибытием его в иной город или иную землю. Сюжеты, которые строятся иначе, в целом — более позднего происхождения. Сюжеты баллады не подчинены этому, и это — один из признаков более позднего происхождения ее.

Такая композиция особенно характерна для эпоса. Алеша Попович выезжает из дома и приезжает в Киев; здесь на пиру у Владимира он видит чудовище — Тугарина и убивает его. Илья Муромец выезжает из дома, по дороге освобождает Чернигов, убивает Соловья-разбойника и прибывает в Киев. В таких случаях и пространство и время не знают перерывов, так

<sup>146</sup> Ф. Ф. Зелинский. Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады // *Χαρίστηρια*. Сборник статей по филологии и лингвистике в честь Ф. Е. Корша. М., 1896. С. 101–121.

как это не требуется повествованием. Есть, правда, в эпосе такие сюжеты, в которых имеется два действующих лица, иногда — три. Однако никогда они не выступают одновременно на разных театрах действия. Можно установить, что в таких случаях повествование ведется только об одном герое, а что происходит с другим, остается неизвестным. Примером может служить былина об отъезде Добрыни и попытке Алеши жениться на его жене. Добрыня уезжает из дому по самым разным поводам. Он полностью исчезает из глаз слушателя, зато на сцену теперь выступает Алеша. Он насильно склоняет жену Добрыни к браку — об этом повествуется долго и подробно. Но когда наступает день свадьбы, Добрыня ех машина вновь появляется на сцене и нарушает свадьбу. Где он был в это время и что делал — остается неизвестным. Законы эпоса не позволяют двум героям действовать одновременно в разных местах. Впрочем, у некоторых мастеров XIX века этот закон начинает нарушаться. Так, Трофим Григорьевич Рябинин контаминировал эту былинку с другой — о Добрыне и Василии Казимировиче. Но как это сделано? В основу положена былина о Добрыне и Василии Казимировиче. Добрыня, прощаясь, наказывает жене ждать его и уезжает. Певец следит за подвигами Добрыни, дом остался позади, и что там происходит — неизвестно. Вместе с Василием Казимировичем Добрыня уезжает в Сорочинскую землю и там побеждает короля Бутяна Бутяновича. Возвращаясь, Добрыня от вещего голубя вдруг узнает, что его жена собирается замуж за Алешу. Как происходило сватовство — не рассказано. Краткий рассказ о происшедшем вкладывается в уста вестника, сам же певец от себя рассказать, что происходило с женой Добрыни, пока он был в отъезде, не может.

Показательна в этом отношении также былина о Козарине: татары похищают его сестру, он освобождает ее. Казалось бы — сюжет очень прост. Но для эпоса здесь имеются некоторые непреодолимые трудности. Певец может начать двояко. В одних случаях он начинает с похищения девушки. Она исчезает из глаз, и повествователь следит не за ней, а за ее братом Козариным, который находит ее в шатре у татар и освобождает. В других случаях повествование с самого начала следит за девушкой. Она в шатре у татар, они спорят, кому она достанется. Неожиданно появляется Козарин и освобождает ее. Рассказать же о том, что произошло с Козариным и его сестрой одновременно, т. е. что происходило с сестрой, пока брат ее искал, или

что происходило с братом, пока сестра находилась в шатре, певец не может.

Можно наблюдать и несколько другую форму проявления этого закона. Пока один герой действует, другой находится в бездействии, иногда даже просто спит. Это мы имеем в былинах о Калине и Илье Муромце. Татары надвигаются на Киев. Илья не может один отразить их. Пока он готовит спасение, другие богатыри пребывают в бездействии, находясь в поле, в шатрах, далеко от Киева. Илья готовится к бою, другие же герои, Добрыня, Алеша, Самсон, находятся в состоянии пассивности, даже спят. Когда Илья их вызывает (иногда пробуждая их ото сна выстрелом из лука), они все вместе одновременно бросаются на татар. Подобные наблюдения важны для тех историков, которые хотели бы видеть в эпосе прямое изображение действительности. Отражение действительности подчинено эпическим законам, без учета которых исследователь никогда не решит вопроса историзма эпоса.

Еще яснее, чем в эпосе, закон хронологической несовместимости проявляется в сказке. Это и понятно. Композиция сказки сложнее, чем композиция эпоса. В ней, кроме главного героя, имеются еще помощники, дарители, антагонисты его, лица, которых он спасает и освобождает. Закон хронологической несовместимости в сказках, записанных в XIX веке, может нарушаться, но в целом он для сказки закономерен. Падчерица изгнана из дома. В этом случае рассказчик говорит только о ней, как находящейся в движении, а не о ее родителях, пребывающих дома в неподвижности. Переживания ее отца, для которого изгнание родной дочери — трагедия, очень мало заботят сказочника, вернее — описание его переживаний не может стать предметом повествования в силу законов сказочной поэтики.

В сказке змей появляется извне, т. е. как бы из другого пространства, но в таких случаях это пространство дается как неизвестное, неясное, темное, лежащее не только за пределами горизонта героя, но и за пределами нашего мира. Змей, Кощей, Вихрь и т. д. берется «откуда ни возьмись», всегда совершенно неожиданно и похищает царевну. В этом случае сказка следит не за похищенной царевной, которая «пребывает», т. е. находится в состоянии неподвижности, а за героем, который отправляется ее искать, т. е. не за пассивным персонажем, а за активным. За обоими вместе сказка следить не может. В тех случаях, когда действует несколько лиц, активно всегда только

одно, а другие в это время пребывают в состоянии неподвижности и пассивности. Так, когда в поиски последовательно отправляются три брата, первые два терпят неудачу. Старший у ведьмы посажен в погреб или превращен в камень и т. д. Когда первый герой ввергается в неподвижность и бездействие, в действие вступает второй, потом третий. То же происходит, когда герой дублируется. Два Ивана — солдатских сына женятся на царевнах. Один терпит неудачу, т. е. ввергается в неподвижность (околдован своей женой и пр.), на сцену выступает другой, который его выручает.

Если при наличии двух действующих лиц одно попадает в беду, другое должно об этом узнать. Этим объясняется, что в эпическом фольклоре такую большую роль играют всякие вестники, доносящие известие от героя: это — вещий конь, или какой-нибудь голубь, или мудрая жена, которая знает, что делается за пределами поля зрения героя, или же герои, расставаясь, дают друг другу предмет, который при беде меняет свой вид, кровоточит, чернеет и т. д. Сам же рассказчик за пределы поля зрения своего героя не выходит и выходить не может.

Вопрос о пространстве в эпическом фольклоре мог бы стать предметом особого исследования. Он тесно связан с вопросом о композиции фольклорных повествований. Но приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться, что народное повествовательное искусство зиждется на совершенно иных началах, чем повествовательное искусство художественной литературной прозы XIX—XX веков.

Концепция единства пространства, в котором совершаются события, неотделима от концепции единства времени. Время в фольклоре так же не терпит перерывов, как не терпит таких перерывов пространство. Остановок в действии нет и быть не может. Если действие героя приостанавливается, это действие немедленно переймет другой герой, как мы это видели выше. Раз начавшись, действие стремительно будет развиваться до конца. Общего представления о времени нет. Так же, как есть только эмпирическое пространство, есть только эмпирическое время, измеряемое не числами, днями и годами, а действиями героев. Только относительно этих действий время существует как реальный фактор повествования, но никакой роли само по себе оно не играет. Несколько обобщая, можно сказать, что в фольклоре действие совершается прежде всего в пространстве, времени же как реальной формы мышления как будто совсем нет. Это объясняется, по-видимому, тем, что доисторический

человек в своей борьбе с природой, первобытный охотник, рыболов, позднее — земледелец, прежде всего для поддержания жизни должен был передвигаться. Пространство, таким образом, осваивается и осознается эмпирически, сознание же времени есть результат некоторой абстракции. Измерение времени фактически начинает играть роль в культуре только при развитии земледелия. Фольклор отражает доземледельческую стадию осознания времени. Поэтому обозначения времени в фольклоре всегда фантастичны. Добрыня, уезжая, завещает своей жене ждать его 3, 9, 12, 30 лет, и она это исполняет, но никогда не стареет.

Несоизмеримость сказочного времени с временем реальным ощущается и самими сказочниками. Формула «скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается» показывает) что сказочник эту разницу ощущает.

С концепцией пространства и времени тесно связан счет в фольклоре. Троичность в индоевропейском фольклоре представляет собой проблему, которую мы сейчас затрагивать не будем. Решение ее сводится, по-видимому, к тому, что число три некогда было пределом, дальше которого счет долгое время не выходил. Счет по пятеркам и десяткам (по пальцам рук) есть уже дальнейшее завоевание. «Три» когда-то означало «много», а «много» означало то же, что «сильно», «очень», т. е. через множество означалась интенсивность. Поэтому трудность предприятия и победы, повышенный интерес к повествованию, восторг, вызванный им, выражается через повторения, ограниченные по указанным причинам через число три. В фольклоре некоторых других народов ту же роль, что у нас играет утроение, играет счет по четверкам и пятеркам. Этот вопрос еще подлежит исследованию, но ясно одно: счет в фольклоре так же условен, как условны пространство и время.

Таковы некоторые особенности повествовательного фольклора. Легко заметить, что они определяются ранними, частично очень архаическими формами мышления. Ими же определяются и некоторые другие особенности фольклорного повествовательного искусства. Мышление это в основе своей не причинно-следственное в нашем смысле этого слова. Это значит, что для действий, описываемых в фольклоре, не требуется указания на причины этих действий или, говоря языком поэтики, не требуется мотивировок. В разных видах фольклора это проявляется по-разному. Мотивировки или побудительные причины могут и быть, но повествователь их не требует и не ищет их.

Особенно резко эта особенность проявляется в сказках кумулятивных («Колобок», «Петушок подавился» и др.). Звенья следуют одно за другим, причем мотивировка этой последовательности не обязательна. Звенья могут следовать одно за другим по принципу нанизывания или агглютинации. Так, в сказке «Терем мухи» к мухе один за другим напрашиваются звери, обычно в порядке нарастающей величины: вошка, блошка, комар, мышка, ящерка, заяц, лиса, медведь. Появление этих зверей определяется художественной логикой, а не причинно-следственным мышлением. В кумулятивных сказках агглютинативный принцип выражен наиболее ясно, но он прослеживается и в других типах сказок. Так, самые разные проделки лисы могут следовать одна за другой без особой связи. В сказке о муже, который уходит из дому из-за глупости своей жены и ищет, нет ли на свете людей еще глупее нее, герой встречает целый ряд людей, дураков, которые совершают самые глупые и невероятные поступки. Такие сказки состоят как бы из клеток, обладающих сцепляемостью. На любом звене такие повествования можно прервать и закончить или продолжить их по усмотрению рассказчика.

Несколько иной характер отсутствие логических мотивировок имеет в сказках волшебных. Очень часто развитие действия определяется случайностью. В волшебной сказке герой сам по себе бессилен; но вот, когда он, не зная дороги, идет «куда глаза глядят», он на пути вдруг встречает старичка или бабу-ягу и т. д., которые указывают ему, куда идти, и помогают ему; эта встреча внешне ничем не мотивирована, но она определяет собой все дальнейшее повествование. Художественная же логика сказки состоит в том, что в руки героя должно попасть волшебное средство, и этим определяется встреча с таким персонажем, который это средство ему дает или поможет его найти. Другой пример: в сказке о царевне-лягушке царь вдруг начинает задавать своим снохам различные трудные задачи. Для какой цели или по какой причине он это делает, об этом никогда не говорится. Формально его действия не мотивированы. Но сказочный канон требует, чтобы ложные герои были посрамлены, а истинный герой — возвеличен. Задавание трудных задач и приводит к этому благополучному концу. Этот необходимый конец и определяет собой ход повествования.

Нет никакой внешней логики и в бытовых сказках, или во всяком случае, она не составляет требования народной эстетики. В приведенной выше сказке о злополучном мертвече дей-

ствия дурака, убившего свою мать и совершившего проделки с ее трупом, внешне не мотивируются; никогда ни в одном случае не говорится, что он совершает свои проделки с целью обманывать людей и получить с них деньги. Но, пользуясь удобным случаем, он плутует и этим вызывает восхищение слушателей. То, что с точки зрения эстетики реализма было бы недостатком, — случайность событий, определяющих ход действия и его благополучную развязку, с точки зрения эстетики народного повествовательного искусства недостатком не является. Здесь своя логика. Исследователь всегда может установить, чем исторически вызваны такие принципы композиции. Они отнюдь не продукт «вольной» фантазии, они результат закономерности, которая создается с развитием фольклорной поэтики. Когда герой сказки — «дурак», то это означает не только глупость его, но необязательность для него (а следовательно, и для повествования) тех норм поведения и последовательности в поступках, которые определяют собой действия слушателей и нормы их поступков в жизни.

Необязательность внешних мотивировок присуща всем видам эпического фольклора, как прозаического, так и стихотворного. Логика возможна, но она не обязательна. Художественная логика повествования не совпадает с логикой причинно-следственного мышления. Первично действие, а не его причина. Составляя варианты одного и того же сюжета, можно установить, что мотивы одинаковых действий бывают очень различны. В былине о Добрыне и змее Добрыня выезжает из дому или для того, чтобы выкупаться, или чтобы увидеть море, или чтобы людей посмотреть и себя показать и т. д. Но это только поводы. Художественная причина выезда состоит в том, что ему надо встретиться со змеем. Логические мотивировки вносятся позднее, и можно всегда с уверенностью сказать, что хорошо мотивированное повествование возникло или обработано позднее, чем слабо или совсем не мотивированное. Та версия сказки о злополучном мертвце, в которой убийство мотивировано ревностью, а попытка отделаться от трупа вызвана страхом, что убийство будет обнаружено, есть версия более поздняя, чем версия о дураке, убившем свою мать случайно. Характерно, что именно более мотивированная версия попала в письменную литературу. Она соответствует эстетическим требованиям и формам мышления грамотных городских людей, тогда как действия дурака не имеют ясно определенной причины и цели, и это препятствует проникновению этой версии в литературу. В литературе

требуется логически связная или исторически последовательная цепь событий, в фольклоре это требование не обязательно.

В балладе как жанре более позднем действия иногда внутренне мотивируются не требованиями канонической развязки, но характером действующих лиц. Так, лютая свекровь отравляет Василия и Софьюшку или, в другой балладе, убивает своего внука, а потом клеветает на невестку. Муж ее убивает. Князь Роман убивает свою жену потому, что хочет жениться на другой. Но о движущих мотивах этих поступков певцы от себя никогда ничего не говорят. Об этом должен догадаться слушатель.

Есть, однако, и такие баллады, в которых действие основано на чистой случайности. Такова, например, баллада «Братья разбойники и сестра». Братья выдают сестру замуж, а сами уходят в разбой. Через три года они по дороге нападают на проезжих, убивают мужчину и ребенка и бесчестят женщину. Эта женщина оказывается их сестрой. Таких баллад о несчастной судьбе есть несколько.

Соответственно всему изложенному действующие лица повествовательного фольклора носят совершенно иной характер, чем действующие лица в литературе. В литературе каждое лицо имеет свою неповторимую индивидуальность. Оно может быть при этом характерным или типичным для эпохи, социальной среды, т. е. отражать множество имеющихся в жизни прототипов изображенного персонажа, но, отражая множество, оно все же единично, оно имеет свое имя и свое лицо.

В прозаическом повествовательном фольклоре дело обстоит иначе. В сказке герой, как правило, не имеет имени. Есть несколько типов сказки и соответственно несколько типов героев, но эти типы не представляют собой индивидуальных характеров. Имя «Иван» есть имя типа, а не лица. Очень часто тип определяется его социальным положением: царь, царевич, князь, купец, солдат, поп, барин, крестьянский сын, батрак. В литературе каждый персонаж характерен для определенного сюжета и не может быть перенесен из одного произведения в другое. В фольклоре сказочный Иван-царевич или Иван-крестьянский сын есть один и тот же персонаж для целой серии различных сюжетов. То же можно сказать о царевне, будет ли она называться Елена, Анастасия, Василиса или Марья Прекрасная. Это же относится к бытовым сказкам, где герои определяются их социальным положением. Сказочный поп есть всегда одно и то же лицо. Разные сказки и разные сюжеты о попах отражают только разные стороны типа попа; совокуп-



ность их дает целостный образ. Достаточно сравнить с этим галерею священников, изображенных, например, Чеховым или Лесковым, чтобы сразу увидеть, в чем разница. Эта особенность, характерная для сказки, имеется и в других жанрах фольклора, хотя она там и не составляет исключительного закона. Так, образ Ильи Муромца есть определенный эпический тип, единый для всех сюжетов о нем. Но эпос шагнул дальше сказки. Эпические герои уже имеют некоторые черты характера, выражающиеся в их действиях. Можно говорить, например, о мудром спокойствии Ильи, о его великодушии, непримиримости к врагам и т. д. То же можно сказать о Добрыне и Алеше. Они имеют и имя и характер. Число этих типов эпоса, однако, все же ограничено. Каждый из них представлен не одним сюжетом, а циклом сюжетов, и в пределах этого цикла образ героя всегда один и тот же.

До некоторой степени такую же ограниченность психологической дифференциации мы наблюдаем и в исторической песне. Образы Грозного, Ермака, Скопина-Шуйского, Разина, Петра и т. д. воспринимаются нами как образы разные. В некоторых случаях историческая песня может достигнуть даже известного мастерства в обрисовке характеров (образы Грозного, Анастасии Романовны и Никиты Романовича в песне о гневе Грозного на сына). Но все же не это составляет цель песни. В целом характеры героев выражены слабо. Возможна даже замена одних другими. Это вызвано не только ограниченным характером индивидуализации, но и законом первичности действия. Этот закон сохраняется даже там, где это приводит к нарушению исторических соответствий. Песни о Ермаке могут ходить с именем Разина, песни о Разине — с именем Пугачева, шведский царь свободно заменяется турецким султаном или даже Наполеоном, песни об Аракчееве ходят с именем Долгорукова (или наоборот) и т. д. Типы и здесь не обладают индивидуальной неповторимостью.

В повествовательном фольклоре все действующие лица делятся на положительных и отрицательных. Для сказок это совершенно очевидно, но это же имеет место и в других видах фольклора. «Средних», каковых в жизни именно большинство, в фольклоре не бывает.

Облик положительного героя далеко не всегда соответствует тому моральному кодексу, который лежит в основе общепринятой современной морали. Идеализированным положительным героем является царевич волшебных сказок. В эпосе все основ-

ные герои — положительные и выражают национальные идеалы. Тем не менее поступки фольклорного героя далеко не всегда отвечают современным представлениям о том, что этично и что нет. Алеша Попович не всегда совершает поступки, совместимые с современными представлениями о морали, но это не мешает ему быть подлинным героем. В бытовых сказках это выражено еще ярче. Герой тот, кто побеждает, безразлично какими средствами, в особенности если он побеждает более сильного, чем он сам, противника. Может быть, именно здесь кроется причина того, почему огромное большинство сказочно-бытовых сюжетов построено на одурачивании. Это верно также для сказок о животных, а частично и для волшебных сказок. Силу слабого составляют ум и хитрость, этим он побеждает более сильного врага. В сказке, например, мы тщетно будем искать реалистически правдоподобных описаний борьбы крестьянства против угнетателей-помещиков. Сказка знает только один вид социальной борьбы и социальной сатиры: барин или поп всегда оказываются одураченными и обманутыми своим хитрым батраком. Батрак на службе у попа одурачивает не только своего хозяина, но и самих чертей. Таким же героем является ловкий вор, обкрадывающий помещика, или боярина, или царскую казну. Даже в волшебных сказках идеализированный герой-царевич очень часто добивается своих целей путем обмана. В волшебной сказке герой, как правило, похищает предметы своих поисков — жар-птицу, коня, царевну, молодильные яблоки и т. д. Прометей похищает огонь для людей, и этот сюжет имеется уже на очень ранних ступенях общественного развития. Очень часто путем обмана добываются волшебные предметы, как ковер-самолет, сапоги-самоходы или скатерть-самобранка. Хитрость и обман есть орудие слабого против сильного, и это соответствует моральным требованиям слушателя.

Сказки о животных почти сплошь строятся на мотивах проделок хитрых животных, в особенности лисы, над другими животными. Победа слабого над сильным имеет, по-видимому, очень древние корни и древнее происхождение. Рассказы о проделках лисы рассказывались женщинами и детьми у охотничьих народов тогда, когда отец бывал на охоте. Удача слабого и его победа над сильным в рассказе должна была способствовать удаче в действительности. На этой ступени сказки о животных еще не являются сказками: сказками эти сюжеты становятся тогда, когда утрачивается вера в их заклинательное значение.

Рассмотрение сказки бросает свет и на некоторые особенности эпоса. Между сказкой и эпосом со стороны художественных приемов есть много общего. Но есть и глубокие отличия. Эпос частично также отражает архаические формы мышления, как и сказка. Отсюда условность в изображении пространства и времени, отсутствие мотивировок, деление всех действующих лиц на положительных и отрицательных, преобладание типов над индивидуальными характерами и т. д.

Но между сказкой и эпосом есть глубокие отличия. Отношение к действительности в нем иное, чем в сказке. Былина поется, и это не внешний признак исполнения, а признак, определяющий самую сущность жанра. Мы видели, что сказочник не верит в действительность своего рассказа. С эпосом дело обстоит иначе. На вопрос, верит ли певец тому, о чем он поет, можно услышать разные и противоречивые ответы. Это происходит потому, что вопрос неправильно ставится. Певец никак не может допустить, что те героические, или великие, или даже просто драматические события, о которых поется в былине, есть ложь, как он это допускает для сказки. Певец ощущает глубокую художественную правду исполняемых произведений, но не умеет это выразить. Вместе с тем он видит, что в современной ему жизни события, о которых поется, невозможны. Поэтому он относит действие былин к глубокой древности. Об этом свидетельствует и народное название былин, которые именуются «старинами». Все, о чем поется, есть правда, и, следовательно, оно было, но было в глубокую старину, а сейчас уже не может повториться — таково отношение к действительности в былинном эпосе.

Как и другие эпические жанры, былина отражает действительность в пределах тех эпических законов, о которых говорилось выше. Былина отражает историческую действительность значительно шире, чем сказка. Воспевание исторических событий и исторических лиц не входит в ее задачу, для таких задач поэтика эпоса еще не созрела. Эта задача будет разрешена позже исторической песней. Но независимо от воли певцов и от их эстетических стремлений историческая действительность широко отражается в эпосе. Так, например, в былине о Садко, сюжет которой имеет чисто сказочный характер, отражены мифологические представления моряков о хозяине морской стихии; сохранены воспоминания об обычае умиловительных жертвоприношений морскому царю; можно проследить артельные формы рыбного промысла, организацию торговли,

можно установить направление торговых путей древнего Новгорода; в этой былине отразились зачаточные или ранние формы социальной борьбы между богатым купечеством и беднотой, выходцем из которой является бедняк Садко. То, что сказано здесь об этой былине, можно было бы сказать и о многих других. Какое богатое поле для наблюдений со стороны историков!

Можно изучать вооружение героев, картину боев, можно изучать сложные социальные отношения, представленные былиной, земельные отношения, можно изучать всю область материального быта. Между тем историки и некоторые фольклористы с каким-то странным упорством под историзмом понимают только изображение исторических событий и исторических лиц, т. е. как раз то, чего в эпосе нет. В тех случаях, когда в эпос попадают исторические имена, их носители подчиняются законам былинной поэтики и становятся эпическими персонажами. Так, исторический Мамай или Батый приобретает общенные черты врага русской земли, не отличаясь этим от царя Калина, Кудреванко или других врагов России, одним махом изгоняемых Ильей Муромцем из пределов родной земли.

Иное отношение к действительности мы имеем в балладе. Если в эпосе события мыслятся как имевшие место в глубоком прошлом, то в балладе они отнесены к потенциальной современности и действительности, хотя, может быть, и не к той, которая окружает исполнителя. Это, по существу, уже не старины, хотя некоторые из них народ так именует. В балладе сохранены многие из законов народного эпического искусства, обрисованных выше. Баллада отличается от эпоса прежде всего предметом своего изображения. Ее сфера — не героические подвиги, совершаемые богатырями во славу родины, а человеческие страсти, в особенности страсти любовные. Та исключительность или необычайность событий, которая, как мы видели, характерна для фольклора вообще, сохраняется и в балладе, но приобретает специфический для нее характер. Необычайно сильные страсти приводят и к необычным, обычно страшным поступкам. Страсть побеждает все препятствия, в том числе общепринятую мораль, и доходит до преступлений, до убийства. Преступление в балладе никогда не наказуется, что было бы невозможно в более ранних жанрах. Мать отравляет влюбленных (Василий и Софья), но не терпит никакого наказания. Их хоронят около церкви, из их могилы вырастают деревья и сплетаются верхушками. Это означает глубокое оправдание молодых и осуждение убийцы. Преступник осуждается исполнителем и

слушателем, но это осуждение есть чисто внутреннее и не приводит к внешнему наказанию и возмездию. Это уже означает некоторый отказ от исключительной фабульности и переход к изображению внутренних сторон жизни, что несомненно представляет большой шаг вперед. Мы видим, таким образом, что специфичность балладных сюжетов приводит и к некоторым новым приемам поэтики.

Но вместе с тем сохраняются и некоторые старые особенности фольклорной поэтики, в том числе неумение или нежелание мотивировать события. Побудительные причины не всегда ясны, что дает возможность различного понимания или толкования их. Чем вызваны насмешки Домны над Дмитрием, которые приводят к трагическим последствиям, об этом не говорится. Неясно, за что собственно мать отравляет молодых влюбленных Софью и Василия, и т. д. Мы не будем перечислять сюжетов, закономерность здесь довольно очевидна. По существу события обоснованы, притом обоснованы уже психологически. Действующие лица побуждаются любовью, ненавистью, ревностью. Это — новое. Но это новое все же изображается в рамках старого. Внутренний роман есть, но он никогда не определяется словесно. Для этого еще не выработались художественные средства. По-прежнему поют только о событиях, не вдаваясь в определение их причин.

Нов для эпического музыкального фольклора и характер действующих лиц. Баллада уже не знает богатырей; действующие лица в ней — обычные люди различных сословий. Они не делятся на героев и злодеев. Преступники — не эпические злодеи, а обыкновенные люди. Действительность не идеализируется и не гиперболизируется. Пробудилось и вошло в искусство отражение мрачных сторон жизни. Баллада трагична, чего почти не было в эпосе. Те немногие былины, в которых имеется убийство не врага, а женщины, или в которых говорится о самоубийстве (Дунай, Данило Ловчанин, Сухман), представляют собой как бы промежуточное звено между былиной и балладой. С этими сюжетами баллада иногда ассимилируется. Баллада тяготеет к изображению людских характеров и их столкновений в реальной жизни. Несомненно, что баллада уже ближе к тому, что принято у нас называть реализмом, чем эпос и сказка, хотя это еще не определяет степени ее художественного совершенства. Каждый из фольклорных жанров имеет свою степень совершенства, как имеет свои рамки и свою ограниченность. Баллада изображает борьбу против семейного деспотизма рус-

ского средневековья. Слушатель верит событиям, изображаемым в ней, и бывает глубоко растроган и потрясен ими. В большинстве случаев исполнители и слушатели баллады — женщины. Но баллада, выигрывая в реализме, теряет в монументальности и значительности художественной темы.

О повествовательных жанрах можно в общих чертах сказать, что развитие их в народе приостановилось или постепенно приостанавливается.

Причина этого вытекает из тех особенностей этих жанров, которые определены выше, и в постепенно дающем себя знать несоответствии этого искусства новым требованиям жизни, новым формам мышления. Когда остатки этого мышления стали исчезать и перестали отвечать новым требованиям жизни, тогда художественные возможности, связанные с этими формами мышления, оказались исчерпанными; продуктивное развитие сперва сказки, а затем и эпоса приостановилось. Продуктивное развитие сказки закончилось очень давно. Средневековье, по-видимому, уже не давало новых сказочных сюжетов, ограничиваясь сатирическим приурочением некоторых бытовых сюжетов к реальной жизни. Развитие эпоса завершилось, по-видимому, к XVII веку.

Но есть жанры, развитие которых продолжалось. Сюда относится область лирики. Отношение к действительности в лирике совершенно иное, чем в эпических жанрах, и над ней не тяготеют те древнейшие формы мышления, которые сковывали развитие повествовательных жанров.

К нарочитой поэтической фикции, какой является, например, сказка, не может быть лирического отношения. К бытине такое отношение уже возможно, потому что ей приписывают жизненную правду глубокого прошлого. Подлинно живое, глубокое и разнообразное по своим оттенкам отношение к действительности имеет место только там, где предметом искусства служит сама реальная окружающая человека жизнь. В противоположность общеколлективному характеру эпического творчества лирическое творчество основано на признании чувств каждого человека этого коллектива. Коллективность древнейшего народного творчества есть только частный случай коллективных форм жизни и труда первобытных народов. Первобытнообщинный строй влечет за собой не только общность имущества, но тесную сплоченность коллектива во всех его жизненных устремлениях. Отдельная личность сама по себе, как таковая, значения не имела. В фольклоре отражение этих древнейших форм жизни и созна-

ния сохранялось очень долго. Этому способствовал весь бытовой уклад древней русской деревни, занятой земледелием.

Одним из жанров, в котором особенно ясно видны иные эстетические принципы, чем те, о которых говорилось выше, являются причитания по умершим. Причитания занимают промежуточное положение между поэзией эпической, лирической и обрядовой. По силе эмоций, выраженных в них, они относятся к области лирики, по формам бытования — к обрядовой поэзии, а по наличию в них нарративных элементов они близки к поэзии эпической. Причитания — жанр менее древний, чем сказка. Для нас сейчас несущественно, когда, на какой ступени общественного развития этот жанр возник. В древней Руси плачи были чрезвычайно распространены, о чем можно судить по многочисленным отражениям их в древнерусской литературе начиная с XI века. Многие в этих причитаниях, сохранных литературой, идет от византийской риторики, многое — от церковного красноречия, но еще больше — от народных причитаний, что легко можно доказать путем сопоставления некоторых памятников древнерусской литературы с записями крестьянских причитаний XIX века.

Но есть и очень существенные отличия: отрывки причитаний, вкрапленные в жития или в летописи, всегда представляют собой плачи о святых, или о князьях, или членах их семьи. Плач часто изображается как всенародный: так изображается, например, плач о Дмитрии Донском или Александре Невском. Здесь выработались известные стандартные приемы — сравнения, метафоры, обращения, горестные восклицания, которые, однако, не дают ясного представления о жизни и личности умершего.

Совершенно иную картину дают плачи народные. Здесь также выработался известный канон, некоторое количество приемов, повторяющихся от одного плача к другому. Повторение этих приемов может создать впечатление даже некоторого однообразия. Иногда менее талантливые вопленицы ограничиваются сочетанием таких повторных элементов, что создает впечатление вариантов. К таким традиционным мотивам относятся, например, поэтические («риторические») вопросы к столбам, для кого они делают тесную хоромину без окон и без дверей, вопрос к покойнику, куда, в какой путь он снарядился и т. д. Каждый момент похоронного обряда имеет свои традиционные мотивы. Но эти традиционные мотивы, переходящие из одного плача в другой, еще не определяют характер жанра. Жанр определяется теми частями причитаний, которые пред-

ставляют собой импровизацию, т. е. сложены для данного случая. Впервые в фольклоре мы встречаем явление, для него совсем не характерное: как ни один человек не похож на другого, несмотря на общность человеческих очертаний, так ни один плач не похож на другой, несмотря на наличие традиционных мотивов. Плач слагается по случаю смерти одного близкого человека. Двух одинаковых плачей нет и быть не может, и вариантов плачи не имеют. В каждом плаче содержатся мотивы, единственные для данного случая. В плачи могут входить своего рода биографии. Плачущая предается воспоминаниям о своей жизни и жизни умершего. Овдовевшая женщина вспоминает все свое прошлое: свое счастливое детство в доме отца, свой гордый и независимый нрав, несчастное замужество. Она рисует себе свое будущее с детьми без кормильца. В плачах имеется иное отношение к действительности, чем в эпических жанрах. По сказкам восстановить жизнь русской деревни нельзя. По плачам восстановить эту жизнь можно в таких деталях, какие по другим источникам нам неизвестны. Именно потому эти причитания так внимательно изучал Некрасов. Вдова во всех подробностях рисует себе свою будущую жизнь. Семейные отношения русской дореформенной деревни, «большая семья», ее ужасающие патриархальные нравы, ее постепенный распад, трагическая судьба вдовы-одиночки, которая не может ни вернуться в «немилую» большую семью, ни содержать себя и дети которой обречены на нищенство, — все это в деталях вырисовывается из причитаний. Мы видим холодную, нетопленную избу, избывших детей, которые вынуждены побираться, поле, которое некому обработать. Причитания воспроизводят реальный быт деревни, они основаны на прямом изображении действительности. В плаче «Об упынсливой головушке» (на смерть мужа, умершего от пьянства) подробно рисуется ужасающая картина постепенного разорения хозяйства и распада семьи. Если это соответствует целям плача, даются точные описания природы. В плаче об утонувшем в Онежском озере с мельчайшими подробностями описывается буря и все обстоятельства гибели отца с малолетним сыном. В плачах выражены и бунтовщические настроения крестьян. Один из лучших плачей знаменитой вопленицы Ирины Федосовой — плач о сельском старосте. Староста был посажен под арест мировым посредником за то, что крестьяне не явились к нему на «ямы» (на сходку), что рассматривалось как бунт и неповиновение властям. Федосова дает динамический портрет этого посредника, кото-



рый стучит по столу, размахивает кулаками, изрыгает проклятия, ругательства и угрозы. Вместе с тем психология певицы чисто крестьянская. Она не призывает к бунту, а молит бога, чтобы он наказал посредника за слезы и за все то горе, которое он своими поборами и своим насилием причинил народу.

Здесь уже нет ни одного из законов, характерных для эпических жанров и приостановивших их развитие. Здесь мы видим искусство, построенное на стремлении непосредственно оценочно передать действительность.

Тем не менее и причитания — жанр недолговечный. Причитания лиричны по своей эмоциональной напряженности, но по формам своего бытования относятся, как указано, к поэзии обрядовой. С исчезновением почвы, питавшей обрядовую поэзию, этот жанр, несмотря на его высокие достижения, из быта начинает исчезать. Последние прекрасные образцы этой увядающей поэзии собраны в книге В. Г. Базанова и А. П. Разумовой «Русская народно-бытовая лирика» (М.—Л., 1962).

Иную картину дает собственно лирическая песня, которая существует и посейчас и, по-видимому, будет существовать всегда.

Мы не знаем, когда зародилась русская лирическая песня. Но известно, что уже самые первобытные народы имели не только обрядовый фольклор, которому приписывалось заклинательное значение, но и песни-импровизации о себе, о своей жизни, о том, что они видят и что с ними происходит. По наблюдениям В. В. Сенкевич-Гудковой, кольские саамы импровизируют песни о том, что их окружает, причем простейшие из них состоят всего из одного слова: это может быть много раз повторяемое имя сына, или название оленя, или вся песня состоит из повторения слова «солнце» и междометий<sup>147</sup>. Слова могут сопровождаться эпитетами («хороший мой олень, ученый олень»), может бесконечное количество раз повторяться одна строка («Дуня, Дуня, Дуня меня любит» или «Лодка плывет, плывет» и пр.). Есть и более длинные песни любовного и житейского характера, песни, близкие к нашим величальным. Это не национальная особенность саамов. Из таких начатков развивается лирика вообще. Эти данные несовместимы с теорией Веселовского, утверждающей возникнове-

---

<sup>147</sup> В. В. Сенкевич-Гудкова. Элементы импровизации и традиционности на ранней стадии развития фольклора (на материале песенной лирики кольских саамов) // Русский фольклор. Вып. V, 1960. С. 127—145; А. К. Микушев. О внеобрядовых импровизациях (на материале трудовых импровизаций народа Коми) // Русский фольклор. Вып. V, 1960. С. 146—156.

ние лирики из обрядовой поэзии. Обрядовая поэзия, т. е. поэзия, сопровождающая обряды и пляски, имевшие целью магически способствовать хозяйственным или иным успехам племени, издавна существовала независимо от лирики.

Как показал Ф. А. Рубцов, музыкально-интонационная система обрядовой лирики зиждется на иных основах, чем система протяжной песни<sup>148</sup>. То, что мы называем лирикой в собственном смысле слова, идет не от обрядов.

Приведенные примеры импровизированных возгласов строго говоря еще не составляют песен. Это — лирика в ее эмбриональном состоянии. Она имеет натуралистический характер. Собственно лирическая песня возникнет тогда, когда в песнях появятся художественные образы и когда ее однократная значимость для одного человека и одного случая заменится общей значимостью, желанием повторить песню. Проследить формы развития русской лирики мы не можем, мы можем говорить только о том фазисе ее, который представлен записями начиная с XVIII века.

Русская развитая крестьянская лирика основывается на совершенно иных предпосылках и ином отношении к действительности, чем жанры эпические, и на иных приемах ее передачи. Предметом ее является реальный человек, его жизнь и его эмоции. Если говорить, что в фольклоре нарастает реалистическое искусство, оно имеет свои корни не в эпике, а в лирике.

Мы не можем здесь подробно останавливаться на русской лирической песне. Мы установим только некоторые ее особенности по сравнению с теми жанрами, которые уже рассмотрены.

Основу повествования, как мы видели, составляет сюжет. Поэтической трактовкой сюжета определяются все те особенности, о которых говорилось выше. Основа сюжета есть действие. Но именно сюжета как развитого действия с завязкой, развитием и развязкой в лирической песне нет. Поэтому она не скована законами сюжетосложения. Правда, песня основана на каких-то событиях, происшедших с певицей или певцом, но из этого события выхватывается какая-нибудь одна ситуация, и эти ситуации коренятся в жизни, не в жизни прошлого, а настоящего, современного для певца или певицы, которые прямо или косвенно относят эти песни к себе.

Если для сказки, эпоса и баллады можно установить указатель сюжетов, то для лирической песни можно составить указатель

---

<sup>148</sup> Ф. Рубцов. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962.

сюжетных ситуаций и их изучить. Такого списка еще нет<sup>149</sup>. Но если бы он был, то можно было бы составить себе ясное представление о том, в какой степени лирическая песня связана с жизнью и бытом крестьянской деревни. Правда, хозяйственной жизни крестьянина в ней нет. По-прежнему крестьянин свою производственную жизнь считает недостойной воспроизведения в искусстве. К своим хозяйственным заботам у него не лирическое, а трудовое, можно сказать — техническое отношение, и в этой области ему совсем не до песен. Несколько шире представлена область социальной борьбы: есть песни о злодеяниях бар и барынь, страданиях их жертв и проклятиях виновникам этих страданий. Но таких песен очень мало по тем же причинам, по которым нет лирических песен о крестьянском труде. Мы тщетно будем искать картин крестьянских бунтов и восстаний. Это происходит не потому, что их не было, их, наоборот, было очень много, но по законам фольклорной поэтики действительность входит в крестьянскую поэзию не полностью. Тот, кто хотел бы проследить нарастание крестьянских революционных настроений по лирическим песням, получил бы неправильную и одностороннюю картину об этих настроениях. Однако с развитием жизни положение постепенно меняется. Реальная жизнь, лежащая вне сферы любовных или вообще личных отношений, все больше и больше проникает в область народной лирики. Можно установить, что чем песня позднее, тем ближе она к реальной жизни и социальной борьбе. Песни рекрутские, и в том числе причитания, разбойничьи, солдатские, песни тюрьмы, каторги и ссылки носят уже иной характер, чем песни любовные; и это не только жанровое отличие, но отличие историческое, показывающее эволюцию народной поэзии и направление этой эволюции.

Но хотя труд крестьянина не представляет предмета его лирических песен, та обстановка жизни, которой почти нет в эпической поэзии, начинает появляться в поэзии лирической. Здесь появляются и пейзаж, и портрет. Правда, это лирический пейзаж — это лазоревые цветочки, шелковая трава, березки и ивы, но это все же — подлинный русский пейзаж. Условны и лирические портреты, но они все же есть, тогда как в эпическом повествовательном искусстве их нет совсем.

---

<sup>149</sup> Некоторые темы лирических песен указаны Н. П. Колпаковой в ее книге «Русская народная бытовая песня» (М.—Л., 1962. С. 149 и сл.).

Правда, и песня имеет свою условность и свои границы, но эти границы определяются не специфичностью жанра; они могут преодолеваться и преодолеваются. Эта изменчивость, широта и свобода обеспечивает песне ее долголетие. Одна из особенностей лирики — ее образность; народная лирика основана не только на прямых высказываниях, но на иносказаниях. Эти иносказания, принимающие форму сравнений, параллелизмов, метафор, не дают возможности говорить о жизни прямо, как это имеет место в ранней, примитивной лирике, в которой никаких иносказаний нет. Народная лирика основана на поэтизации жизни, и то, что не поддается такой поэтизации, не может стать ее предметом.

Из изложенного видно, что отношение к действительности и способы ее передачи в фольклоре меняются и развиваются с развитием исторической жизни народа.

Один из сравнительно поздних жанров — историческая песня. Выше уже было сказано о том, в какой степени историческая песня отражает общеэпические законы. Нам остается показать, какой шаг вперед был сделан этим жанром. Историческая песня была бы немыслима без предыдущего развития эпической, в частности — былинной, поэзии. Некоторые из ранних песен, например песни XVI века о Грозном, по внешней форме явно идут от былины. Но вместе с тем в исторической песне преодолены те условности изображения, которые сковывали и приостанавливали развитие былины. Эпическая поэзия — один из источников, питавший историческую песню в ее начальном развитии.

Другой исток — песня лирическая. От лирической песни она унаследовала ее эмоциональную насыщенность, музыкальность, разнообразие форм. Многие исторические песни могут быть отнесены к области лирики. Это касается преимущественно некоторых песен о Ермаке, позднее — о Разине. Но в исторической песне преодолена субъективность, ограниченность внутренним душевным миром человека. Одна из основных специфических особенностей исторических песен состоит в том, что сфера действительности, вовлекаемая в словесное искусство, здесь чрезвычайно расширена; в этом основной шаг вперед, проделанный народной поэзией. Действительность, охваченная исторической песней, включает сферу исторической жизни народа, жизни политической, как внутренней, так и внешней. Народ не только изображает события, но дает им свою оценку. Классовая борьба, так слабо отраженная в лирической песне,

находит свое выражение в песнях крестьянских войн и восстаний. Войны русского государства, борьба за национальную независимость составляют содержание воинских исторических песен. Все это объясняет, почему исторические песни так разнообразны по своим формам. В отличие от других видов народной поэзии исторические песни не обладают общностью поэтической системы. Песня о Щелкане представляет собой скоморошину, песня о гнев Грозного на сына по форме примыкает к былинам, песня об отравлении Скопина может быть отнесена к балладам, песня о Ермаке носит ярко выраженный лирический характер, плач стрельца или солдата о Грозном или о Петре примыкает к похоронным причитаниям. К бытовым плачам по форме может быть отнесен плач Ксении Годуновой. Разнообразие форм так велико, что определить жанр исторической песни только по этим формам нельзя. Действительно, что общего между плачем Ксении Годуновой и веселой песней о Платове в стане Наполеона? Б. Н. Путилов предложил делить исторические песни по группам соответственно их поэтической системе, и это правильно, так как этих систем несколько<sup>150</sup>. Исторические песни прежде всего объединены общностью своего содержания, непосредственно относящегося к русской истории.

Появление и развитие исторических песен совершилось не само собой, а есть продукт социального развития. Фольклор перестает быть достоянием одних только крестьян-земледельцев. Древнейшая историческая песня о Щелкане Дуденьевиче создана городским населением Твери. По стилю она — продукт скоморошьего творчества. Песня о взятии Казани Грозным создана пушкарями, а песня о гнев Грозного на сына — в демократических слоях города Москвы. Песни о Ермаке, о Разине, позднее — о Пугачеве созданы в казачьей среде. Воинский фольклор начиная с XVIII века создан солдатами. Все эти социальные прослойки уже не представляют собой крестьянства, хотя по своей психологии еще связаны с ним.

Историческая песня создается не так, как создаются другие виды словесного народного искусства. Она в основном создается участниками или ближайшими свидетелями тех событий, о которых поется. Отсюда совершенно новое отношение к изображаемому — как к чему-то виденному и слышанному, чего не может быть ни в эпосе, ни в сказке, ни в балладе. Даже в тех

---

<sup>150</sup> Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах изучения исторической песни // Русский фольклор. Вып. 1, 1956. С. 63—78.

случаях, когда содержание песни не соответствует действительности, оно вымышлено той средой, в которой событие могло бы произойти. Так, детали песни о взятии Казани не засвидетельствованы историческими источниками, они вымышлены в среде пушкарей. Это — один из основных признаков, который позволяет отличить историческую песню от других жанров. С этой точки зрения песня об Авдотье Рязаночке, которую обычно относят к историческим песням, к ним не относится. Событие фантастично, оно не могло иметь ни реальных, ни потенциальных свидетелей или участников. Эту песню следовало бы отнести к балладам. Такое отношение к действительности означает, что родился новый вид словесного народного искусства, принципиально отличный от предыдущих жанров. Это уже не «старины», как народ зовет былины, и не «складка». Народное выражение «песня — была» прежде всего относится к области песен исторических.

Выше говорилось о коллективном характере крестьянского творчества и об исторических и бытовых основах его. Этих условий нет при создании исторических песен. Исторические песни есть создание групп людей. В этих группах есть талантливые, поэтически одаренные люди. То, что они создают, другие подхватывают. Это еще не индивидуальное творчество в собственном и узком смысле этого слова (хотя нельзя отрицать возможность в отдельных случаях и такой формы возникновения), это — промежуточная ступень между двумя крайними полюсами: коллективным творчеством крестьян в области традиционного фольклора и индивидуальным творчеством художников-писателей.

Один из труднейших вопросов в изучении исторической песни — вопрос об отборе тех событий, которые воспеваются. Отбор этот представляется странным. Воспеваются иногда второстепенные, малозначащие события, тогда как крупнейшие, великие события русской истории исторической песней иногда не отражены. Отчего, например, нет песен о Бородинском бое? Мало того, нет даже упоминания о Бородине. Упоминаются Смоленск, Можайск, Березина, Париж, но не Бородино. Вряд ли можно искать здесь какой-то глубокой философии, или народной мудрости, или исторического сознания. Исторические песни создаются, как указано, участниками исторических событий. Бородинское сражение имело такой характер, что не нашлось и не могло найтись тех лиц или тех групп, которые тогда уже могли бы создать песню. То же можно сказать, на-

пример, о Полтавском бое, который оставил в фольклоре очень незначительные следы, совершенно не соответствующие значению этого великого события. Отсутствие песни никогда не означает, что народ не понял события. Оно означает только, что не было конкретных условий для создания песни.

В отличие от традиционного крестьянского эпического и лирического фольклора художественная цель исторической песни состоит в стремлении передать ту действительность, свидетелем которой певец был, и дать ей свою оценку.

Выше мы говорили о том, что категория времени и пространства в эпическом фольклоре есть категория условная. В исторической же песне время и пространство определяются исторически и гео- или топографически, хотя отступления здесь возможны.

Того месяца сентября  
Двадцать пятого числа  
В семьдесят первым году  
В Яике городу  
Приходили к нам скоры вести —  
Не бывать нам на месте.

Так начинается солдатская песня о Пугачеве.

Способ ведения войны не тот, который имеется в былинах, где Илья берет за ноги жилистого татарина и им размахивает. Эпос не знает командования, не описывает русских войск, историческая же песня называет популярных военачальников, понимает роль командования, говорит о движениях и кровопролитных столкновениях армий.

Герои исторических песен — исторические лица, имеющие имена и обладающие индивидуальным характером. В некоторых случаях психологическая характеристика отличается значительной глубиной и сложностью, как, например, в образе Грозного в песне о его гневе на сына. Романтически окрашенный Разин, удалый Платов, спокойный Кутузов и многие другие представляют собой галерею разнообразных характеров и типов. Принцип изображения действительности иной, чем в старинной эпической поэзии.

Сказка и эпос обладают определенными законами композиции. Историческая песня этим законам уже не подчинена. Композиция так же свободна и разнообразна, как разнообразна жизнь.

Мы не будем определять всех поэтических приемов исторической песни. Из изложенного видно, как в ней преодолеваются традиции, как создается новое искусство.

Но традиции преодолены все же не до конца.

Осталась характерная для всего фольклора заинтересованность необыкновенными происшествиями. Многие из исторических песен могли бы быть названы песенными историческими анекдотами. Сохранилась и предпочтительная заинтересованность динамизмом повествования, его ходом, развитием в ущерб вырисовке образов героев и действующих лиц вследствие чего герои не всегда прикреплены к событиям, Несмотря на значительные успехи, достигнутые исторической песней, действие может еще иногда переноситься с одного лица на другое. Так, например, защита Пскова от Стефана Батория приписывается в разных вариантах Семену Константиновичу Карамышеву, Михаилу Васильевичу Скопину-Шуйскому, Никите Романовичу Вольхонскому, Борису Петровичу Шереметьеву, хотя они не имеют к этому событию никакого отношения<sup>151</sup>.

Один и тот же сюжет приурочивается также к различным местам и временам. Так, рассказ о том, как город берется путем подкопа и закладки бочек с порохом, исконный, по видимому, для песни о взятии Казани, применяется также к песням о взятии Азова, Орешка и Риги. Как расценивать эти черты исторических песен?

Если считать, что цель песни — только передача реальных событий, то такого рода явления должны расцениваться как бессмыслица. Но цель песни состоит не в том, чтобы пересказать событие, а в том, чтобы передать его исторический смысл и значение. Для народа безразлично, будет ли писать письмо с угрозой завоевать русскую землю Карла Шведский, или Наполеон, или турецкий султан и будет ли отвечать ему Кутузов, Лопухин или кто-нибудь другой. Ему важно подчеркнуть неприступность русской земли для иноземных захватчиков.

Д. С. Лихачев в своей книге «Человек в литературе древней Руси» (М.—Л., 1958) заметил, что «древняя русская литература не знала открыто вымышленного героя» (с. 120). Литературные герои древней Руси — исторические лица или святые, в существование которых еще верили. Литературные герои в собственном смысле слова появляются только начиная с XVII века. В значительной степени это происходило под влиянием фольклора. Развитие фольклора шло обратным путем. От вымышлен-

---

<sup>151</sup> Некоторые подробности об этом см. в кн.: Народные исторические песни. Вступит. статья, подг. текста и примечания Б. Н. Путилова. М.—Л., 1962. С. 328—329.



ных героев эпоса, сказки и баллады фольклор пришел к изображению реальных лиц и реальных событий. Средства фольклора были ограничены. И, несмотря на ограниченность этих средств, народ в своем творчестве дал совершеннейшие и глубочайшие произведения, из которых выросла новая литература и к которым она обращается и по сегодняшний день.

Мы рассмотрели далеко не все жанры. Но в свете изложенного можно рассмотреть и понять и другие виды народного творчества: предания, легенды, сказы, частушки, поэзию рабочих. В фольклоре рабочих художественные тенденции, свойственные исторической песне, находят свое развитие и завершение. На этой же ступени происходит тесное смыкание с литературой; изучение всего этого процесса требует специального большого исследования.

Возможны три вида отношения фольклора к действительности:

1. Фольклор, как и всякое искусство, восходит к действительности. Даже самые фантастические образы фольклора имеют свою *основу* в реальной действительности. Материалистическая наука должна найти эти исторические основы фольклора. Это относится ко всей области фольклора без всяких исключений.

2. Помимо воли создателей и исполнителей народного искусства оно *отражает* реальную жизнь. Формы и содержание этого отражения различны в зависимости от эпохи и жанра. Они подчинены закономерностям фольклорной поэтики.

3. Народный художник ставит себе целью *изобразить* действительность. Такое стремление в народном творчестве характеризует историческую песню и фольклор рабочих.

Большинство ошибок в изучении фольклора проистекает от неразличения этих трех аспектов.

В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевский писал: «...есть во всех народных песнях механические приемы, проглядывают общие пружины, без помощи которых никогда не развивают они своих тем...»<sup>152</sup>. Другими словами, Чернышевский понимал, что для выяснения вопроса об эстетическом отношении к действительности фольклора нужно знать закономерности народной поэтики. Дальнейшее выяснение этих закономерностей — одна из задач современной фольклористики.

---

<sup>152</sup> Н. Г. Чернышевский. Эстетика. М., 1958. С. 94.

В том, открывающий СОБРАНИЕ ТРУДОВ В. Я. ПРОППА, включены как опубликованные работы, так и хранящиеся в архиве. Все они печатаются без сокращений, изменений и дополнений. (Единственное, вынужденное сохранившимся материалом, исключение — статья «Легенда», см. ниже). При публикации статей, написанных в разное время, но внутренне связанных проблематикой и методикой, неизбежны повторы тех или иных положений, иногда почти дословные. В издании не сокращены и повторы, поскольку они были принципиально важны для автора.

При подготовке к изданию архивных материалов выверены цитаты, устранены явные опiski, в ломаных скобках раскрыты сокращения слов. Удалось проверить подавляющее большинство библиографических примечаний. Неидентифицированные библиографические описания отмечены знаком ° в конце каждой единицы. Там, где это необходимо, ссылки переводятся на последние научные издания, все они приведены в соответствие с современными научными требованиями. Сноски (принадлежащие В. Я. Проппу) небиблиографического характера даны под знаком \*. Примечания, атрибутированные знаком Ред., приведены по книге: В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. Сост., ред., предисловие и примечания Б. Н. Путилова. М., 1976.

## ПОЭТИКА

Рукопись незавершенной монографии В. Я. Проппа, посвященной вопросам поэтики фольклора, хранится в его архиве (ед. хр. № 15-16). Черновая рукопись (1148 с.) разделена на две части, вложенные в отдельные папки, одна из которых озаглавлена «Поэтика. Книга», другая — «Поэтика. Материалы. Разное». Материалы первой папки объединены в следующие разделы:

Введение.

Жанровый состав. (Эпика. Сказка. Стихотворные жанры).

Жанровый состав. (Лирическая песня. а) крестьянская).

Жанровый состав. (Лирическая песня. б) бурлацкая, в) разбойничья, г) солдатская, д) тюремная, каторги и ссылки, е) лакейская, дворовая, ж) рабочая).

Фольклор и действительность. Отношение к действительности. (Сказка. Эпос. Баллада).

Фольклор и действительность. (Необычность событий. Динамика действий).

Вторая часть рукописи («Поэтика. Материалы. Разное») содержит собственно материалы к книге о поэтике фольклора. Это прежде всего два крупных раздела «Баллада. Материалы» и «Историческая песня. Материалы», в которых дается конкретный анализ ста текстов баллад и около двухсот исторических песен. Эта часть рукописи состоит в свою очередь из нескольких небольших разделов: «Баллада. Поэтика. Разное», «Символика. Метафора», «Фольклор и литература», «Герои», «Индивидуальное и типическое»,

«Портрет», «Пейзаж. Обстановка», «Абстракция. Речь», «Образность», «Реализм», «Реализм. Эстетика. Поэтика. (Разное)», «Фольклор и действительность (вообще)», «Статья. Отброшенный конец», «Историческая песня», «Время. Пространство. Счет», «Историческая песня (Материалы)».

Небольшие разделы представляют собой отдельные наблюдения, теоретические положения, полемические заметки, касающиеся эстетической специфики фольклора. Многие из них органично влились в первую часть книги, в некоторые статьи. Чтение части рукописи, озаглавленной «Материалы», позволяет проникнуть в творческую лабораторию ученого, непосредственно наблюдать применение характерного для него «эмпирического» (т. е. индуктивного) метода исследования, проследить ход мысли от вдумчивого аналитического прочтения текста к широким теоретическим обобщениям. Лаконичный пересказ содержания баллад и исторических песен в этой связи выступает как необходимое звено исследования, рукопись хранит следы размышлений, поисков, раздумий и сомнений ученого.

В целом, несмотря на некоторую незавершенность, работа воспринимается именно как монография, в которой решаются или ставятся кардинальные вопросы фольклористики: эстетическая специфика фольклора, генезис и развитие жанров, историческое развитие отношений фольклора с действительностью, взаимоотношения фольклора и литературы и др.

Часть рукописи была опубликована В. Я. Проппом в виде двух статей: «Жанровый состав русского фольклора» и «Фольклор и действительность». Первая статья, практически идентичная разделам «Жанровый состав», опубликована в журнале «Русская литература», 1964. №4. С. 58-76. С некоторыми сокращениями статья перепечатана в кн. В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 46-82. Статья «Фольклор и действительность» представляет собой вариант разделов монографии с одноименным названием и впервые была опубликована в журнале «Русская литература», 1963. №3. С. 62-84. Второе издание: в кн. Фольклор и действительность. С. 83-115. «Введение» из первой части рукописи («Поэтика. Книга») и разделы «Фольклор и действительность» из второй («Поэтика. Материалы. Разное») опубликованы автором этих примечаний в «Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1992. СПб., 1996. С. 288-372.

В настоящем издании рукопись В. Я. Проппа впервые публикуется полностью. Но мы посчитали целесообразным поместить во второй части книги также и статью «Фольклор и действительность», напечатанную в журнале «Русская литература» при жизни автора, поскольку она представляет собой более полный вариант по сравнению с рукописным.

В статье «Принципы классификации фольклорных жанров» (В. Я. Пропп. Фольклор и действительность) Б. Н. Путилов публикует следующие отрывки со ссылкой на Введение к «Поэтике»:

«В русском литературоведении под словом “жанр” понимается не родовое, а видовое понятие. О разделении поэзии на роды и виды писал еще Белинский. С этого деления он начал за-

думанную им “критическую историю русской литературы”<sup>\*</sup>. Продолжением этой главы должна была служить большая глава о народной поэзии, где Белинский впервые установил и охарактеризовал некоторые жанры русской народной поэзии. Для него, как позднее для Веселовского, вопрос о жанрах был исходным в построении истории литературы с точки зрения закономерностей ее развития. Общеизвестно, что роды поэзии — это область эпоса (точнее — повествовательной поэзии и прозы), драмы и лирики. Роды распадаются на виды, и эти виды мы называем жанрами.

В таком определении, однако, еще далеко не все ясно. Прежде всего надо обратить внимание на то, что понятия “род” и “вид” относятся к области классификации. Точное определение того, что понимается под жанром, невозможно вне рамок классификации жанров; жанры должны быть определены каждый как сам по себе, так и в их отношении к другим жанрам, от которых их нужно отличать. Оба эти вопроса — вопрос об определении жанров и об их классификации, по существу составляют две стороны одного большого вопроса.

Как же можно определить жанр, учитывая фольклорную специфику словесно-художественного творчества?» (С. 35-36)

«В широком смысле этого слова жанр может быть определен как ряд или совокупность памятников, объединенных общностью своей поэтической системой» (С. 36).

«Специфика жанра состоит в том, какая действительность в нем отражена, какими средствами эта действительность изображена, какова оценка ее, каково отношение к ней и как это отношение выражено. Единство формы предопределяет единство содержания, если понимать под “содержанием” не только фабулу, но мыслительный и эмоциональный мир, выраженный в произведении. Из этого вытекает, что единство “формы” определяется единством всего того, что принято называть “содержанием”, и что их нельзя разрывать. В статье о Кольцове Белинский говорит: “Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму”<sup>\*</sup>. Эти слова Белинского не потеряли своей актуальности по сегодняшний день как в области теории литературы, так и в области литературно-художественной практики.

---

<sup>\*</sup> В. Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды // Полн. собр. соч.. Т. V. М., 1954. С. 7-67.

<sup>\*</sup> В. Г. Белинский. О жизни и сочинениях Кольцова // Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1955. С. 535.

Форму произведения нельзя менять без существенного ущерба для всей поэтической системы произведений. Принадлежность к жанру — не формальная особенность произведения, она определяет всю его художественную ткань, иногда очень тонкую, особенно в мелких и мельчайших деталях, которые могут вызвать восхищение мастерством, доставить огромное эстетическое наслаждение, а тем самым придают произведению действенность, заражают, воспаляют читателя. Тем не менее границы жанра не всегда устойчивы и иногда нарушаются» (С. 36-37).

В рукописи «Поэтики» В. Я. Проппа, хранящейся в РО ИРЛИ, эти фрагменты отсутствуют.

Судя по библиографическим сноскам, публикуемая работа создавалась в 1950-1960-е годы, но она и сейчас актуальна, поскольку для нашей науки центральными остаются вопросы: какая действительность и как именно изображается в фольклоре, какими средствами для этого располагает каждый жанр, в чем специфические отличия фольклора от литературы и др. В данной работе на многие вопросы современной фольклористики содержатся ответы, существенные для развития научной мысли.

### СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРА

Впервые опубликована: «Труды юбилейной научной сессии ЛГУ». Секция филологических наук. Л., 1946. С. 138-151. Перепечатана: Фольклор и действительность. С. 16-33.

В небольшой статье сконцентрированы важнейшие теоретические и методологические вопросы фольклористики и прежде всего вопрос о специфике фольклора как явления духовной культуры и фольклористики как науки. Социальная природа фольклора, его историческое развитие, поэтическое отношение к действительности, к литературе, категория жанра — эти и другие вопросы получили дальнейшее развитие в следующих трудах В. Я. Проппа (см. «Поэтика фольклора» и др. работы в наст. сборнике).

### ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ

Впервые опубл. в: «Советская этнография», 1964. № 4. С. 147-154. Второе издание: Фольклор и действительность. С. 34-45. Редактор ввел в статью фрагмент Введения из незавершенной монографии «Поэтика <фольклора>» (см. с. 337-338 наст. тома), дополняющий и развивающий ряд положений статьи. Настоящая публикация — перепечатка первоначального варианта, подготовленного автором в качестве вступительного слова для симпозиума по классификации устно-поэтических жанров, который состоялся в рамках VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук в Москве в августе 1963 г.

Статья посвящена одному из кардинальных вопросов фольклористики — определению понятия «фольклорные жанры» и выявлению основополагающих признаков жанровой классификации.

## ОБ ИСТОРИЗМЕ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА И МЕТОДАХ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

Впервые опубли.: «Ученые записки ЛГУ», № 339. Серия филологических наук. Вып. 72, Л., 1968. Второе издание с измененным названием («Об историзме фольклора и методах его изучения») и некоторыми сокращениями опубли.: Фольклор и действительность. С. 116-131.

Данный текст печатается по первому изданию. В качестве доклада был прочитан в 1964 году на Всесоюзной конференции по проблемам русского эпоса в Москве. Основная проблема, рассмотренная в статье, — методологические основы исторического изучения фольклора. Автор определяет историческую основу фольклора как совокупность всей реальной жизни народа в процессе развития во все эпохи его существования, но особенно подчеркивает, что действительность не столько непосредственно отражается в фольклоре, сколько художественно преломляется в зависимости от жанра, эпохи и других факторов.

## СТРУКТУРНОЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Впервые опубли. на итальянском языке под заглавием «Struttura e storia nello studio della favola» в кн.: V. Ja. Propp. *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore. A cura di Gian Luigi Bravo.* Torino, 1966. P. 201-227. На русском языке статья впервые опубли.: Фольклор и действительность. С. 132-152.

Статья представляет собой ответ на критику книги «Морфология сказки» проф. К. Леви-Стросом, обвинившим автора в формализме, но она переросла рамки поставленной задачи и имеет несомненное общетеоретическое и методологическое значение. Отвергая обвинение в формализме, Пропп объясняет принципиальное отличие формалистического и структурного подхода к волшебной сказке и — шире — к фольклорным явлениям, подчеркивает, что изучение структуры, систематическое описание изучаемого материала — первое условие, предпосылка исторического изучения. Впервые со всей определенностью В. Я. Пропп заявляет, что «Морфология» и «Исторические корни» представляют собой две части или два тома одной большой работы. В статье ставятся также другие важные вопросы, раскрывается содержание терминов «сюжет», «композиция», «структура», «форма», «содержание», отношения между мифом, сказкой, легендой. Автор делает вывод, что только после изучения формальной системы фольклорного материала и определения его исторических корней окажется возможным раскрыть мир народа, философию и мораль в их историческом развитии.

## ТРАНСФОРМАЦИИ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК

Впервые опубли.: Поэтика. Временник отдела словесных искусств. IV. Л., 1928. С. 70-89. Переиздание: Фольклор и действительность. С. 153-173.

Статья представляет собой обобщение теоретических выводов двух исследований: «Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки» и од-

новременно очередной шаг в историческом изучении жанра. Определив критерии и принципы, с помощью которых устанавливаются основные и вторичные образования сказки, В. Я. Пропп делает вывод, что основные формы — те, что связаны с зарождением сказки, а те, что идут от действительности, носят характер вторичных. Блестящим подтверждением теоретических и методологических положений статьи является анализ трансформации композиционных элементов сказки.

### КУМУЛЯТИВНАЯ СКАЗКА

В архиве В. Я. Проппа (ед. хр. 33) хранятся три варианта этой работы: полный и два сокращенных.

Полный вариант (87 рукописных и машинописных страниц) имеет помету «Проверено полностью 15 VIII-1967». На обложке и оборотах страниц сохранились также пометы («30 + 7 мин.», «7 мин.», «140 мин.»), свидетельствующие о том, что текст был рассчитан на чтение и, скорей всего, представляет собой часть спецкурса по сказке. Вместе с тем часть вклеек — машинописных страниц с бледным, выцветшим шрифтом, на старой, пожелтевшей от времени бумаге — говорит о том, что отпечатаны они были значительно раньше, чем читался спецкурс, не позднее 1930-х — 1940-х годов.

Второй, рукописный вариант (46 страниц) помечен на обложке: «Глава IV». Именно четвертая глава отсутствует в монографии В. Я. Проппа о сказке (1930-х — 1940-х гг.), сохранившейся в коллекции №17 (редакционно-издательские материалы) фольклорного хранилища Рукописного отдела ИРЛИ. Весьма вероятно, рукопись о кумулятивных сказках — часть монографии.

Третий, сокращенный и более поздний машинописный вариант (8 машинописных и 2 рукописных страницы) представляет собой текст доклада, прочитанного в 1966 году. Этот вариант был опубликован в сборнике «Фольклор и действительность». Положив его в основу публикации, редактор восстановил авторские сокращения по первому, полному варианту.

Настоящая публикация — наиболее полный вариант (1967 года).

В примечаниях к статье Б. Н. Путилов писал, что В. Я. Пропп проявлял интерес к кумулятивной сказке с 30-х годов (с. 321). Архивные материалы полностью подтверждают это наблюдение.

Основное положение статьи — в определении главного специфического признака кумулятивных сказок: их четкой композиционной системы. Особенность структуры этого вида сказок состоит в повторении одних и тех же действий или элементов при разнообразии форм повторения (по принципу цепи, присоединения, нагромождения или нарастания). Не решая проблемы исторического изучения колыбельных песен, В. Я. Пропп ставит вопрос о связи кумуляции с ранними формами сознания.

Свои теоретические высказывания автор подтверждает анализом русских кумулятивных сказок. Положив в основу классификации принцип определения сказок по структуре, Пропп выделяет 11 типов кумулятивных сказок на русском материале.

Сокращенный вариант статьи опубликован в кн.: Русское народное поэтическое творчество. Т. I. Кн. 1. М.—Л., 1955. С. 378-386.

Полный вариант статьи (РО ИРЛИ, ф. 721, оп. 1, ед. хр. 7) был подготовлен автором в конце 1930-х годов и, возможно, доработан в начале 1940-х для коллективной трехтомной монографии «Русский фольклор» сектора фольклора ИРЛИ, которая не была издана. К сожалению, в рукописи статьи отсутствует третий раздел («Вопрос о книжном происхождении легенды» и конец статьи). Но в фольклорном хранилище ИРЛИ (колл. 17, папка 10, ед. хр. 6) сохранился фрагмент (машинописная копия) статьи, первый и третий разделы.

Настоящая публикация подготовлена на основе рукописи, находящейся в фонде В. Я. Проппа с добавлением раздела о книжном происхождении легенды из копии фольклорного хранилища. Отсутствующий конец статьи восполнен из опубликованного в 1955 г. варианта (с. 300 наст. изд.).

Шесть десятилетий прошло со времени написания этой работы, но она выдержала испытание временем и не утратила своей научной ценности и не только потому, что за это время не было опубликовано ни одной значительной работы о русской народной легенде, но и в силу широты рассмотренных в ней вопросов. Первым в русской фольклористике В. Я. Пропп предпринял попытку определения жанра народной легенды, классификации легенд, выявления их содержания, социальной природы, взаимоотношений с литературой, а также с другими жанрами фольклора: сказками, духовными стихами, преданиями. Развивая положение о том, что легенда — наиболее национальный из всех жанров русского фольклора, В. Я. Пропп ставит вопросы об отражении в легенде крестьянской религии, самостоятельной и независимой от религии официальной, взглядов крестьянства на жизненную мораль, нормы общественного обихода.

### ФОЛЬКЛОР И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Впервые опубл.: «Русская литература», 1963. № 3. С. 62-84. Переизд.: Фольклор и действительность. С. 83-115.

При решении проблемы, вынесенной в заголовок статьи, В. Я. Пропп исходит из определения трех видов отношения фольклора к действительности. Прежде всего, вся область фольклора, как и всякое искусство, *восходит* к реальной действительности, и задача науки — найти эти исторические основы фольклора. Второй аспект этой проблемы состоит в том, что народное искусство *отражает* реальную жизнь, но формы и содержание этого отражения различны в зависимости от эпохи и жанра и подчинены закономерностям фольклорной поэтики. В статье анализируются эти закономерности на материале разных жанров. И третий вид отношения фольклора к действительности — стремление *изобразить* реальную действительность.



- А**арне А. · 29; 32; 34; 76; 88;  
 А183; 206; 230; 251; 252; 260;  
 273; 284; 303; 335  
 Адоньева С. Б. · 5; 15  
 Адрианова-Перетц (Адрианова)  
 В. П. · 274; 281; 282; 284; 287  
 Азадовский М. К. · 9; 88; 284  
 Азбелев С. Н. · 200  
 Андреев Н. П. · 18; 34; 76; 88; 92;  
 173; 179; 183; 251; 273; 278; 284  
 Аникин В. П. · 301; 302  
 Аничков Е. В. · 270; 277; 295  
 Антипова Е. Я. · 15; 17  
 Астахова А. М. · 81; 92; 283  
 Афанасьев А. Н. · 7; 30; 32; 34; 88; 89;  
 212; 234; 236; 242; 270; 272; 273;  
 275; 280; 282-284; 289; 296; 335  
 Аристотель · 25; 139; 140; 162  
**Ба**грий А. В. · 286  
 Базанов В. Г. · 53; 326  
 Балашов Д. М. · 43; 92; 138; 139; 141  
 Балик · 274  
 Банделло · 78  
 Бараг Л. Г. · 335  
 Баранов С. Ф. · 27  
 Барсов Е. В. · 288; 289  
 Барт Р. · 8  
 Барышникова-Куприяниха  
 (сказательница) · 283  
 Бачинская Н. · 55  
 Бебель Г. · 78  
 Бейзель (Пропп) А.-Е. Ф. · 6  
 Белинский В. Г. · 29; 64; 337; 338  
 Березовский И. П. · 335  
 Бессонов П. А. · 61; 195  
 Бетховен Л. ван · 19  
 Богатырев П. Г. · 173  
 Богораз-Тан В. Г. · 7; 289; 290  
 Бокадоров Н. К. · 271  
 Боккаччио Дж. · 78; 89  
 Больте И. · 86; 87  
 Бороздина А. К. · 270; 277  
 Бремман К. · 8  
 Брокгауз Ф. А. · 270; 277  
 Буслаев Ф. И. · 38; 161; 172; 270  
**В**асильев Ф. А. · 21  
 Веселовский А. Н. · 25; 195;  
 270; 282; 285; 288-290; 294; 296  
 Веллер В. · 71  
 Виноградов Н. С. · 274  
 Виноградов Г. · 62  
 Владимиров П. В. · 271  
 Врубель М. А. · 5; 19; 21  
**Г**ерасимова Н. М. · 5  
 Гердер И. Г. · 86  
 Гете И. В. · 210; 212; 217; 236  
 Гильфердинг А. Ф. · 80-82; 85; 124  
 Гнатюк В. · 275  
 Гоголь Н. В. · 16; 17  
 Горький А. М. · 145; 297  
 Господарев (сказитель) · 283  
 Греверус И. М. · 177  
 Гречина О. Н. · 21  
 Греймас А. Ж. · 8  
 Григорьев А. Д. · 86  
 Гримм Я. и В. · 86  
 Гусев В. Е. · 148  
 Гюго В. · 90; 305  
**Д**андис А. · 8  
 Данте Алигьери · 229  
 Дельвиг А. А. · 67; 163  
 Дер Л. · 71  
 Державин Г. Р. · 25  
 Драгоманов М. П. · 291  
 Дурьлин С. Н. · 22  
**Е**ремин И. П. · 12  
 Еремина В. И. · 5; 6  
 Ефрон И. А. · 270; 277  
**Ж**данов И. Н. · 195  
 Жирмунский В. М. · 7; 173  
 Жуковский В. А. · 67  
**З**абела Н. И. · 21  
 Зеленин Д. К. · 7; 243; 293  
 Зелинский Ф. Ф. · 310  
 Земцовский И. П. · 21  
**И**золя Э. · 17; 224  
 Ивлева Л. М. · 5; 21  
**К**абашников К. П. · 335  
 Кагаров Е. Г. · 173  
 Каман Э · 5  
 Капица И. О. · 87  
 Карнаухова И. В. · 238  
 Кастрен М. · 289  
 Келтуяла В. А. · 277

Киреевский П. В. · 280  
 Кирилл Туровский · 280  
 Кирпичников А. И. · 277  
 Клеменц Д. А. · 67  
 Ковач А. · 71  
 Колпакова Н. П. · 48; 328  
 Коропова К. Е. · 21  
 Коробка Н. И. · 195; 276; 290  
 Корш Ф. Е. · 310  
 Кочергин И. П. · 273  
 Кравчинская В. А. · 274; 280  
 Криза И. · 5  
 Криничная Н. А. · 21  
 Крон К. · 231; 289  
 Крюкова (сказительница) · 163  
 Куприянова З. Н. · 193  
**Л**еви-Строс К. · 9; 11; 209-213;  
 216; 217; 219-222; 224-226;  
 228; 339  
 Ленин В. И. · 73; 303  
 Лернер Н. · 236  
 Лихачев Д. С. · 141; 195; 333  
 Лозанова А. Н. · 173; 270  
 Лотман Ю. М. · 216  
 Лупанова И. П. · 10; 21  
**М**азуччио · 78; 307  
 Майков Л. Н. · 192-195; 236  
 Макогоненко Г. П. · 13  
 Малышев В. И. · 200  
 Мансикка В. · 290  
 Маранда П. · 8  
 Марков А. В. · 61; 290  
 Маркс К. · 172  
 Марр Н. Я. · 168; 169; 285  
 Мартынова А. Н. · 5; 7; 21; 23  
 Мачтет Г. А. · 67  
 Маяковский В. В. · 25; 27  
 Мегас · 182  
 Мейлах · 139  
 Мейер И. · 156  
 Мелетинский Е. М. · 6; 8  
 Мерзляков А. Ф. · 67  
 Микушев А. К. · 326  
 Миллер В. · 195; 196; 198  
 Миллер О. · 161; 195; 289  
 Маранда П. · 8  
 Моисеенко П. А. (?) · 67  
 Монтонус · 78

Морган Л. Г. · 169  
 Моцарт В. А. · 19  
 Мякутин А. И. · 129  
**Н**агишкин Д. · 73; 301  
 Некрасов Н. А. · 25; 27; 67;  
 164; 299; 325  
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. · 67  
 Нестеров М. В. · 21  
 Нечаев А. Н. · 141  
 Никифоров А. И. · 87; 274  
 Николай II · 192  
 Новалис · 213  
 Новиков Н. В. · 335  
 Нутрихин А. И. · 21  
**О**всянко-Куликовский Д. Н.  
 · 270; 277  
 Огарев Н. П. · 67  
 Ольденбург С. Ф. · 19  
 Ольхин А. А. · 67  
 Ончуков Н. Е. · 243; 245; 283;  
 287; 298; 299  
**П**антелеева Ю. · 21  
 Парилова Г. Н. · 81  
 Паули Дж. · 78  
 Пекарский Э. К. · 7  
 Пентикяйнен Ю. · 8  
 Перетц В. Н. · 7  
 Плещеев А. Н. · 67  
 Плисецкий М. М. · 84; 196; 198;  
 199; 301  
 Покровская В. Ф. · 274; 281; 287  
 Поливка Ю. И. · 87; 290  
 Померанцева Э. В. · 71  
 Поп М. · 8  
 Порфирьев И. Я. · 276  
 Потанин Г. Н. · 286  
 Пропп И. Я. · 6  
 Прохоров (сказитель) · 81; 85; 204  
 Пурова Л. · 180  
 Путилов Б. Н. · 5; 6; 8; 12-14; 18;  
 20; 45; 106; 107; 121; 138; 142;  
 199; 200; 330; 333; 335; 339; 340  
 Пушкирев А. Н. · 73  
 Пушкин А. С. · 16; 19; 25; 27; 67;  
 77; 147; 148; 163; 236; 242  
 Пылин А. Н. · 273; 275; 276; 280; 281  
**Р**адченко К. Ф. · 290  
 Разумова А. П. · 53; 326

Ранке К. · 177; 183  
 Ремизов (сказитель) · 82  
 Репин И. Е. · 197  
 Римский-Корсаков Н. А. · 55  
 Робинсон · 195  
 Романов Е. · 261  
 Рублев А. · 197  
 Рубцов Ф. А. · 327  
 Рыбаков Б. А. · 14; 83; 189; 193;  
 195; 196; 203-208  
 Рыбников П. Н. · 85; 205  
 Рылеев К. Ф. · 67  
 Рыхнова Д. К. · 179  
 Рябинин Т. Г. (сказитель) · 311  
**С**авельев А. · 108  
 Саврасов А. К. · 21  
 Садовников Д. Н. · 164; 283  
 Саккетти Ф. · 78  
 Сахаров И. П. · 64  
 Себеок Т. · 8  
 Сенкевич-Гудкова В. В. · 326  
 Симони П. К. · 7  
 Симонсуури · 179; 184  
 Сироватка О. · 175  
 Скафтымов А. П. · 83; 196  
 Скотт В. · 90; 305  
 Скрипиль М. О. · 80  
 Соболев П. М. · 173  
 Соболевский А. И. · 61  
 Соймонов А. Д. · 18; 81; 82; 85  
 Соколов Б. М. · 201; 203; 243; 277  
 Соколов Ю. М. · 9; 34; 80; 88;  
 141; 173; 243; 283; 284  
 Соколова В. К. · 142  
 Сперанский М. Н. · 11; 12; 277;  
 283; 289; 292  
 Струве В. В. · 7  
 Сумцов Н. Ф. · 270; 286; 297  
**Т**одоров Ц. · 8  
 Толстой А. Н. · 84; 197; 301  
 Толстой И. И. · 7; 285; 287  
 Толстой Л. Н. · 16; 17; 89; 90;  
 147; 197; 224; 301  
 Трефолов Л. Н. · 164  
 Тудоровская Е. А. · 301; 302  
**У**орнер Э. · 10  
 Ухов П. Д. · 61

**Ф**едосова И. (вопленица) · 53;  
 325  
 Фофанов (сказитель) · 81; 85  
 Франк-Каменецкий И. Г. · 7  
 Франко И. · 271  
 Фрззер Д. · 278; 279  
**Х**аланский М. Г. · 286; 289; 291  
 Хонко Л. · 8  
 Худяков И. А. · 283  
**Ч**ередникова М. П. · 21  
 Чернышева В. И. · 7  
 Чернышевский Н. Г. · 74; 77; 140;  
 145; 334  
 Чехов А. П. · 16; 17; 20; 89; 90;  
 140; 305  
 Чистов К. В. · 6; 8; 9; 17  
 Чичеров В. И. · 48; 92; 144; 189; 198  
 Чосер Дж. · 78  
**Ш**абунин В. · 20  
 Шамбинаго С. К. · 195; 273  
 Шейн Н. В. · 254  
 Шекспир В. · 229  
 Шестаков Д. П. · 279  
 Штернберг Л. Я. · 7  
 Шляпкин И. А. · 276  
 Шпис К. · 231  
**Э**йхенбаум Б. М. · 7  
 Энгельс Ф. · 149  
 Эргис Г. У. · 188; 189  
**Я**ворский Ю. А. · 274  
 Якобсон Р. О. · 173  
**A**ufhauser J. B. · 235  
**A**ustin A. D. · 209  
 Bravo G. L. · 339  
 Ehrenreich P. · 270  
 Haavio M. · 253  
 Hartland E. S. · 270  
 Pirkova-Jakobson S. · 208  
 Röohrich L. · 71  
 Taylor A. · 253  
 Bolte S. · 87  
 Kahlo G. · 303  
 Krohn K. · 231  
 Panzer F. · 231  
 Scott L. · 208  
 Spiess K. · 231  
 Thompson S. · 251  
 Wagner L. A. · 209

**А**вдотья Рязаночка · 105; 106;  
122; 138; 331  
Агни · 235  
Агуреев · 131  
Александр Невский<sup>1</sup> · 324  
Алексей Божий человек · 40; 282  
Алексей (царь) · 115; 116  
Алеша Попович · 37-39; 84; 96;  
152; 309-312; 318; 319  
Альбан · 226  
Анастасия · 153; 296; 317  
Анастасия Романовна · 318  
Андрей Критский · 226; 273; 281  
Андромеда · 226  
Аника-воин · 43; 138; 300  
Аракчеев · 46; 134; 318  
Арзамор · 236  
Ариадна · 20  
Асклепий · 288  
Афромей Афромеевич · 90  
**Б**аторий · 120; 145; 333  
Бахмет · 106  
Бердов · 79  
Богоматов · 131  
Борис · 197; 200  
Борис Годунов · 155  
Брюнгильда · 201  
Бутян Бутянович · 311  
**В**авила (Вавило) · 298  
Ванька Каин · 109  
Ванька Удовкин сын · 38  
Ваня (Ванька)-ключник · 90; 96  
Василий Буслаевич · 38; 308  
Василий Игнатьевич · 37; 90  
Василий Казимирович · 37  
Василий Окулович · 38; 270  
Василиса Прекрасная · 238; 317  
Венера · 296  
Владимир Святославович · 205

Владимир · 38; 40; 44; 81; 101;  
121; 201; 205; 310  
Вольга · 142; 195; 202; 203  
Воротынский · 118  
**Г**аврюшка · 130  
Гагарин · 126  
Гаральд · 195  
Гелиос · 294  
Глеб · 38; 197; 200  
Голицын · 111; 112  
Григорий · 226  
Гришка Отрепьев · 46; 118; 155  
Гудович · 128; 129  
**Д**авид · 103; 280  
Далила · 233  
Данило Ловчанин · 39; 44; 137;  
322  
Денисов · 136  
Диего · 78; 307  
Дмитрий Солунский · 40  
Дмитрий · 85; 301; 309  
Дмитрий (князь) · 131  
Дмитрий Донской · 324  
Добрыня · 37-39; 43; 82; 90; 142;  
152; 194; 309; 311; 312; 314; 316;  
318  
Добчинский · 16  
Долгорукий · 126; 127  
Домна · 85; 102; 309; 322  
Доня · 104  
Дунай · 38; 109; 120; 201; 322  
Дуниковский · 107  
Дюк · 38; 40; 85; 90; 143; 195; 308  
**Е**встафий · 281; 282  
Екатерина · 129; 131; 134  
Елена · 317  
Емеля · 118  
Ерема · 284  
Ермак · 46; 111; 118; 119; 122; 123;  
133; 151; 154; 190; 318; 329; 330  
Ермила Тимофеевич · 122  
**З**асорин (Засорушка) · 130  
Зоргин · 131  
**И**ван · 200; 230; 231; 237; 239;  
240; 246; 248; 249; 317

<sup>1</sup> В указатель включены мифологические, фольклорные и литературные персонажи, их исторические прототипы (омонимы) нигде специально не выделяются и в указатель реальных лиц также не включаются.

Иван Водович · 245  
 Иван Годинович · 38; 90; 194;  
 200; 203-207  
 Иван Грозный · 34; 45; 47; 102;  
 111; 119; 121; 123; 138; 151; 153;  
 154; 190; 309; 318; 329; 330; 332  
 Иван Дородович · 104  
 Иван Дудорович · 96  
 Иван Ильич · 89  
 Иван-крестьянский сын · 313  
 Иван Купала · 15; 51  
 Иван Милославский · 116  
 Иван-пономарь · 139  
 Иван-солдатский сын · 317 ·  
 Иван-царевич · 91; 144; 243; 284;  
 317  
 Игнат Некрасов · 126; 127  
 Иловайский · 129  
 Илья · 279; 294; 295  
 Илья Муромец · 29; 35-38; 82; 90;  
 133; 144; 153; 177; 198; 308; 310;  
 312; 318; 321; 332  
 Илья (разбойник) · 98  
 Илья Хованский · 116  
 Индра · 234  
 Иоанн · 284  
 Иуда · 226  
**К**аин · 109  
 Калинин · 36; 37; 90; 133; 312;  
 321  
 Карл · 118  
 Карла Шведский · 333  
 Карлус · 118  
 Карп Сутулов · 78; 79; 89; 143  
 Кенисаров · 107  
 Китоврас · 282; 285  
 Козарин · 39; 311  
 Колтом · 201  
 Копейкин · 130  
 Кощей · 144; 152; 204-207; 302; 312  
 Краснощеков · 107; 108; 121; 131;  
 133  
 Ксения Годунова · 118; 150; 330  
 Кудреванко · 321  
 Кутузов · 128; 137; 153; 154; 190;  
 309; 310; 332; 333

Лазарь · 138  
 Лещинский · 109  
**М**актуев · 20  
 Малюта · 118  
 Мамай · 144; 321  
 Маринка · 38; 39; 90  
 Маришка · 118  
 Марк · 163; 286; 292; 293  
 Марфа · 42; 99  
 Марья · 204; 205  
 Марья Антоновна · 16  
 Марья Прекрасная · 317  
 Марья Юрьевна · 93  
 Меншиков · 126  
 Микола · 295  
 Микула · 142; 195; 202; 308  
 Михаил (св.) · 195; 333  
 Михаил · 101  
 Михаил Черкашенин (Михайла)  
 · 120  
 Михайла · 120  
 Михайло · 101; 103  
 Морозко · 33; 186; 212; 230  
 Мюнхаузен · 88  
**Н**аполеон · 45; 147; 152; 154;  
 190; 309; 310; 318; 330; 333  
 Никита Романович  
 (Вольхонский) · 122; 123; 318;  
 333  
 Никола · 32; 34; 280; 287; 292;  
 293; 294; 295; 298  
**О**лег · 195  
 Олена · 103  
 Ольга · 195  
 Омелфа Тимофеевна · 138  
 Ортнит · 195  
**П**авел · 129  
 Панин · 145  
 Параша · 101  
 Паскевич · 134  
 Персей · 226  
 Петр I · 34; 84; 109; 110; 124-127;  
 144; 151; 153; 189; 190; 197; 272;  
 301; 318; 330  
 Петр (св.) · 287  
 Петр · 270

Петрушка · 147  
Платов · 107; 127; 128; 136; 137;  
153; 154; 190; 330; 332  
Пожарский · 117; 154  
Полифем · 70  
Потанюшка · 308  
Потемкин · 108; 130  
Потык · 38; 82; 90; 194; 195  
Пугачев · 34; 46; 130; 145; 151;  
153; 154; 189; 190; 309; 318; 330;  
332

**Р**азин · 34; 43; 46; 112-115; 145;  
151; 153; 189; 190; 197; 270;  
301; 318; 329; 330; 332

Репнин · 112  
Рогнеда · 201  
Роман · 41; 85; 93; 99; 100; 317  
Ростовы · 147

Румянцев · 130; 132

**С**аваоф · 288

**С**авва Грудцын · 89

Садко · 21; 36; 39; 90; 194; 198;  
199; 202; 320

Салтан Салтанович · 118

Салтыков · 115; 116

Самсон · 153; 233; 312

Святогор · 37; 198

Святослав · 195

Сивка-бурка · 183; 235

Синагриппа · 295

Скобеев · 89

Скопин-Шуйский · 46; 95; 118;  
141; 318; 330; 333

Соловей Будимирович · 39; 195

Соловей-разбойник · 38; 82; 177;  
310

Соломон · 34; 38; 104; 273; 279;  
280; 282; 285-287

Сотко Сытинич · 200; 202

Софья · 42; 85; 96; 101; 142; 181;  
321; 322

Софья Волховична · 96

Софья-волшебница · 101

Софья-царевна · 104

Софьюшка · 309; 317

Стафида · 139

Степанушка · 115

Стефан · 120; 145; 195; 333

Суворов · 132; 190

Сухман · 37; 142; 322

**Т**атиана · 79

**Т**езей · 226

Терентий · 36

Тиль Эйленшпигель · 89

Тимофей Казанский · 116

Тугарин · 38; 194; 310

**У**грюмище · 147

**У**рия · 280

Устинья · 102

**Ф**ауст · 211

**Ф**едор · 42; 99

Федор Водович · 245

Федор Колыщатый · 101

Федор Арагонский · 139

Федор Тирон · 40

Феррандо-дьяк · 78; 307

Фома · 284

Фрейя · 296

Фрол Минаев · 127

**Х**фрол Скобеев · 89

**Х**лестаков · 17

**Ц**аревна Несмеяна · 258

**Ц**игарья · 281

**Ч**апаев · 35; 143

**Ч**ернышев · 128; 133

Чичиков · 17

Чурила (Чурило) · 39; 40; 85; 90

Чурилья (Чурилье) · 101; 139

**Ш**ереметев · 109; 110; 111; 124

**Ш**ереметьев · 333

**Щ**елкан · 45; 117; 120; 121;

142; 151; 191; 330

**Э**дип · 168; 226; 281; 285

**Ю**да · 34; 273; 281

**Я**га · 234; 237-239; 241-243;  
247; 248; 250

Янька · 102

Ярослав Всеволодович · 197

- Авд. — Записки и замечания о Сибири. Соч. <Екатерины Авдеевой> с приложением старинных русских песен. М., 1837.
- Ак. — Фольклор Саратовской области. Кн. 1. Составлена Т. М. Акимовой. Саратов, 1946.
- Андр. — Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.
- АТ — The Types of the Folktale. A classification and bibliography Anti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen. Translated and enlarged by Stich Thompson. Helsinki, 1964 (FFS, № 184).
- Аф. — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. Подготовка текста, предисловие и примечания В. Я. Проппа. М., 1957.
- Аф. № — Русские народные сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1-5. Под ред. А. Е. Грузинского. Изд. 4-е. М., 1913-1914 (и № сказки).
- Аф. Лег. — Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. Под ред. И. П. Кочергина. Казань, 1914.
- Аф. Лег. № — А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды. М., 1860 (и № легенды или стр.).
- Бал. — Народные баллады. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Д. М. Балашова. М.-Л., 1963.
- Блк. — М. Балакирев. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. Редакция, предисловие, исследование и примечания Е. В. Гиллиуса. М., 1957.
- БП — Большая серия «Библиотеки поэта».
- Жив. стар. — Живая старина. Периодическое издание Отделения этнографии Русского географического общества. СПб.-Пг., 1890-1916.
- ЖМНП — Журнал министерства народного просвещения. СПб.-Пг., 1834-1917.
- ЗРГО — Записки Русского географического общества по отделению этнографии. СПб.-Пг., 1846-1917.
- ЗВ — Великорусские сказки Вятской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. Пг., 1915.
- ЗП — Великорусские сказки Пермской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. Пг., 1914.
- ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

- Карн. — Сказки и предания Северного края. Запись, вступительная статья и комментарии Н. В. Карнауховой. Предисловие Ю. М. Соколова. Л., 1934.
- Кит. — Уральский фольклор. Под редакцией М. Г. Китайника. Свердловск, 1949.
- Л. и Пр. — Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Русские народные лирические песни. Под редакцией и с вступительной статьей В. Беляева. М., 1956.
- Нкф. — Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. Изд. подготов. В. Я. Пропп. М.-Л., 1961.
- Онч. — Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1909.
- Пут. — Народные исторические песни. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Б. Н. Путилова. М.-Л., 1962. (Библиотека поэта. БС).
- РО ИРЛИ — Рукописный отдел ИРЛИ.
- Сд. — Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым // ЗРГО. Т. XII, 1884.
- Сб. ОРЯС — Сборник отделения русского языка и словесности АН. Т. I — XCV. СПб.-Пг., 1867-1917.
- См. — Сборник великорусских сказок архива Русского географического общества. Вып. I-II. Издал А. М. Смирнов. Пг., 1917.
- Соб. — Великорусские народные песни. Изданы проф. Л. И. Соболевским. Т. I—VII. СПб., 1895—1902.
- Сок. — Сказки и песни Белозерского края. Записали Б. и Ю. Соколовы. М., 1915.
- ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ РАН.
- Ук. — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Составители: Л. Г. Бараг, И. П. Белозерский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979.
- Худ. — Худяков И.А. Великорусские сказки. Вып. I-III. М., 1860-1862.
- ЧОИДР — Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Кн. I-CCLXIV. М., 1846-1918.
- Шейн — Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях... Материалы, собранные и приведенные в порядок Н. В. Шейном. Т. I, вып. 1 и 2. СПб., 1898.
- ЭО — Этнографическое обозрение. Издание Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Кн. I-CXII. М., 1889-1918.
- FFS — F.F.Communications. Edited for the Folklore Fellows. Helsinki (без года).



**ПРЕДИСЛОВИЕ**

**К ИЗДАНИЮ ТРУДОВ В. Я. ПРОППА**

**5**

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

---

**ПОЭТИКА. КНИГА**

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	<b>24</b>
<b>ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА</b>	<b>28</b>
<b>ФОЛЬКЛОР И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ</b>	<b>69</b>
<b>ОТНОШЕНИЕ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ</b>	<b>69</b>
<b>НЕОБЫЧНОСТЬ СОБЫТИЙ. ДИНАМИКА ДЕЙСТВИЯ</b>	<b>86</b>

**ПОЭТИКА. МАТЕРИАЛЫ. РАЗНОЕ**

---

<b>БАЛЛАДА. МАТЕРИАЛЫ</b>	<b>92</b>
<b>ИСТОРИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА</b>	<b>92</b>
<b>ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ</b>	<b>106</b>
<b>БАЛЛАДА. ПОЭТИКА (РАЗНОЕ)</b>	<b>137</b>
<b>СИМВОЛИКА. МЕТАФОРА</b>	<b>139</b>
<b>ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА</b>	<b>140</b>
<b>ГЕРОИ</b>	<b>141</b>
<b>ПОРТРЕТ</b>	<b>143</b>
<b>ПЕЙЗАЖ. ОБСТАНОВКА</b>	<b>143</b>
<b>АБСТРАКЦИЯ. РЕЧЬ</b>	<b>143</b>
<b>ОБРАЗНОСТЬ</b>	<b>143</b>
<b>РЕАЛИЗМ</b>	<b>144</b>
<b>РЕАЛИЗМ. ЭСТЕТИКА. ПОЭТИКА. РАЗНОЕ</b>	<b>145</b>
<b>ФОЛЬКЛОР И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ (ВООБЩЕ)</b>	<b>146</b>
<b>СТАТЬЯ. ОТБРОШЕННЫЙ КОНЕЦ</b>	<b>148</b>
<b>ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ</b>	<b>150</b>
<b>ВРЕМЯ. ПРОСТРАНСТВО. СЧЕТ</b>	<b>152</b>
<b>ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ. МАТЕРИАЛЫ</b>	<b>153</b>

## **ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

<b>СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРА</b>	<b>155</b>
<b>ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ</b>	<b>173</b>
<b>ОБ ИСТОРИЗМЕ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА И МЕТОДАХ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ</b>	<b>185</b>
<b>СТРУКТУРНОЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ</b>	<b>208</b>
<b>ТРАНСФОРМАЦИИ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК</b>	<b>229</b>
<b>КУМУЛЯТИВНАЯ СКАЗКА</b>	<b>251</b>
<b>ЛЕГЕНДА</b>	<b>269</b>
1. ТЕРМИН «ЛЕГЕНДА» И ЕГО СОДЕРЖАНИЕ	269
2. К ИСТОРИИ СОБИРАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ	272
3. ВОПРОС О КНИЖНОМ ПРОИСХОЖДЕНИИ ЛЕГЕНДЫ	278
4. ЛЕГЕНДА СКАЗОЧНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ	283
5. КОСМОГОНИЧЕСКИЕ ЛЕГЕНДЫ	288
6. СТРАНСТВУЮЩЕЕ БОЖЕСТВО	291
7. ЛЕГЕНДА О СВЯТЫХ	294
<b>ФОЛЬКЛОР И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ</b>	<b>301</b>

## **КОММЕНТАРИИ**

<i>ПОЭТИКА</i>	<i>335</i>
<i>СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРА</i>	<i>338</i>
<i>ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ</i>	<i>338</i>
<i>ОБ ИСТОРИЗМЕ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА И МЕТОДАХ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ</i>	<i>339</i>
<i>СТРУКТУРНОЕ И ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ</i>	<i>339</i>
<i>ТРАНСФОРМАЦИИ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК</i>	<i>339</i>
<i>КУМУЛЯТИВНАЯ СКАЗКА</i>	<i>340</i>
<i>ЛЕГЕНДА</i>	<i>340</i>
<i>ФОЛЬКЛОР И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ</i>	<i>341</i>

<b>УКАЗАТЕЛЬ ЛИЧНЫХ ИМЕН</b>	<b>342</b>
------------------------------	------------

<b>УКАЗАТЕЛЬ ПЕРСОНАЖЕЙ</b>	<b>345</b>
-----------------------------	------------

<b>СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ</b>	<b>348</b>
--------------------------	------------