

# Владимир Пропп

---

*ТРУДЫ*

---

**ФОЛЬКЛОР**  
**ЛИТЕРАТУРА**  
**ИСТОРИЯ**

*В.Я.ПРОЛЯ*

*(СОБРАНИЕ ТРУДОВ)*



*Морфология <волшебной> сказки*

*Исторические корни волшебной сказки*

*Русская сказка*

*Русский героический эпос*

*Русские аграрные праздники*

*Поэтика фольклора*

*Проблемы коллизма и смеха*

*Сказка. Эпос. Песня*

*Фольклор. Литература. История*

*Повести. Дневник. Воспоминания*

*Москва  
Лабиринт*

*В.Я. Пропп*

*(СОБРАНИЕ ТРУДОВ)*

*ФОЛЬКЛОР  
ЛИТЕРАТУРА  
ИСТОРИЯ*

*Москва  
Лабиринт  
2002*



Владимир Яковлевич Пропп. **Фольклор. Литература. История.**  
/ Составление, научная редакция, комментарии, библиографический  
указатель В. Ф. Шевченко. — М.: “Лабиринт”, 2002. — 464 с.  
— (Собрание трудов).

Редактор В.Ф. Шевченко.

Компьютерные работы: Н.Е. Еремин, В.А. Глазов.

В. Я. Пропп — культуролог и историк науки. Таким предста-  
ет крупнейший фольклорист XX столетия в очередном томе пол-  
ного Собрания своих трудов: в работах, посвященных истории  
фольклористики и проблемам взаимодействия устной культуры с  
литературой и изобразительным искусством. Впервые воедино  
собраны статьи (две переведены с немецкого языка) и рецензии,  
разбросанные по многочисленным изданиям. Из тридцати работ  
только одна переиздавалась.

Для специалистов, студентов-гуманитариев и всех, интересую-  
щихся филологическим наследием.

*ISBN 5-87604-011-8*

© Пропп М.В., текст.  
© Шевченко В.Ф., сост., ред., коммент., указат., 2002 г.  
© Издательство “Лабиринт”, 2002 г.

**Все права защищены.**

*В свете  
фольклора*

# Эдип в свете фольклора

**1. Методологические предпосылки.** Сопоставление фольклора с исторической действительностью — одна из важнейших задач фольклористики. Дело, однако, не в том, чтобы вскрыть некоторые соответствия между частными элементами фольклора и отдельными событиями исторического прошлого. Дело в том, чтобы найти в истории те причины, которые вызвали в жизнь самый фольклор и отдельные сюжеты.

Такая задача сравнительно легко разрешима, если сюжет непосредственно отражает это прошлое. Так, вполне разрешима задача сопоставления сватовства героев с некогда имевшимися формами брака. В очень многих случаях удастся показать, что формы сватовства в фольклоре соответствуют некогда имевшимся и ныне исчезнувшим формам брака.

Сложнее обстоит дело, когда мы в фольклоре встречаемся с мотивами и сюжетами, которые явно непосредственно не восходят ни к какой исторической действительности. Никогда не существовало крылатых коней, волшебных дудочек, сталкивающихся гор, одноглазых великанов и т. д. Здесь прошлое или затемнено, деформировано, или мотив создан на основе каких-то мыслительных процессов, которые еще недостаточно изучены и известны.

Широкое изучение фольклора в его историческом развитии показывает, что в тех случаях, когда историческое развитие создает новые формы жизни, новые хозяйственные завоевания, новые формы социальных отношений, и это новое проникает в фольклор, старое не всегда отмирает и не всегда вытесняется новым. Старое продолжает сосуществовать с новым или параллельно или вступая с ним в различные соединения гибридного характера, которые невозможны ни в природе, ни в истории. Производя впечатление чистой фантастики, они

тем не менее совершенно независимо друг от друга возникают везде там, где произошли вызвавшие их к жизни исторические сдвиги.

Так, крылатый конь представляет собой соединение из птицы и коня, возникшее благодаря тому, что культовая роль птицы с приручением лошади перешла с птицы на коня. Всякое такое наблюдение должно быть доказано на широком фактическом историческом и фольклорном материале. Приведем еще пример: в сказке рассказывается, как герой в лесу видит дом. Дверей нет, в дом не попасть. Но вот он видит «в столбике чуть заметные дверцы» и через них входит в дом. Что здесь произошло? Были свайные постройки, постройки на столбах. Эти постройки в сказке прослеживаются довольно хорошо [Пропп, 1939]. Свайные постройки заменяются обычными наземными постройками. Их смена в быту дает их соединение в мышлении, перенос нового на старое. Дверь насливается на столб, получается образ двери в столбе.

В сущности тот же процесс отражается и в изобразительном искусстве, и в быту, и в языке [Марр, 1934].

Как показал Марр, олень, древнейшее ездовое животное, сменился лошадьё. Их смена в быту дает их соединение в сознании. В сознании человека олень встречается с лошадьё и образует гибридное образование из оленя и лошади. Хотя в природе такие соединения невозможны, но мыслительный гибридный образ оленя и лошади настолько реален и силен, что он переносится в действительность, создается искусственно. Марр еще не знал, что на лошадь надевали оленьи рога и на таких лошадах, украшенных оленьими рогами, ездили. Образец наряженной таким образом лошади имеется в Эрмитаже.

При исследовании подобных явлений необходимо определить, что с чем столкнулось и какое образование из этого создалось. Такие гибриды лежат в основе не только отдельных слов или зрительных образов в быту или в фольклоре. Ими могут быть объяснены фольклорные мотивы, сюжетные ситуации и целые сюжеты. В частности, такое же гибридное образование лежит в основе сюжета о герое, убивающем своего отца и вступающем в брак с матерью.

**2. Фольклорность Эдипа.** Задача, которая ставится в этой работе, не охватывает всей проблематики, связанной с Эдипом. Для этого требовалось бы большое исследование. Вопрос ставится скромнее: проследить в этом сюжете отраженные в нем столкновения исторических противоречий.

Об Эдипе уже имеется огромная литература [1]. Однако эти работы не могут нас удовлетворить. До сих пор нет сводки существующего материала, и все работы ведутся на ограниченном, а не на сравнительном фольклорном материале. Во-вторых, они не могут нас удовлетворить и со стороны метода и затронутой в них проблематики. Если оставить в стороне работы фрейдистские и работы в духе мифологической школы, то основной вопрос, широко дебатировавшийся в науке, это вопрос о том, заимствован ли данный сюжет из античности или нет. Но вопрос этот не решает сути дела. Даже если бы заимствование (или отсутствие его) было установлено окончательно, проблема возникновения данного сюжета этим не была бы решена.

Чтобы решить поставленный нами вопрос, недостаточно материала одной-двух народностей; для этого должен быть привлечен весь существующий материал. В фольклоре сюжет Эдипа известен в форме сказки, легенды, эпической песни, лирической песни и народной книги. Кроме того, в литературе, имеющей полуфольклорный характер, он известен в форме трагедии, драмы, поэмы, новеллы. Он известен у всех европейских народов, а также в Африке (зулу) и у монголов. Перечень материалов так велик, что не укладывается в рамки небольшой статьи: обзор материала мог бы составить предмет специального историко-литературного исследования. Указатели сказочных сюжетов знают два типа нашего сюжета [АТ, 931; 933]. На самом деле может быть фиксировано четыре типа, в которые укладывается почти весь европейский материал. Типы эти следующие:

*Андрей Критский* всегда начинается с пророчества. Герой спущен на воду, воспитывается в монастыре или корабельщиками, рыбаками и т. д.; узнает, что он найденыш, и уходит от воспитателя. Он нанимается стеречь сад в доме своих родите-

### Эдип в свете фольклора

лей, убивает при этом отца, приходящего его проверить, и женится на его вдове. Узнав истину, налагает на себя или принимает покаяние: он уходит под землю (зарывается в колодезь и пр.). Когда о нем вспоминают, он уже мертв, но он святой или он умирает тут же как святой, доканчивая свой знаменитый канон, канон Андрея Критского.

Это — наиболее полный тип сюжета и наиболее близкий к Эдипу, за одним исключением: герой не воцаряется. Тип этот известен только русским, украинцам и белорусам и в несколько сокращенной и отличной форме — сербам.

*Тип Юды* развивается сначала так же, как и тип Андрея Критского. У воспитателя он убивает своего сводного брата и бежит. В отличие от Андрея Критского он иногда воспитывается в королевской среде, он найден королевой. На родине он занимается к градоправителю, обычно — к Пилату. Чтобы ему угодить, он ворует яблоки в саду своего отца. Пойманный на месте преступления, убивает отца. Он женится на его вдове и, узнав истину, уходит в апостолы к Христу.

Тип этот очень близок к типу Андрея Критского, отличаясь от него только деталями, концом и трактовкой героя как злодея.

*Тип Григория* начинается с кровосмесительного брака брата и сестры. После рождения и удаления ребенка отец уходит в Иерусалим замаливать свои грехи и там умирает. Место воспитания героя подвержено большим колебаниям. Узнав о своем происхождении, он уходит искать своих родителей. Григорий, как правило, женится на королеве, которую он часто освобождает от ее притеснителей. Заблаговременная смерть отца устраняет из сюжета отцеубийство. Григорий воцаряется (хотя имеется и буржуазная трактовка этого сюжета). Узнав истину, он, в отличие от Андрея Критского, уходит не под землю, а запирается на острове в пещеру. Его находят, и он становится папой. Слава его святости наполняет мир, она доходит и до его матери. Она приходит к нему исповедоваться, и они узнают друг друга.

Этот тип характерен для католического Запада и для Польши. Известен он также и у чехов, и в рукописной традиции у русских.

### Эдип в свете фольклора

Тип Альбана начинается с кровосмесительного брака короля с дочерью. Мальчика заносит в чужую землю и бросают у дороги. Нашедшие его нищие относят его к королю этой страны. Здесь он воспитывается и остается. Король выдает его за своего сына, женит его на дочери соседнего короля и умирает. Дочь короля — не кто иная, как мать мальчика. Но так как он рожден от кровосмесительного брака отца с дочерью, то его жена ему одновременно мать и сестра по отцу, а его отец ему одновременно дед, как отец его матери. Когда истина обнаруживается, жена вызывает своего отца, и они втроем уходят в пустыню. Но дьявол вновь искушает старика-отца. Он вновь грешит с дочерью, юноша-сын их подстерегает и убивает обоих родителей, а сам уходит в пустыню. Впоследствии он становится святым, и от трупа его исходят чудеса.

Тип этот довольно редок и преобладает в латинской рукописной, а не в фольклорной традиции. Однако отголоски его имеются в «1001 ночи».

Достаточно даже данной беглой характеристики сюжета, чтобы вывести заключение, что в европейской традиции имеется не только «Царь Эдип», но и «Эдип в Колоне». Герой уходит в пещеру, под землю, в могилу и становится святым. В то время как «Царь Эдип» вызвал целую литературу, связь европейских материалов с «Эдипом в Колоне» осталась совершенно незамеченной.

Мы рассмотрим весь сюжет, мотив за мотивом, пользуясь методом, установленным выше. Сюжет не возникает как прямое отражение общественного уклада. Он возникает из *столкновения*, из *противоречий* сменяющих друг друга укладов. Проследить эти противоречия, проследить, что с чем столкнулось в исторической действительности и как это столкновение рождает сюжет, — в этом и состоит наша главная задача.

Для решения этой задачи мы привлечем не только весь известный нам материал по данному сюжету, но и волшебную сказку, как таковую, ибо «Эдип» композиционно представляет собой довольно типичную волшебную сказку.

**3. Пророчество.** В «Эдипе» Софокла события развиваются перед зрителем из конца. К моменту, когда на сцене перед народом появляется царь, все основные события его жизни

### Эдип в свете фольклора

уже в прошлом. Изложение событий ведется не в хронологическом порядке. Но если перераспределить их в порядке их временной последовательности, то жизнь Эдипа определилась еще до его рождения. Фиванскому царю Лаию, его отцу, было, по рассказу Иокасты, его матери, предвещано следующее:

Однажды Лаий, не скажу от Феба,  
Но в Дельфах, от гадалелей его,  
Ужасное вещанье получил,  
Что смерть он примет от десницы сына,  
Рожденного в законе им и мной.

[Софокл, 1915, с. 107 – 108].

Итак, Лаий будет убит своим сыном. Здесь нет еще второй половины пророчества: что сын женится на его вдове. Эта вторая половина открывается гораздо позже, много лет спустя, и не родителям героя, а юноше Эдипу, уже после его изгнания. От того же дельфийского оракула Эдип узнает,

Что с матерью преступное общенье  
Мне предстоит, что с ней детей рожу я,  
На отвращенье смертным племенам,  
И что я кровь пролью отца родного.

[Софокл, 1915, с. 112].

Итак, отец знает, что он будет убит сыном, сын же знает больше своего отца: он знает, что ему предстоит преступное общение с матерью. Такое распределение совершенно не в духе народной традиции. Обычно в сказках пророчество дается (в очень разнообразных формах) при рождении или еще до рождения ребенка сразу в полной форме. О нем знают родители, но о нем не знает ребенок. Тем, что Софокл заставляет знать об этом самого героя, он придает всему сюжету трагическую значительность. Если бы Эдип не знал о пророчестве, никакой трагедии не получилось бы, получилась бы роковая случайность, как это обычно имеет место в сказке.

Есть, правда, и в сказке случаи, когда мальчик знает о своей судьбе. Так, в румынской сказке мальчик уже после воспитания у мельника встречает ангела: «Остерегайся царской дочери и не показывайся ей; она будет требовать тебя в мужа, хотя она твоя мать» [Obert, 1924, N 46]. Он действительно же-

нится на ней, но не делит с ней ложа. Подобные случаи — творческие переработки, смягчающие ужас греха.

В русской и белорусской сказке мальчик, еще не родившись из чрева матери, кричит: «Я на матке женюсь, а батьку с ружья убью» (Смирнов, 1917, N 186) или: «Батьку убью, матку за себе замуж возьму» (Добровольский, 1891, с. 270).

Но тем не менее трагедии не получается: герой не делает никаких попыток избежать своей судьбы, как это делает Эдип, избегающий своих родителей. Над героем сказки в его сознании нет нависающего рока.

У Софокла предвещание связано со всем сюжетом органически, фольклорный же материал показывает слабую связь пророчества с внутренней, психологической, и внешней, композиционной, структурой сюжета. Оно может отсутствовать без всякого влияния на сюжет, может быть без ущерба для него вычеркнуто.

Пророчеством мотивируется удаление младенца. Но удаление может быть мотивировано и иначе. Так, в «Григории» и «Альбане» оно мотивируется кровосмесительным браком родителей, и в этих типах пророчества никогда нет. Уже этим доказывается *заменимость* пророчества в этом сюжете. Но нередко пророчество отсутствует и в иных, самых разнообразных и многочисленных случаях.

Уже Лурье заметил, что в фольклоре пророчества всегда сбываются. Тем не менее пророчество не представляет собой завязки. Пророчество, начальный момент рассказа, есть производное от конца. Не пророчество определяет собой конец, а наоборот. Из конца при некоторых условиях — которые и подлежат нашему изучению — наращивается пророчество. При таком понимании дела становится понятным, почему пророчества всегда сбываются.

Характерно, что ни один из африканских текстов также еще не содержит пророчества. Таким образом, ранняя форма сюжета еще не знает предвещаний.

Однако, если мы сопоставим конец «Эдипа» с пророчеством, то конец все же не вполне соответствует началу. Пророчество говорит только об отцеубийстве и кровосмесительном

браке. Между тем происходит не только это. Эдип занимает якобы чужой престол, не зная, что это – престол его отца. Он женится на матери и престол получает через женитьбу. Другими словами, пророчество не включает будущего царского сана и способа, каким герои получит престол. Исходя из предположения, что пророчество есть производное от развязки, оно должно было бы выглядеть так: 1) Эдип убьет царя и займет его престол; 2) этим царем окажется его отец; 3) престол он получит из рук женщины, вдовы царя, и 4) и, как естественное следствие этого, этой женщиной окажется его мать.

Такая формулировка исходит из предположения, что первично не убийство *отца*, а убийство *царя*, безотносительно к тому, кто он. Такое предположение позволяет высказать гипотезу, что сюжет возник из исторически имевшихся форм борьбы за власть, вернее, из столкновения двух форм наследования власти. «Эдип» – исконно царский сюжет, как и подлинная волшебная сказка, он кончается воцарением. Нисхождение в мещанскую среду происходит гораздо позднее в Европе – в средние века, в легенде о Юде, о купеческом сыне и др. В Европе «Григорий» сохранил царскую форму сюжета благодаря тому, что герой впоследствии становится папой, что вполне соединимо с царским происхождением героя, тогда как демократический Андрей Критский становится просто-народным святым. Альбан и Павел Кесарийский всегда царского происхождения.

Все это заставляет нас рассмотреть момент *воцарения* героя, сопоставить его с действительно имевшимися формами воцарения и проследить, когда и как здесь могло появиться пророчество. Так как пророчество предвосхищает конец, то рассмотрение пророчества прольет некоторый свет на мотив отцеубийства. *Содержание* пророчества необходимо рассмотреть раньше самого *факта* пророчества. Пророчество говорит об убийстве отца (царя) сыном (наследником). Наследование от отца к сыну – более поздняя форма наследования. Не всегда власть переходила от отца к сыну по мужской линии. Власть переходила от царя к зятю, т. е. к мужу дочери, т. е. передавалась через женщину, через брак.

Фрезер об этой форме говорит следующее: «У некоторых арийских народов на известной стадии их общественного развития существовал обычай, по которому царское происхождение или царская кровь передавались не через мужчин, а через женщин, по которому также трон из поколения в поколение переходил к мужчине чужого рода, иногда даже к чужеземцу, который, женившись на одной из царевен, делался царем у народа своей жены. Народная сказка, имеющая бесчисленные варианты, рассказывающая об искателе приключений, являющемся из неизвестной страны и умудряющемся получить руку царицы, а с ней и половину царства, эта народная сказка является, быть может, отдаленным эхом совершенно реального обычая древности» [Фрезер, I, с. 182].

Фрезер говорит здесь о *половине* царства. Но половина царства — сказочное смягчение более ранних и исконных форм, имеющих как в исторической действительности, так и в фольклоре. Герой убивает царя и получает все царство — обстоятельство, явно смягченное в фольклоре: старый царь остается в живых, но *делит* с ним свое царство.

Убийство царя его наследником подробно исследовано Фрезером. Царь устраняется до его естественной смерти. Убийство царя лежит в центре внимания всей «Золотой ветви» Фрезера. Здесь нет необходимости входить в весь комплекс этого сложного явления. Для нас важен один из случаев такого убийства в фольклоре, а именно убийство царя его будущим зятем.

Фрезер устанавливает сроки, в какие царь мог сменяться и убиваться. Сроки эти различны, но сказка показывает совершенно ясно (и на это Фрезер не обратил внимания), что смена могла наступить тогда, *когда дочь царя достигала брачного возраста*. Ее жених — смертельный враг царя, ее жених есть наследник, он тот, кто его убьет.

Почему царь убивался? Это вопрос историко-этнографический. Можно предположить (это вытекает из материалов Фрезера), что вождя-жреца нельзя было допускать до физической слабости и старости, так как от царя-жреца зависят не только люди, но и солнце, и скот, и урожай. Он царствует в

силу своей магической заряженности. Падение физических сил знаменовало падение магических сил, а таковое означало величайшее бедствие для народа, до этого его нельзя было допускать.

Примеры убийства царя его зятем в фольклоре не так редки, хотя, естественно, это убийство заменилось компромиссом, при котором новый царь при жизни старого царя получает его дочь и полцарства, а все царство получает после естественной смерти царя (царь убивается: [2]).

Во всех этих случаях *сына* еще нет. Здесь отражена та историческая эпоха, когда наследование шло через *зятя*. Вражде к сыну, таким образом, предшествует вражда к будущему зятю, а вместе с тем иногда вражда к дочери. Древность мотива вражды к зятю доказывается наличием этого мотива в американских мифах, в то время как вражда к сыну здесь еще совершенно отсутствует. «О, Тлаик очень жестокий человек. Он убивает *всех женихов своей дочери*» [Voas, 1895, N 65]. Или: «"Ты пришел, чтобы жениться на моей дочери?" – "Да, для этого я пришел". Тогда вождь заставил его сесть рядом с ним, чтобы сжечь его» [Voas, 1895, N 118]. В другом месте старуха (эквивалент нашей яги) говорит герою: «Вождь отдает свою дочь тем, кто приходит навестить его. Затем он предлагает сделать им что-нибудь, что убьет их» [Kroeber, 1907, p. 88].

Это далеко не единичные случаи, но нам нет необходимости приводить их целиком, нам важно установить наличие этого мотива у тотемических народов Америки при отсутствии там же вражды к сыну. Можно возразить, что мотив вражды к зятю и мотив вражды к сыну – совершенно различные, друг с другом несравнимые мотивы, что они не обладают историческим или фольклорным родством. Однако родство их доказывается тем, что вражда к будущему зятю входит в тот же сказочный канон, в ту же композиционную систему, что и вражда к сыну. Страх перед зятем ведет к задаванию трудных задач, которые должны известить зятя, но которые приводят к тому, что зять заменяет тестя на его престоле, – мотив, известный вплоть до современной сказки. Историческое же родство этих мотивов доказывается наличием у более примитив-

ных народов в Америке мотива страха перед зятем и у более развитого народа зулу страха перед сыном в пределах одной и той же композиционной системы.

В зулуской сказке читаем: «Рассказывают, был один вождь; он породил множество сыновей. Но он не любил рождения сыновей, ибо он говорил, случится, если сыновья будут взрослыми, — случится, что они отнимут у него власть» [Снегирев, 1937, с. 56]. Сын удален отцом-вождем из страха, что он лишит его власти. Он воспитывается в лесу зверем, приобретает неуязвимость, возвращается и убивает отца.

Совершенно то же, но уже в затемненной форме, имеем и в мальгашской сказке, уже низведенной в среду обычных людей, а не вождей и будущих вождей-царей. «Затем они сговорились, что бросят свое дитя в пруд, если это будет сын, из страха, что он повредит им, когда он вырастет большим» [Ferrand, 1893, p. 93].

Чем вызвана эта смена, смена страха перед зятем страхом перед сыном? Она вызвана сменой форм правления: наследник-зять заменился наследником-сыном. Именно такая форма наследования зарождалась у зулу, и именно на этой стадии и должен был возникнуть мотив страха перед сыном, а вместе с тем и мотив отцеубийства. «Тема гонимой жены с ее детьми или детей, гонимых своим отцом-вождем, является очень распространенной», — говорит Снегирев [Снегирев, 1937, с. 22].

Однако сравнение этих двух форм наследования (через зятя и через сына) показывает одно существенное отличие. Наследование через *зятя* есть *конфликтная* форма наследования: тесть убивается. Наследование через сына не есть, как таковая, конфликтная форма: отец-царь радуется рождению сына. Для этой стадии общественного развития характерна радость рождению сына; желание сына — мотив, также чрезвычайно распространенный в фольклоре вместе с мотивом молитв о рождении сына у бездетных родителей «при жизни на утеху, по смерти на замену».

Хотя вражда между отцом и сыном исторически также имела — отцы убиваются своими наследниками вплоть до XIX в., но не отсюда возникает сюжет. Новые общественные

отношения не создают нового сюжета, а *переносят старый конфликт на новые отношения*: сын-наследник, заступив зятя-наследника, принимает на себя функцию вражды к нему <отцу> и убийства его. Так возникает мотив отцеубийства в фольклоре.

Но этим вносится некоторая ясность только в одну сторону пророчества, в его содержание, этим еще не объяснен самый факт пророчества. Сопоставление пророчеств показывает замечательную закономерность. Оракулов, предвещаний, пророчеств совершенно нет в тех случаях, когда власть переходит от царя к его зятю, когда зять этот вперед неизвестен, когда он из другого рода, когда он чужеродный.

В огромном большинстве случаев в сказке дело происходит именно так, причем сказка здесь отражает исторически имевшееся положение, отражает и убийство будущего тестя без всяких пророчеств. Положение, что царь будет убит и замещен зятем, было общеизвестно; сам царь знал, что он неминуемо будет убит, и нередко сам кончал самоубийством. Если бы, однако, имевшееся положение изложить в форме оракула, то оракул звучал бы так: «Царь, к тебе явится чужеродный человек, который женится на твоей дочери, убьет тебя самого и займет твой престол». Но этих оракулов нет, как правило, они есть только как исключение. Но эти исключения показывают, что данная здесь конструкция оракула не есть конструктивная фикция, что она дана в природе вещей. Так, царю Эномаю было предсказано, что он умрет, если его дочь Ипподамия выйдет замуж.

Таким образом, мы видим, что пророчества еще нет при наследовании от зятя к тестю.

Но пророчества нет еще и на ранних стадиях мотива отцеубийства. Так, в зулуской сказке его нет. Удаление сына мотивируется не пророчеством, а страхом перед сыном. Но страх перед сыном в эпоху патриархальную становится непонятным — здесь, наоборот, желают сына, и страх мотивируется *из развязки, из конца*. Пророчество возникло и заместило непосредственный страх перед сыном в такую эпоху, когда отцовская власть уже не только укрепилась, но составляла одну из основ

гражданской и государственной жизни. Герой такой эпохи или такого государственного строя не может хотеть убить своего отца, или он уже не герой, а злодей. В сюжет вносятся (не сразу и не безусловно) поправки. Так, сознательное убийство заменяется бессознательным, намеренное убийство по собственной воле заменяется убийством по воле богов — ибо теперь появились уже и боги.

Африканский текст (зулу) ясно показывает, что сознательное убийство предшествовало бессознательному.

Пророчество совершенно чуждо догосударственным народам. Пророчество появляется вместе с патриархальной государственностью. Сын не может даже хотеть убить отца. Наоборот, отец, в руках которого находится вся полнота власти, волен поступить с сыном по своему усмотрению. Эдип, убивший отца, — злодей, хотя и невольный. Наоборот, преступление Лаия, пытавшегося убить сына, никогда не испытывается как преступление. Совершенно иную картину имеем в ранних формах, когда государства еще нет и отцовская власть еще только зарождается. Здесь отец, пытающийся убить своего сына, — злодей. Наоборот, сын, убивающий своего злодея отца, — отнюдь не преступник и не страдалец, а народный герой (зулу).

Все эти факты объясняют не только содержание пророчества. Они объясняют также, почему в пророчестве нет замещения на престоле отца, воцарения: потому что в воцарении сына не было ничего противоположного, требовавшего мотивировки через оракул, — мотивировки требовало только убийство.

Этим объясняется, что оракул никогда не говорит об убийстве тестя, а только об убийстве отца или равного ему по значению лица. Акрисию, царю Аргосскому, было предречено, что он будет убит внуком, сыном его дочери Данаи, который наследует его царство. Это — Персей. Здесь сын дочери явно пришел на смену мужу дочери, а с внуком появляется и пророчество.

Мидийский царь Астиаг видит сон, предвещающий ему опасность со стороны потомства его дочери. Это — Кир, кото-

рый, родившись, назначается на уничтожение, но спасается, воспитывается в тиши, а затем подымает Персию на восстание и отнимает у своего деда царство [Herod., I, 107 – 128]. Характерен здесь героизм воцарения, никакого греха в убийстве деда еще нет. Характерна также та устойчивость, с которой власть переходит еще не к сыну, а к внуку, *сыну дочери*. Передатчицей престола все еще служит дочь.

В утерянной трагедии Софокла «Алеады» Алей, царь аркадской Тегеи, получил в Дельфах оракул, что его сыновья погибнут от сына его дочери Авги, если таковой родится. Это – Телефот. Он убивает своих дядей, заменяющих в этой трагедии отца, так как отец его – Геракл. Эти случаи объясняют и страх перед дочерью, ее изгнание вместе с сыном.

Пелию было предсказано, что он отдаст царство герою с одной сандалией. В этом герое он узнает своего племянника Ясона, сына своего брата. Здесь передача идет уже по мужской линии.

Наконец, выступает и сын. Одиссею было предсказано в Додоне, что ему предстоит смерть от сына. На этом основании он держит Телемаха вдали от себя, но погибает от руки Телегона, своего сына от Кирки.

У Эсхила самому Зевсу было предречено, что он будет лишен престола сыном от богини Фетиды. Эту тайну о Зевсе знает только Прометей, но не сообщает ее Зевсу.

Наконец, от руки сына предстоит смерть и Лаию, предсказанная ему, и не предсказанное оракулом лишение власти от него же. Греция делает из этого трагедию невольного, тягчайшего для грека греха – греха отцеубийства. Само пророчество ничем не мотивируется. Оно мотивировано ходом истории.

**4. Брак родителей.** Как уже указывалось, в современном фольклоре сюжет Эдипа далеко не всегда начинается с пророчества: он иногда начинается с кровосмесительного брака родителей героя.

Рассмотрение этого мотива приведет нас к тем же результатам, к каким привело нас рассмотрение пророчества: здесь также имеется перенос нового на старое. Начало через кровосмесительный брак характерно для легенды о Григории, Аль-

бане и Андрее да Вергонья и совершенно чуждо сюжету об Эдипе, хотя и не совсем чуждо древности. В средневековых текстах дело обычно представлено так, что отец побуждаем нечистой страстью. Обычно – но не всегда. Мы уже знаем, что первичный смертельный враг царя – его зять. Если царь сам вступит в брак со своей дочерью, он избежит этой опасности, он сохранит престол для себя и для своего рода. В латинском тексте XIII в. прямо говорится: «*nes volebat ex filia suscipere genegum*» (он не хотел иметь от дочери зятя) [Haupt, 1860, S. 245 – 255]. Он отказывает всем ее женихам, среди которых есть благородные князья, достойные ее руки, и сам женится на своей дочери.

Мотив отца, желающего вступить в брак с дочерью, известен в сказке не только в данном сюжете, он характерен для сказки «Свиной чехол» [3]. Но и здесь отец лишь в редких случаях действует по своей инициативе: он косвенно исполняет завет своей умершей жены-царицы. Царица, умирая, наказывает мужу, чтобы он женился только на той, кому подойдет ее кольцо [4]. Царь начинает странствовать по свету и, наконец, обнаруживает, что кольцо подходит только его дочери. На ней он и собирается жениться. Таким образом, и здесь преступной страсти нет.

Такое же положение может создаться, если после смерти царя и царицы остаются брат и сестра, их дети. Надо заметить, что сказочная царевна обычно не имеет брата. Причину такого положения можно искать в том, что передатчицей престола является она, независимо от того, есть ли у нее брат или нет. Его нет в фольклоре, пока он не играет роли в истории. Но создается новая эпоха: наследник престола сын, а не дочь, и у царевны появляется брат. Из этого противоречия между дочерью-наследницей и сыном-наследником народное сознание выходит очень просто: оно женит брата на сестре. При этом и царевна является передатчицей престола, и зять является наследником, т. е. сохраняется старый порядок, и сын является наследником своего отца, т. е. вводится новый порядок. Таким образом, мы и здесь имеем перенос нового на старое.

Еще яснее это вскрывается в древнесербском и аналогичном ему древнеболгарском тексте. После смерти отца остаются брат и сестра. К сестре сватаются, требуют себе ее в жены, а вместе с ней и половину царства. Другой царь хочет «брата за зятя себе» и тоже половину царства. Во всем этом мы легко узнаем новый порядок наследования власти в сказочной интерпретации. Этот порядок не мирится с новым порядком: на историческом горизонте появляется сын царя и брат царевны как исторический наследник. Брат и сестра в отчаянье. Царство их отца распадается. «И поговорили брат и сестра и сказали: "Что да сотворим?" <...> и договорились; и взял брат сестру в жены себе и держал все царство отца своего» [5].

Таким образом, первоначально в основе кровосмесительного брака родителей героя лежат государственные и династические интересы. Разумеется, всего этого никогда не было, все это — явления мыслительного, фольклорного порядка, отражающие происшедшую перемену. Мотив брака брата и сестры мы также имеем в сказке вне данного сюжета, и опять мы видим, что инициатором такого брака являются родители: «Жив себе царь да царица, у их быв сын и дачка. Яны приказали сыну, штоб юн, як яны умрут, жанився на сястре» [6].

Как ни заманчива перспектива сведения подобных браков к следам кровородственной семьи, для этого все же нет никаких оснований. Наш сюжет, т. е. мотив кровосмесительного брака после смерти родителей или одного из супругов, — явление совершенно иного порядка. Оно представляет собой мыслительное отражение противоречия между двумя формами наследования власти. Даже с перенесением всего сюжета в мещанскую среду еще сквозит старая сделка. Так, в итальянской сказке мы имеем богатую семью. Умирает отец, не оставив завещания. Мать, умирая, говорит сыну и дочери: «Все эти деньги, и все это добро — держите его в доме». Сын сказал: «Не беспокойтесь, мы сделаем так, как вы сказали». Умерла мать, и остались брат и сестра. Они начали вырастать. Брату хотелось взять жену, сестре хотелось взять мужа. Но завещание, которое оставила мать, требовало, чтобы они ничего не трогали: ни золота, ни серебра, ни денег. После этого брат предлагает сест-

ре брак [Finamore, 1886, p. 95]. Здесь царская семья сменилась богатой семьей, и как там кровосмесительный брак ведет к сохранению царства, так здесь он ведет к сохранению богатства. И если церковная новелла делает из этого мотива грехопадение, литературная — альковную историю, то бесхитростная сказка сохраняет мотив в его первоначальной чистоте. Характерно еще, что кровосмесительный брак родителей всегда происходит *после смерти* кого-либо. Отец принуждает к браку дочь после смерти жены, брат сестру — после смерти отца, а мать сына — после смерти мужа, т. е. в такой момент, когда наступает критическое положение в вопросе о престолонаследовании.

**5. Удаление младенца.** Лаий, чтобы избежать оракула, делает следующее: он прокалывает ножки младенца и приказывает рабу бросить его в пустыне гор. Иокаста в трагедии говорит об этом так:

А мой младенец? От его рожденья  
Едва зарделся третьей луч зари,  
И он (т. е. Лаий) его, сковав суставы ножек,  
Рукой раба в пустыне бросил гор!  
[Софокл, 1915, с. 108].

Лаий поступает здесь, как очень часто в фольклоре и в мифах поступают со своими детьми родители. Софокл отличается от народной традиции только тем, что он избрал более редкую форму удаления в горы, а не обычный в этих случаях спуск на воду, а также тем, что у Софокла избегнута обычная непоследовательность или противоречивость данного мотива, состоящая в том, что ребенка, назначенного на смерть, одновременно спасают от смерти (например, смоля бочку, чтобы он не утонул и т. д.). Это противоречие — интереснейшее для нас явление. В науке оно уже замечено, но не объяснено. Так, Дидерихс удивляется, почему в русской версии сказания о Юде в ковчег вкладывается листочек с его именем. Это, по его мнению, очень странно, «так как спуск на воду имеет целью сбить несчастного ребенка со света» [Diederichs, 1880, p. 122].

Однако внимательное рассмотрение всего мотива показывает, что именно этой цели здесь нет. На первый взгляд кажется, правда, что в сказке отец, услышав пророчество, хочет

погубить, «стратити» младенца. Для этого он заказывает специальную «скрыню», ларчик, чтобы вода не протекала, «и вложили в тот ларчик денег, и сверху сделали постель, и положили туда мальчика» [Онишук, 1909, с. 12 – 15]. В этом тексте особенно ясен компромиссный характер этого убийства. Деньги и в других случаях кладутся в ларчик. Получается впечатление, что ребенка снаряжают вовсе не на смерть, а на далекое путешествие, причем делают все, чтобы он остался жив и был благополучно воспитан.

Иногда это противоречие обходится распределением ролей: отец приказывает ребенка убить, а мать или бабка, которой поручено злое дело, его щадит и всячески обеспечивает сохранение жизни. «Приказали бабке, чтобы ребенка зарезать, в корзинку положить и пустить на реку, а бабка его пожалела, положила на него табличку с надписью: "с такого-то города пущен по реке младенец"» [Добровольский, 1891, с. 269]. Здесь противоречие имеется в приказании матери: если ребенка нужно зарезать, то для чего же его приказывают положить в корзиночку?

Бабка поступает здесь с чисто фольклорной мудростью: она только «резнула его немного» вокруг шеи, т. е. она наносит на ребенка знак смерти, симулирует отрубание головы, выдавая этим все значение мотива: на ребенка наносятся *знаки* смерти, но ему не причиняется самая смерть. Мы имеем здесь отправление ребенка в далекий путь на воспитание со знаком смерти, имеем смерть, которая не есть смерть, имеем мнимую смерть.

Этот же случай вскрывает и значение проколотых ног. Это – опять деформированный знак смерти. Русская сказка здесь архаичнее и последовательнее. Она дает не только знак отрубленной головы; чаще еще встречается симуляция распоротого живота. Услышав пророчество, родители делают следующее: «Вымыли его, одели, и надумали они сами собой, разрежали ему пузичко, взяли до́сточку, обклали его подушками, спустили на реку: "Не тронь, плавает куды знает"» [Смирнов, 1917, N 186].

Противоречие между распоротым животом, от которого ребенок должен погибнуть, и подушечками, знаками родительской нежности и заботы о сохранении жизни, совершенно не доходит до сознания рассказчика.

Хотя знаки смерти шире всего распространены на территории СССР, но это отнюдь не типично русская черта. Так, в кипрской сказке мать наносит ребенку несколько ударов кинжалом в грудь и заколачивает его в ящичек, который спускает на море [Liebrecht, 1870, S. 351].

Таким образом, нельзя согласиться с Робертом, что проколотые ноги специально изобретены, чтобы привести к раскрытию [Robert, 1915].

В посылке ребенка на мнимую смерть и в воспитании где-то вдали от родителей легко узнать следы обряда посвящения. Картина воспитания покажет это яснее. Здесь пока достаточно указать на то, что знаки, наносимые на тело младенца, есть знаки смерти. С точки зрения поэтики — это опознавательные знаки, по которым ребенок позже будет узнан. С этой точки зрения безразлично, будет ли это рубец, кольцо, или рыжие волосы, или шпилька, или образок, надетый на шею, или, наконец, проколотые ноги. Кстати, метка именно ног встречается и в украинском фольклоре: «Взяли тай прибили пичитку на праве стегно ноги и зробили таку скриньку, шо йго там забили, тай оппичитали скриньку, тай вергли Юду в скрини у воду» [Гнатюк, 1902, с. 236]. Но этот опознавательный знак первоначально есть знак *смерти*, перенесенный от разрезанного живота, отрезанной головы или проколотой кинжалом груди к проколотым ногам.

Здесь невозможно дать сравнительное изучение мотива спуска на воду во всю ширину материала. Сравнительное изучение этого мотива по мировому фольклору показывает очень ясную закономерность: на воду спускаются будущие вожди своих народов. Так начинает свой путь Моисей; так начинает персидский царь Кир, брошенный младенцем в Тигр; так начинает свой путь и вавилонский царь Саргон I; так на путь вождя, царя и полубога вступает свергнутый в воду Эдип, или, по христианской легенде, — папа Григорий, святой Андрей и т. д.

### Эдип в свете фольклора

Рассказы об удалении матерью имеются и о Соломоне. Он вешает из чрева, укоряя мать в любовных связях. У монголов удалению подвергается Чингис-хан [7], в киргизском сказании в воду брошен не сам Чингис-хан, а беременная им мать.

Особенно интересен для нас царь Саргон. В клинописной надписи он перечисляет все свои подвиги, все сооружения и походы, но начинает историю своего царствования с того, как мать положила его в корзину из камыша, обложила ее глиной и спустила ее на реку. Это — такое же доказательство его величия, как и его сооружения и походы. Это доказывает подлинность и сакральную правомочность его царской власти [Gressmann, 1909, S. 89].

Прохождение сквозь воду есть не только начало царского пути, оно есть *условие* воцарения. Знак распоротого живота, знак отрубленной головы или проколотой груди показывают, в чем здесь дело. Царствовать мог только тот, кто прошел сквозь этот обряд и мог показать знаки смерти, татуировку, печать, которые позже превратились в опознавательные знаки.

Изучение этого мотива по существу его значения и во всю ширину материала здесь невозможно. Необходимо все же добавить, что мотив переноса в лодке или бочке произошел от мотива переноса в рыбе. В американских сказаниях юноша переносится в чреве рыбы, которая его проглотила. Он себя вырезает. Переход от рыбы к лодке и бочке, от вырезывания из рыбы к выбиванию dna бочки может быть показан на материале очень точно. Нам важно отметить здесь лишь то, что в исторической перспективе этот мотив восходит к поглощению рыбой. С поглощением рыбой мы еще встретимся при рассмотрении конца сюжета.

Все эти материалы приводят к выводу, что, будучи выброшен на воду со знаком смерти, Эдип вступает на канонический в фольклоре путь народного вождя. Но если это верно, то этим опровергается концепция Роберта, будто Эдип спущен на воду как бог года (Jahresgott). Для доказательства этой мысли он ссылается на Эсхила, где ребенок выброшен *зимой* [Robert, 1921, S. 885 — 886]. Изучение этого мотива в свете фольклора показывает ошибочность этого мнения. Что дело

именно в подготовке к пути вождя, показывает анализ следующего за ним мотива воспитания.

**6. Воспитание младенца.** Изучение мотива спуска на воду позволяет наметить гипотезу о происхождении и первоначальном значении этого мотива. Изучение воспитания это предположение подтверждает.

Решающее значение здесь имеет стадийно наиболее древний, а именно африканский материал. Сикулуми, так же, как и европейский герой, назначен отцом на смерть, так как отец боится, что сын его убьет. Но так же, как его европейские собратья, Сикулуми пощажён матерью или бабкой. «Случилось, однажды породил он другого сына; его мать снесла его под мышкой старухам. Она одарила старух; она страшно молила их, чтобы они не убили его, а снесли его к брату его матери, ибо это был сын, которого она сильно любила <...> Они снесли его к брату матери мальчика и устроили его там у брата матери» [Снегирев, 1937, с. 56 – 57].

В этой сказке удаление мальчика происходит дважды. Он вскоре возвращается, но вновь изгнан отцом. На этот раз «приказал он, чтобы они его отправили, пошли поместили его подальше в большой лес. Ибо было ведомо, что там, в том лесу, был такой большой многоголовый зверь, о котором рассказывалось, что он ест людей» [Снегирев, 1937, с. 57].

В мимическом проглатывании тотемным животным и обратном извержении юноши состоял обряд. Фикция такого поглощения воспринималась как смерть, возвращение – как воскресение к жизни. Приобщение к тотемному животному давало посвящаемому магические способности, делало его членом родового общества и давало право на вступление в брак. В Африке у зулу, скотоводческого и земледельческого народа, обряд уже не производился, остались только реликты его в мифе о племенном герое Сикулуми. К такому зверю на пожрание и посылаётся герой.

Зверь здесь уже не проглатывает мальчика, как в американских мифах. Происходит другое: мальчик сидит, зверь появляется из воды. «Этот зверь владел там всеми вещами. Он взял того юношу, не убил его, взял его и давал ему пищу, пока

он не оправился. Случилось, когда он оправился и не нуждался ни в чем, имел многочисленное племя <...> ибо это чудовище владело всеми вещами, и пищей, и людьми, он захотел пойти к своему отцу. Он пошел с большим племенем, будучи вождем» [Снегирев, 1937, с. 58].

Здесь зверь питает и воспитывает мальчика, делает его вождем, дает ему даже племя, и отсюда мальчик отправляется на убийство своего отца-вождя. Здесь не сказано только, но это видно по дальнейшему повествованию, что мальчик приобретает от зверя волшебные качества — мощь и неуязвимость.

Этот важнейший для нас текст показывает, что герой, отправляемый на пожрание к зверю, попадает в обстановку, известную нам в качестве обряда инициации. Он отправлен к зверю и возвращается от зверя не только целым и невредимым, но и вождем. Теперь становятся ясными и знаки смерти, наносимые на тело младенца, становится понятным обречение его на смерть, которая не есть смерть, становятся понятными и записки, влагаемые в корзиночку и содержащие призыв к воспитанию мальчика. Мальчик отправляется на воспитание.

Такова древнейшая, не сохранившаяся в европейском фольклоре форма воспитания.

Однако, если в нашем сюжете отпал лес, то не совсем и не сразу отпал *зверь*. Но мальчик уже не *воспитывается* зверем, а вскармливается лесными животными: лесные звери вспаивают брошенного на смерть мальчика своим молоком. Прав Клингер, когда говорит: «Почти необозримо число древних сказаний, говорящих об оставлении детей в пустыне и вскармливании их животными, и выборка соответствующих мест, представленная Узенером и Бауером, далеко не полна» [Клингер, 1903, с. 38]. Здесь достаточно указать хотя бы на Ромула и Рема, вскормленных волчицей, и на цикл сказаний о Кире.

Вскармливание молоком диких зверей есть как бы второй этап, вторая фаза в развитии этого мотива. С этой точки зрения, «Эдип» представляет собой более позднюю форму. В дальнейшем на сцену выступает женщина: ребенка передают

мамке, или его вскармливает женщина, сама только что родившая ребенка. Переходные формы от животного к женщине прослеживаются как в древних сказаниях, так и в новом фольклоре. Интересную переходную форму от животного к женщине мы имеем в геродотовой версии сказания о Кире. Здесь жену пастуха, подобравшего мальчика, зовут по-мидийски Спако, а по-гречески Кино, что означает собака, т. е. мальчика вскармливает женщина с животным именем собаки, священного животного у мидийцев.

С другой стороны, и в современном фольклоре есть следы такого перехода. Так, в народной книге о Геновеве мать изгнана вместе с сыном. У нее от голода пропадает молоко, появляется лань и вскармливает ребенка.

Таким образом, мы получаем градацию: воспитание зверем, вскармливание молоком лесных или иных зверей, вскармливание молоком женщины, носящей животное имя, или женщиной и животным одновременно.

Раньше чем проследить дальнейшее развитие этого мотива, необходимо остановиться еще на одной детали сказания о Кире. Мальчик здесь воспитывается женой пастуха, т. е. появляется некоторая социальная среда, и вопрос об этой среде нужно решить раньше, чем проследить развитие фигуры воспитателя.

Пастухи здесь не случайны. В сказаниях древности чаще всего фигурируют именно пастухи, чего совершенно нет в европейском фольклоре [8]. Скот пасет в первом изгнании уже Сикулуми. Зулу — скотоводческий народ, и именно зулу уже пережили тотемический родовой строй, свойственный охотникам, и переходят к созданию постоянной государственной власти с наследованием от отца к сыну, на какой стадии и создается весь сюжет. Архаические формы содержат в качестве воспитателей только пастухов. Так, пастухами воспитывается Кир.

Но этот же строй создает классовую дифференциацию. Демократический вождь сменяется *царем*. А так как весь мотив воспитания создан для того, чтобы воспитать будущего царя, то и в качестве воспитателя появляется царь и царская

семья, но пастух при этом не вытесняется. Пастухи находят ребенка, но приносят его царю. Царь и дает ему царское воспитание. Так по всем версиям дело происходит с Эдипом. В «Финикиянках» Еврипида мальчика находят пастухи, которые приносят его Перибойе, жене царя Полиба. У Софокла ребенка также приносит к царскому двору пастух.

В дальнейшем эта двустепенность находчика и воспитателя может сохраниться в иных формах, но столь же часто она исчезает. В современном фольклоре пастухов уже нет. Их заменили — чаще всего — рыбаки, мельники или матросы. Нередок также монастырь. Исчезновение двустепенности связано с тем, что сюжет часто перемещен в мещанскую среду. Герой не воцаряется и не воспитывается царем. Но и здесь двустепенность иногда все же есть. Если мальчик приплывает к монастырю, его находят монастырские прачки или рядовые монахи, которые приносят мальчика игумену или игуменье. С другой стороны, и при наличии царского двора иногда находчик и воспитатель — одно и то же лицо. Это — королева, выходящая к морю купаться или стирать белье, как мы это имеем в версии, сохраненной Гигином («cum vestes ad mare lavaret») [Нуг, Fab., 66].

Вопрос о социальной среде, в которой воспитывается мальчик, возвращает нас к уже затронутому, очень сложному и трудному вопросу: к вопросу о роли, которую в этом воспитании играет женщина. Мы, естественно, ожидаем, что при смене животных женщиной, каковую мы проследили выше, отпадут последние признаки животного (животное имя женщины) и на сцену выступит кормилица. Так оно и происходит, но дело осложняется тем, что мотив воспитания *мнимой* матерью перекрещивается с мотивом воспитания *родной* матерью или бабкой, вдали от отца, причем мальчик не знает, кто его отец.

Этот мотив имеется уже в американских мифах. По-видимому, он создается на той стадии перехода от матриархата к патриархату, когда отсутствие отца начало испытываться как позорный недостаток. Первоначально, когда держательницей рода была женщина, муж не жил с ней парным браком.

### Эдип в свете фольклора

Мужья могли сменяться и возвращаться к своей матери или уходить к другой женщине. Брак мог быть и полиандрическим. Ребенок остается с матерью, и он не знает, кто его отец. В этом положении нет пока ничего позорного. Но с переходом к отцовскому роду и отцовской власти дело меняется. С точки зрения уже зародившегося нового порядка старый порядок был смешон и позорен. Самосознание ребенка, который в фольклоре так часто вдруг осознает, что у него нет отца, и отправляется искать его, отражает общественное сознание нового порядка, с точки зрения которого иметь мать, но не иметь отца есть позор.

Мотив мальчика, воспитывающегося с матерью и не знающего, кто его отец, сохранен в сюжете Рустема и Зораба, песни о Гильдебранде, в былине о сокольнике и т. д. Русская былина о бое отца с сыном дает исторически наиболее интересный и значительный материал [9]. Мать сокольника, Латыгорка — воинственная женщина, королева, мощная воительница, вступающая в бой с самим Ильёй. Как в ней, так и в ее сыне очень легко может быть прослежена тотемическая звериная природа (он окружен змеями, у него на поводу животные, на плечах птицы и т. д.).

Древность этого мотива доказывается тем, что мы имеем его в Америке и на океанийских островах. В микронезийском мифе девушка унесена духом, живет с ним и отпущена им домой. Она рождает мальчика. Но сверстники над ним издеваются, так как у него нет отца. Мать отправляет сына к отцу [Frazer, III, p. 193].

Такова древнейшая форма мотива, сохраненная еще в сюжете боя отца с сыном. Мальчик лишен только одного из родителей, отца. У него нет отца, и он отправляется его искать. У него, выражаясь языком былины, нет «роду-племени», или, выражаясь языком истории, нет принадлежности к отцовскому роду, когда этот род уже стал историческим фактом.

Но позднее, с укреплением парного брака, для ребенка не создается новой трагедии; старая трагедия лишения отца приравнивается к новым условиям: вместо лишения отца мы имеем лишение обоих родителей. Эдип уже не живет, как со-

кольник, с матерью без отца, он живет вдали от обоих родителей. Но так же, как сокольник отправляется искать своего отца, он в европейском фольклоре отправляется искать своих родителей.

Этот переход особенно ясно виден в сказании о Телемахе. У Одиссея — две жены и два сына. Один — Телегон, от Кирки, живущей вдали (самое имя Телегон означает рожденный вдали), другой — Телемах, от Пенелопы. Обычное мнение, что мы здесь имеем простое дублирование, что один образ есть бледный сколок от другого [10], — неверно. Брак с Киркой — брак старого порядка. Кирка — тотемическая матриархальная самостоятельная держательница рода, волшебница, властительница над животными. Муж не остается с ней. Брак с Пенелопой есть парный брак нового порядка.

В этом случае новый и старый порядок сосуществуют в одном сюжете. В «Эдипе» уже победил новый порядок: Эдип есть дитя парного брака. Однако за его приемной матерью вдали от родной матери легко вскрыть черты первоначальной родной матери.

У Софокла роль Меропы сведена к минимуму. Она только упоминается. Брака с ней, с приемной матерью, которую он считает за родную, боится Эдип.

Но есть и более древняя версия, сохраненная, например, Еврипидом. Приемная мать здесь названа Перибойей. Она или сама находит ребенка у воды, или его находят конюхи. Но она бесплодна и выдает своему мужу Полибу найденного ребенка за своего. Роберт совершенно прав, говоря: «Но эта история не изобретена трагиками, на ней лежит печать старого народного сказания» [Robert, 1921, S. 885]. В сказании о Ромуле и Реме у Плутарха детей находит пастух и приносит их своей жене. У нее незадолго до этого был выкидыш, и она принимает детей за своих. В сказании о Кире у Геродота жена пастуха рождает мертвого ребенка и с радостью заменяет его найденным ее мужем младенцем Киром. В сказании о Моисее смена родной матери приемной развивается иначе: здесь мать поступает к королеве мамкой и сама вскармливает своего ребенка.

### Эдип в свете фольклора

Эти примеры явно показывают, как на древний мотив родной матери, независимой от мужа, рождающей ребенка иногда даже будто бы без участия мужа и воспитывающей ребенка вдали от отца, без отца, наслаивается новый мотив приемной матери ребенка, рожденного в парном браке, причем приемная мать не вполне вытеснила родную.

Но этим дело не ограничивается. Можно установить, что инициация имеет какое-то отношение к существу женщины как таковому. Правда, в период посвящения на некоторое время всякое общение с женщинами запрещается под страхом смерти. Тем не менее обряд посвящения стоит под знаком женского начала. Часто посвящаемые имеют какую-то таинственную общую мать, которую никто не видит, но о которой говорят. Маска, совершающая обряд, одетая в звериный образ, может мыслиться самкой. Сам юноша иногда превращается в женщину. Отсюда — женские атрибуты шамана, божества-гермафродиты и т. д. Возможно, что сюда как-то относится Ахилл, воспитываемый в женском одеянии среди дочерей Ликомеда.

В софокловском Эдипе никаких следов этой линии не осталось, как и вообще эти следы на почве античности редки. Может быть, однако, не случайно, что Телефот, сюжет о котором весьма сходен с сюжетом об Эдипе, растет на Партенионе вместе со своим сверстником Партением, или Партенопайем. Этимология этих имен достаточно прозрачна, она связана с понятием девушки. Если это не простая случайность, а след некогда имевшегося здесь воспитания не только женщиной, но и в женской среде, то с этим связана та форма, которая упорно повторяется в русских и белорусских сказках. Герой здесь воспитывается в женском монастыре. «Младенец на вострове приплыл. На вострове был монастырь дявичий» [Добровольский, 1891, с. 269]. Очень подробно и художественно прибытие ребенка к девичьему монастырю описано в буслаевской рукописи XVII в.

Таким образом, рассмотрение этой части воспитания мальчика приводит к выводу, что зверь постепенно сменяется женщиной-кормилицей, но что за образом кормилицы

### Эдип в свете фольклора

вскрывается образ родной матери. Мы наблюдаем скрещение мотива — мальчика, воспитываемого вдали от родителей, с более древним мотивом — мальчика, воспитываемого родной матерью вдали от отца. Такое скрещение стало возможным, так как обряд инициации связан с существом женщины-матери. С одной стороны, герой в лице воспитательницы обретает вторую мать, от которой он якобы родился, с другой — он воспитывается в женской среде, что в современной сказке принимает форму воспитания его в женском монастыре.

Первое, что делает с мальчиком нашедший его рыбак, монах или кто бы то ни было, — он нарекает ему имя. Казалось бы, это совершенно естественный акт, и на нем можно не останавливаться. Однако, если присмотреться к нему ближе, то здесь дело обстоит не совсем просто. Раз коснувшись обряда инициации, мы должны иметь в виду, что одним из важных моментов его было присвоение юноше нового имени. Этим как бы подчеркивались его смерть и его воскресение в новом облике, с новым именем. Знаменательно, что родители, спускающие младенца на воду, обычно сами его не крестят, потому что он дитя позора, или очень часто без всякого указания причин. Имя ему предстоит получить не дома, а в той таинственной обители, куда он прибудет. И если в некоторых случаях ребенка все же крестят дома и извещают об этом в приложенной к ребенку записке, то мы можем это рассматривать как вариацию; слишком упорно упоминается и иногда подробно рассказывается, как мальчика нарекли на новом для него берегу.

Взял младенца-мальчика игумен,

Окрестил его в святую веру,

Имя дал хорошее младенцу,

Имя дал ему: Семен-Найденыш,

— говорится в сербской песне о Симеоне Найденыше [Гальковский, 1916, с. 64], и подобные же упоминания, более или менее подробные или краткие, мы найдем в очень многих текстах.

Попытаемся теперь ближе присмотреться к тому месту, куда прибывает младенец. Место, куда прибывает герой, точ-

нее определить невозможно. Народная фантазия здесь допускает самую невероятную локализацию, и Роберт в своем труде об Эдипе тщетно пытается установить это место на карте. Называют Коринф, сикионское побережье; в сказании об Авге это — город Елайя в Малой Азии, или Партенион, и т. д. Но, как бы ни называлось место, куда попадает герой, оно обладает одной, общей для всех вариаций чертой: оно отрезано от мира. Чаще всего это — остров, как в легенде о Юде («Скариотский остров»), чрезвычайно часто также — монастырь. Если это королевство, то это совершенно изолированное королевство, где не бывает войн и куда не доходит никаких вестей из остального мира. Ему присущи черты некоторой нереальности. Это далекие страны: Египет, Ассирия, Венгрия. С родины героя переносят туда морские волны, обратно на родину он попадает на корабле, заброшенном сюда бурей (особенно часто в легенде о Юде).

Вместе с тем, однако, это далекое и таинственное место (иногда в одном и том же тексте) оказывается совсем близким.

При наличии подобной двойственности обычно одна форма древнее, другая новее. Сличение с зулусским текстом явно показывает, какова древнейшая и исконная форма: мальчика отправляют в лес, и лес этот недалеко. Не случайно также, что *близким* место воспитания оказывается в мальгашском тексте. С развитием пространственных представлений эта отрезанность и таинственность воспринимались, мыслились и обозначались через понятие *отдаленности*. Здесь невозможно проследить, как это место превращается в остров, и какую роль при этом играет вода: превращение его в остров, в такое место, куда ни один корабль не заходит, куда только буря может занести лодочку, вполне естественно. Пути в это место никто не знает. Обрядовая фикция незнания в фольклоре приобретает характер реальной неизвестности, таинственность места сказывается в фантастических названиях, с которыми у носителя традиции не связывается никаких конкретных представлений, кроме отдаленности.

### Эдип в свете фольклора

Нам необходимо рассмотреть не только место воспитания, но и ближе присмотреться к той среде, в которой герой растет. У мальчика на месте его воспитания почти всегда есть сверстники.

После того, как королева долго была бесплодна и она приняла подкидыша, она неожиданно еще сама производит младенца. Если ребенок растет в монастыре, там какие-то не совсем ясные монастырские мальчики [11]. Иногда он воспитывается многодетным мельником или рыбаком. Иногда его находят два рыбака. Они спорят о том, кому его взять. Один — бездетный, но он отказывается брать младенца, а другой многодетный, но у него добрая, сердечная жена, и младенец попадает к многодетному. Стремление придать герою сверстников здесь совершенно очевидно [Гнатюк, 1911, N 49]. Мальчик воспитывается в коллективе. Это — или монастырский коллектив, или многочисленные братья, или хотя бы один брат, мнимый близнец, или товарищи по игре, или, наконец, школа.

У Софокла все эти формы коллективного воспитания, которые легко прослеживаются в современном фольклоре, уже исчезли. Эдип — единственный сын своих приемных родителей Полиба и Мeroпы, и только. Однако и здесь пьяный пир, на котором падает обидное слово, предполагает наличие некоторой ближе не обозначенной среды.

Для объяснения этой черты могло бы быть два предположения: или воспитание мальчика в коллективе есть чисто бытовая черта (дети обычно растут вместе), или и этой черте присуща некоторая историческая и фольклорная значимость.

Надо сказать, что в фольклоре мы вообще, как правило, не наблюдаем коллектива. Если есть братья, то их трое, т. е. чисто условное число. Весь интерес повествования сосредоточивается на герое. Единственное исключение это — 7, 12 и т. д. богатырей, живущих как братья в лесу. Принадлежность этого мотива к циклу инициации может считаться доказанной [12]. Условия, в которых воспитывается наш герой, иные. Тем не менее и здесь легко узнается братство, будь то братья по матери (хотя бы и мнимые), или по монастырю, или по школе. Та-

### Эдип в свете фольклора

ким образом, старый коллектив здесь приноровлен к новым бытовым условиям, но не создан ими.

К тем же выводам приводит рассмотрение развития мальчика, его роста и его игр. У Софокла ничего нет о том, как мальчик воспитывается, растет и развивается. Между тем в современном фольклоре он иногда растет с чудесной быстротой и почти всегда превосходит своих сверстников в успехах. Он не только быстрее всех выучивается грамоте и всем наукам, не только в монастыре проходит всю богословскую науку так быстро и хорошо, что скоро превосходит всех своих учителей, но он приобретает еще и мудрость, авторитет, его прочат в игумены. Иногда он еще и «сладкопевец» [Костомаров, 1911]. «Хлапец бул барз учёні і барз вимудро́вани» [Гнатюк, 1911, N 49]. Грамота или богословская наука — более поздние формы иной мудрости и искусства, приобретаемых будущим вождем. Первоначальный магический характер этой мудрости, легко устанавливаемый в канонических волшебных сказках разнообразных сюжетов, в античности уже утрачен. Лучше всего он сохранен в сказании о законодателе Тартесса Габисе, сохраненном Трогом в извлечении Юстина. Сказание это наиболее архаичное из всех сказаний Эдипова цикла, но оно совершенно не обратило на себя внимания исследователей. Мальчик здесь брошен в пустыню на *сведение зверям*. Но голодные собаки и свиньи не только не причиняют младенцу никакого вреда, но еще и кормят его своим молоком. Его вторично губят, бросая его в море, но волны выносят его на берег. Здесь его вскармливает лань, и от этого он приобретает необычную ловкость и проворство; не уступает оленям, с которыми мчится по лесам и горам [Клингер, 1903, с. 41]. Другими словами — его сила идет от зверя, как в африканском мифе о народном герое Сикудуми. Став царем, этот мальчик первый дает варварскому народу законы, отменяет рабство, научает пахать землю и сеять хлеб. Отсюда ясно видно, что герой в период воспитания приобретает качества *вождя* и что первоначально эти качества связаны с тотемической магией и с воспитанием юношей в период посвящения.

Об этом говорят и его игры. Мальчик не только в богословской и монастырской науке превосходит сверстников, т. е. становится первым. Он первый и в состязаниях. Он дальше всех мечет камень, дальше всех прыгает и т. д. Он властолюбив и иногда задиричлив. В сказаниях о Юде это качество раздуто. Он издевается над своими более слабыми сверстниками, избивает их и, наконец, убивает своего сводного брата, после чего бежит. Юда, конечно, ни вождем, ни царем не становится. Но откуда идет этот мотив, видно по геродотовскому сказанию о Кире. Здесь дети играют в царя. Царем, конечно, оказывается Кир. Один из мальчиков, сын знатного перса, ему не повинуется. Кир его избивает, и отсюда развиваются дальнейшие события. Точно так же и Сикулуми в африканском сказании предводительствует над сверстниками, но в совершенно иной, чисто африканской форме: он приказывает им зарезать быка, на что по законам зулу имеют право только взрослые мужчины. Этим поступком он доказывает мальчикам, что он уже мужчина.

Так счастливая жизнь мальчика могла бы продолжаться очень долго. В некоторых случаях, действительно, герой, если он воспитывается в королевской семье, остается тут и замещает, а после смерти и заменяет своего мнимого отца (Альбан). Но есть роковая тайна: тайна происхождения этого ребенка. Он не родной сын, и тайна эта обнаруживается.

Как она обнаруживается, это для хода развития совершенно безразлично, и здесь имеется большое разнообразие. У Софокла кто-то на пьяном пиру называет Эдипа «поддельным сыном <...> отца» [Софокл, 1915, с. 111]. Случай этот на все тексты сюжета единственный и только софокловский, но вместе с тем по существу и фольклорный. Кто этот пьяный, мы не знаем. Откуда он знает тайну происхождения Эдипа, глубоко хранимую его приемными родителями, — тоже неизвестно. Эдип спешит к своим родителям, но так и не узнает тайны своего происхождения. Он спешит к Додону и там узнает *свое будущее*. Это заставляет его бежать из Коринфа. Он бежит от *своего будущего*. Это — софокловская, гениальная, чисто трагическая концепция сюжета.

### Эдип в свете фольклора

В фольклоре дело происходит всегда иначе, и так оно происходило, вероятно, и в источниках Софокла. Герой здесь ссорится со сверстниками в игре, мучает, избивает их, или они его, или ему завидуют за его необычайные успехи, и сверстники роняют роковое слово: найденыш. Откуда они это знают — опять-таки совершенно неизвестно. Выдача тайны у Софокла мотивируется опьянением, в фольклоре — аффектом. В этом случае герой после расспросов узнает роковую тайну. Тогда он уходит. В легенде он, в противоположность Эдипу, бежит от *своего прошлого*. О предвещании он обычно ничего не знает и не может знать. Он отправляется в святую землю замаливать грехи своих родителей. Но волны прибывают его в родной город, или он, подобно Рустему, отправляется «искать своего рода-племени». Он просто уходит от позора: «Мне совестно это слышать, что меня сынок ваш родной называет выблюдком».

Многообразии причин, по которым уходит герой, заставляет видеть здесь только *поводы*, а подлинную причину искать где-то вне всего этого. Подлинная причина ухода состоит в том, что *наступил срок*, что воспитание окончилось и героя ждут новые события; он стал мужчиной. Это и есть настоящая причина его ухода. Сказки и легенды на сюжет «Эдипа» часто совершенно обходятся без момента разоблачения тайны происхождения. Просто говорится: «Вот как вырос он, попрацался он»; «Воспитали до 17 лет»; или «Вырос он, и рыбак сказал: "Иди ты, сынок, себе в свет"» и др.

Этим же можно объяснить, почему именно в этот момент тайна происхождения становится известной. Бесполезно гадать о том, как сверстники эту тайну узнали: роковое слово должно пасть для того, чтобы герою создать причину ухода. Уход — стабильный элемент, и он требует мотивировки; сама же мотивировка также требовала бы мотивировки с нашей точки зрения, но не требуется с точки зрения фольклорной поэтики, где причинные связи в развитии сюжета не играют решающей роли.

В тех случаях, когда герой воспитывается в женском монастыре, причина ухода иная. Про героя говорится: «Взял погуливать, с монашками поигрывать. Стали монашки жалиться

игуменше». Игуменья решает: «Можно выпустить отселе вон, теперь же найдет хлеб себе» [Смирнов, 1917, N 186].

Игуменья отпускает героя теми же словами, что и другие приемные родители. Он достиг зрелости. В буслаевском тексте он растлевает всех монахинь и игуменью. Другими словами, достижение мальчиком зрелости есть основная причина его ухода, а поводы ухода в фольклоре весьма разнообразны.

Герой покидает остров, и повествование вступает в новый фазис.

7. *Уход*. Куда уходит герой? Обряд имел своей целью приуготовить мальчика к браку. Герой обычной волшебной сказки, после того как получил волшебный дар или волшебные способности, или помощника, уходит в царство своей будущей жены, где при помощи волшебного средства он разрешает трудную задачу царевны и затем женится на ней. Этот канонический для сказочного героя путь отражает вступление жениха в род жены, отражает матрилокальный брак.

Сказочный канон требует, чтобы пришелец, вышедший в царство жены, был безродным. Это отражает некоторую весьма древнюю бытовую действительность. Жених, получивший новое имя (а мы видели, что и Эдип нарекается), симулировал, что не знал своего родства, он вышел из рода отца и еще не вошел в род своей жены. Это – мотив «Незнайки», героя, не помнящего ни отца, ни матери. Русская сказка об Эдипе действительно содержит этот мотив очень ясно. Прибыв в город, в котором ему предлагают жениться, русский Эдип на вопрос о том, кто он, отвечает: «Я своих родин не знаю, я с на-мастыря такого, воспитан у на-мастыре» [Смирнов, 1917, N 186]; или «А йа шірота (сирота) барз жалóсна, бо йа óца, ма́цэр нье мам, а за родзіну нье знам» [Гнатюк, 1911, N 49].

Таков именно канонический путь будущего вождя. Это неузнанное прибытие мы имеем в «Эдипе». Покинув страну царя Полиба, он, считающий себя царским сыном, вступает в Фиванскую область не как царский сын, даже не на коне или колеснице, а как странник, как чужеродный, одинокий, никому не ведомый путник. По ходу событий в этом нет никакой необходимости. Он мог бы ездить на колеснице, прекрасно

вооруженным. Но этого нет, потому что здесь отражена традиция «Незнайки».

Этот маленький штрих набрасывает лишний свет на то глубокое родство, которое существует между сюжетом «Эдипа» и волшебной сказкой. Родство это настолько глубоко, что не только отдельные частности, но и самая суть сюжета становятся ясными только из сопоставления со сказкой.

Чтобы понять дальнейшие события, происходящие с Эдипом, мы должны вкратце восстановить картину событий, происходящих с героем сказки после его прибытия в страну его жены. Это поможет нам по-новому взглянуть на то, что произойдет с Эдипом.

Что же происходит с героем канонической волшебной сказки? Прибыв незнакомым в царство своей будущей жены, он узнает, что царем объявлена какая-то трудная задача (например, освободить город или царевну от змея). За выполнение этой задачи обещана рука царевны и полцарства. Это – первое событие. Задачу эту он разрешает.

Второе событие – не столь часто встречающееся, но все же имеющееся в фольклоре в очень разных формах и с различными мотивировками, – он убивает старого царя, отца невесты.

И третье событие: он женится на освобожденной им девушке и воцаряется. Такова судьба канонического героя сказки.

Посмотрим теперь, что происходит с Эдипом. Он точно так же, как и сказочный герой, отправлен из дому. Но после воспитания он идет не дальше, в страну своей будущей жены, а, сам того не зная, *поворачивает обратно в дом своего отца*. Как новый патриархальный герой, он направляется не в род своей жены, а в род своего отца, в тот род, к которому он принадлежит. Этот поворот в пути Эдипа есть поворот в истории сюжета. Им сюжет «Эдипа» откалывается от волшебной сказки и создает новый росток, новый сюжет в пределах все той же композиционной системы.

Так же, как со сказочным героем, с Эдипом происходят три события: сам того не зная, он убивает царя своей страны,

куда он прибывает. Этим царем оказывается его отец. Он решает загадку сфинкса и тем освобождает город от великого бедствия. За это он получает руку царицы.

События сходны со сказочными, но и отличаются от них. Прежде всего бросается в глаза отличие последовательности. В сказочном каноне сперва дается трудная задача, а затем уже следует убийство царя. В Эдипе сперва происходит убийство царя, а затем уже дается трудная задача освободить город от сфинкса. Что здесь действительно имеется трудная задача, не видно из «Эдипа» Софокла, но видно из схоллии на «Финикиянок» Еврипида. Здесь граждане объявляют наградой руку царицы-вдовы и царский венец тому, кто освободит их от этого бича.

В патриархальном понимании наследник не мог стать царем при жизни старого царя. Следовательно, обещание царства может быть дано только после смерти царя. Следовательно, царь сперва должен быть убит, а затем уже может быть дано обещание царства и руки царевны. Наоборот, при матриархальном строе сперва появляется наследник, жених дочери, а затем уже старый царь устраняется или, по-сказочному, делит с ним свое царство. В волшебной сказке поэтому клич исходит от самого царя, в «Эдипе» он исходит от граждан города Фив, лишившихся своего царя.

Таков общий ход событий. Рассмотрим теперь каждое из этих событий не в той последовательности, в какой это мы имеем в «Эдипе», а в последовательности сказки. Это облегчит и понимание и изложение.

8. *Сфинкс*. Как и почему в городе появился сфинкс, об этом сюжет умалчивает. Мотивировка через гнев Геры в схоллии на «Финикиянок» явно вторична и выдумана, как это показал и Роберт. Здесь как будто все случайно и внутренне не связано. Эдип случайно попадает в город, который почему-то, без всяких причин, находится под гнетом сфинкса. Сличение со сказкой показывает исконную мотивировку. Исконная мотивировка здесь чисто внутренняя: она идет от испытания жениха трудными задачами, которые первоначально исходят от самой царевны или ее отца и в качестве испытания жениха внутренне вполне мотивированы и исторически объяснимы.

### Эдип в свете фольклора

Мы здесь не будем касаться сфинкса-женщины, задающей герою загадку. Для нас этот образ есть результат ассимиляции царевны, задающей задачу или загадку, и змея, требующего себе человеческой дани. Этот вопрос требовал бы специального исследования. Нам достаточно установить, что здесь мы, с точки зрения сказочного канона, имеем трудную задачу; самое содержание задачи для нас безразлично.

Первоначально подобные задачи не связаны ни с какой пользой для задающих (спрятаться, просидеть в горячей бане, съесть огромное количество быков, допрыгнуть до окна царевны и т. д.). Они носят чисто магический характер и должны показать правомерность притязаний на руку царевны, ими испытывается *жених*. В «Эдипе» же задача носит не магический, а чисто утилитарный характер. Город в бедствии. Но является герой, освобождает город от бедствий и приобретает право на престол, который он сам же себе очистил, убив своего предшественника.

Таким образом, задача сфинкса создавалась путем переноса ее с царевны на змея. В образе сфинкса ясно можно проследить женщину, и по некоторым версиям Эдип лишает ее силы таким же способом, каким лишается силы царевна-волшебница, — путем брачного соединения. Но такой перенос внес в сюжет элемент случайности: сфинкс мотивирован не прошлым Эдипа, и композиционно его корни лежат не в том, что с ним было, а в том, что с ним будет: он мотивирован будущими событиями, подготавливая брак и воцарение Эдипа. Однако такое отсутствие связи между прошлым Эдипа и встречей со сфинксом имеется только, если брать софокловскую версию изолированно. Сличение со сказочным каноном позволяет установить, что и между прошлым героя и разрешением задачи есть или была связь, которая у Софокла отсутствует. Почему именно Эдип может разрешить загадку сфинкса и уничтожить его? Потому ли, что он особенно умен, мудр, хитер, искусен? Внешне у Софокла это только удача, и больше ничего.

Как указывает Роберт, античность восхищалась именно умом Эдипа [Robert, 1915, S. 859]. Его проницательность во-

шла в поговорку. У Эсхила даже боги восхищаются ею. Но в свете сравнительных фольклорных материалов есть причинная связь между его прошлым и уничтожением сфинкса. Эдип повергает сфинкса не потому, что он умен или хитер, или искусен, а потому, что он прошел весь канонический путь героя и вождя: потому что он был спущен на воду, потому, что он воспитывался в далеком таинственном краю, рационализированном у Софокла в Коринфское царство. Таким образом, сличение с фольклорными материалами позволяет установить внутреннюю закономерность в последовательности событий, которая у Софокла уже утеряна. Таков вывод, получающийся из сличения со сказочным каноном.

**9. Отцеубийство и брак.** Об отцеубийстве все существенное уже сказано выше, при рассмотрении оракула. Мы могли установить, что отцеубийство идет от цареубийства, что убийство сыном идет от убийства зятем. Мы могли также установить причины такой замены: наследование престола сыном повлекло за собой перенос на него убийства предшественника. Страху перед сыном предшествует страх перед зятем, сознательное, даже героическое убийство предшествует бессознательному, невольному убийству. Такой перенос — не случайное, не единичное явление, а отражает общую закономерность создания новых сюжетов при новом общественном строе. Прибытие сказочного героя в страну своей будущей жены ведет к убийству царя-отца.

Чудовищность такого поступка первоначально не осознается. Сикулуми, наиболее ранний отцеубийца в данной системе сюжета, истинный герой, как всегда героем является убийца своего тестя. Таким же героем еще является Кир, убивающий своего деда.

Но с течением времени чудовищность этого поступка должна была осознаться. Процесс осознания этого и есть процесс рождения трагедии.

В этой связи необходимо рассмотреть отцеубийство как *композиционный* элемент. Убийство тестя его наследником вполне мотивировано, хотя современный фольклор усиливает мотивировку, придавая царю черты злодея. С переносом

умерщвления с тестя на отца и окружением отцовства ореолом святости отпадает причина его убийства. Как указано, еще в зулуском мифе отец — злодей, покушающийся на убийство сына. Вместо этого сын сам убивает его. В позднейшей традиции сын убивает отца *случайно* и невольно. Таким образом в сюжете оказываются уже две, сами по себе ни с чем не связанные, случайности: одоление сфинкса и убийство отца. Этим весь сюжет приобретает характер чего-то рокового, и во всей европейской науке он рассматривается как трагедия рока, хотя он таковой не является ни исторически, ни по существу. Исторически данный сюжет есть сюжет о воцарении через убийство и брак, по содержанию же своему он есть трагедия отцеубийства, трагедия *невольного греха, несчастья*. Герой ее — подлинный герой во всех отношениях. Этим и создается трагичность. Но ее не было бы, если бы героем ее был злодей. На такой путь вступает *позднейшая традиция*, приурочивающая сюжет к имени злодея Юды: сюжет остается тем же, но он уже не трагичен.

Истолковать, объяснить случайность отцеубийства не понятием рока, а подлинными его причинами до сих пор было невозможно, так как сюжет Эдипа не изучался в его связях. Так, еще Роберт не усматривает никакой связи между отцеубийством и поражением сфинкса [Robert, 1915, S. 58]. Сличение с фольклором позволяет установить все первоначальные связи и показать, что эти связи были утеряны при переносе действия с одних персонажей на других.

Путь развития сказочного героя после разрешения трудной задачи требует женитьбы на дочери царя и воцарения, и, действительно, Эдип женится и становится царем.

События опять те же, что и в каноне волшебной сказки, опять с поправкой на прибытие не в дом невесты, а в отчий дом, который вместе с тем есть дом невесты: однако при внимательном рассмотрении можно заметить, что здесь произошла не одна поправка, а две.

Если бы замена шла чисто внешним, не творческим путем, мы должны бы ожидать, что Эдип женится, как это всегда бывает со сказочными героями, на дочери царя — в данном слу-

чае на сестре. Теоретически постулируется и ожидается женитьба Эдипа на сестре. И, действительно, *есть признаки*, что такое разрешение не вполне чуждо народу. Бернгард Шмидт, собиравший сказки в современной Греции, сообщает, что ему рассказывались сказки, в которых Эдип женится на *сестре*. К сожалению, ни одного такого текста он не записал и не опубликовал. Что в системе данного сюжета постулируется сестра, лучше всего доказывает история Кроноса. Он уродует и смещает своего отца Урана и женится на своей сестре Рее [Hes., Theog., 453 и сл.].

Однако, тем не менее эта возможная и даже существующая форма не утвердилась, а утвердилась другая, и этот факт должен быть объяснен. Эдип женится не на дочери царя, а на вдове царя.

Метод, принятый нами выше, а именно рассмотрение фольклора с точки зрения отраженных в нем противоречий, может помочь рассмотреть и этот вопрос.

Противоречие, отраженное здесь, состоит в том, что здесь сталкиваются две женских фигуры: дочь царя и жена царя. При старом порядке в момент смены власти решающую роль играет дочь царя. Через ее руку будет передан престол чужеродцу. Она останется на месте, через нее передается власть.

При новом порядке дочь царя выйдет замуж не за пришельца, который останется при ней, а за жениха, который *возьмет ее с собой*. Эти два порядка очень четко отражены в современной волшебной сказке: герой или женится на дочери царя и остается при ней, перенимает царство тестя — это старая, исконная форма — или, женившись, уезжает с ней в царство своего отца и перенимает престол от него. Это — отражение позднейшего, нового порядка. Последний случай показывает, как царевна устраняется из своей старой роли передатчицы престола.

Устранена она и здесь. Устранение возможно потому, что на историческом горизонте появляется сын, пришедший на смену зятю.

*Сын* имеется и здесь. Это — Эдип, сын Лайя. Он по-новому — сын, по-старому — жених. Он сын и жених одно-

временно. С устранением дочери царя ее роль в фольклоре переходит на *вдову* царя. Эдип вступает в брак с матерью.

Таков процесс переноса старой роли на новые, созданные общественными изменениями персонажи.

**10. Первый апофеоз Эдипа.** Сличая Эдипа с героем общесказочного канона, мы можем установить, что Эдип, воцарившись и женившись, завершает путь сказочного героя. Волшебная сказка на этом обычно кончается. Герой волшебных сказок исторически идет от первобытных устроителей мира или первых законодателей и основателей культуры своего народа. Таков в античности еще Габис. Выброшенный на съедение зверям, он впоследствии возвращается, узнается по знакам, выжженным на теле, и чертам лица, наследует царство своего отца-деда и первый дает законы народу, учреждает города, отменяет рабство и учит людей пахать землю и сеять хлеб [Клингер, 1903, с. 41].

Позднейший герой уже не дает законов, не учит пахать, сеять и ковать, все это он уже застает. Сказочный герой только воцаряется, но не царствует. Но «Эдип» не может кончиться воцарением. Эдип царствует. Это — элемент уже не сказочный, а более поздний. С точки зрения сказочной поэтики, здесь развит и продолжен момент апофеоза героя. Эдип не только царствует, а в царствовании своем возносится на необычайную высоту. Он — почти божество, «молвой людей прославленный Эдип», царь-бог, каких в своем исследовании нам показал Фрезер. Он может спасти народ от чумы. Он посредник между богом и людьми.

Тебе ведь внемлет бог с небесной выси,

Тебе открыты помыслы людей, —

так говорит о нем старый жрец [Софокл, 1915, с. 75].

Эти черты Эдипа-мага, бога-царя-жреца рассеяны по всей трагедии. Так, в IV стасиме о нем поют:

Ты <...> сокрушил в те дни

Вещей девы жестокий пыл,

Ты несчастной стране моей

Стал от смерти оплотом.

С той поры ты царем слывешь,

Эдип в свете фольклора

Ты венец у людей стяжал  
Высшей чести — великих Фив  
Богоравный владыка!

[Софокл, 1915, с. 135].

Царствование Эдипа создает контраст к следующему этапу хода действия. Трагедия еще не началась. Так Эдип мог бы царствовать до конца своих дней. Но есть роковая тайна, и эта тайна требует разоблачения.

**11. Разоблачение.** Начинается последний акт поэтической биографии Эдипа — и первый акт собственно трагедии. Начинается разоблачение.

Фольклорная эпическая традиция и здесь показывает нам исконную форму разоблачения. В сказке разоблачение происходит весьма просто и укладывается в две-три строчки. Кровосмеситель на брачном ложе узнается по рубцу на животе, на шее, по печатке на ногах, по образку, по евангелию, которое было положено ему в ларчик, или даже по ларчику, который он всегда носит с собой, подобно Пелию и Нелею в утерянной трагедии Софокла «Тиро». Зелинский замечает, что Пелий «по неизвестным нам причинам» приносит с собой корыто, в котором он с братом был найден своим приемным отцом [Зелинский, 1915]. Здесь надо говорить не о «причинах», а о поэтических целях: этим несколько наивным способом подготавливается узнавание. Продолжительность брака различна, от одной ночи до нескольких лет, а в некоторых (очень редких) случаях от этого брака рождаются и дети.

Если бы Софокл поступил так, как это делается в современной традиции, по которой разоблачение совершается мгновенно, то никакой трагедии, как художественного целого, не получилось бы. Момент вещественного доказательства (проколотые ноги), играющий в фольклоре решающую роль, здесь играет роль самую второстепенную. В сказке мать-супруга, обнаружившая на брачном ложе рубец, разом вскрывает суть дела для себя, для героя и для слушателя. Здесь нет необходимости говорить о том, с какой художественностью Софокл распределил это разоблачение. Начиная с чумы, кото-

рая уже представляет собой непонятное пока и таинственное разоблачение какой-то скверны, истина раскрывается последовательно. Тиресий открывает истину перед зрителями. Иокаста, рассказывая об убийстве Лаия, открывает отцеубийство перед Эдипом, но ей самой еще ничего не понятно. Пастух раскрывает кровосмесительство перед Иокастой (но не Эдипом), а затем открывается кровосмесительство перед Эдипом, подтверждая тем самым и отцеубийство.

Таким образом, вся трагедия построена на развертывании одного момента эпической традиции — момента разоблачения. В нем именно и состоит трагедия, она состоит в осознании. Все остальные моменты отодвинуты на задний план, они необходимы в построении сюжета, но о них говорится лишь ретроспективно и коротко, все они нужны лишь постольку, поскольку они заостряют все действие к этому последнему, страшному моменту, служат ступенью к нему.

**12. Второй апофеоз Эдипа.** Трагедия Софокла на этом . кончается. Остальное — самоубийство Иокасты, самоослепление Эдипа и прощание с детьми — художественная разработка данной ситуации, и не представляет собой развития сюжета по существу.

В облике Эдипа ясно чувствуется двойственность. Он — величайший герой и благодетель своего города и царства и вместе с тем он величайший злодей.

Эта дисгармония требует своего разрешения. В ранних формах нашего сюжета, когда отцеубийство еще не ощущалось как нечестие, а кровосмесительного брака еще не было, сюжет на этом кончается. Осознание отцеубийства как злодеяния, совершенного невольно благородным героем, требует либо реабилитации героя, т. е. поскольку уже имеется сознание скверны — его очищения, искупления греха, либо превращения его в окончательного злодея. Народное творчество использовало обе эти возможности, приурочив сюжет, с одной стороны, к Юде, с другой — к святым. Развитие и подчеркивание злодейских черт произошло много позже, ибо первоначальная эпическая традиция прежде всего требует высокого героя, а не злодея.

### Эдип в свете фольклора

Сличение «Эдипа в Колоне» с современным фольклором показывает, что «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне» есть органическое целое, один сюжет, а не два сюжета. Андрей Критский, Григорий, Павел Кесарийский и т. д. не только по существу, но и в одинаковых с «Эдипом в Колоне» формах проходят новый, вторичный апофеоз.

Морфологическое изучение сказки показывает, что сюжет строится по известным законам композиции [Пропп, 1928]. Если герой после женитьбы претерпевает какие-нибудь события, то они всегда располагаются в том же порядке, что и в первом круге событий. Начинается *второй ход* сказки, и он строится по тем же законам, как строятся все события, происходящие с героями сказки вообще. Именно таким «вторым ходом» и является «Эдип в Колоне» по отношению к «Эдипу-царю». Это не значит, что второй ход есть повторение первого. При всей устойчивости композиционного стержня он насыщается самым разнообразным содержанием, так что только вооруженный глаз исследователя может усмотреть здесь закономерность.

Эдип вновь покидает свой дом, как он его однажды уже покинул младенцем. Выход героя из дома есть первый момент, первый этап в развитии хода действия. Он вновь изгнан, вновь перед ним полная безбрежность и неизвестность.

События, происходящие с героем, могут рассматриваться как события *определяющие* и события, *вытекающие* из первых. Основным определяющим событием, которому подвергается герой в древнейших формах сказочного канона является *поглощение* его, позднее деформированное и переосмысленное. Поглощение ведет к героизации. Таков в кратчайшем схематическом изложении путь героя – путь, имеющий очень сложные исторические причины [Пропп, 1946]. Таков был путь и Эдипа-царя. Мы уже видели, как мотив спуска на воду и воспитания восходит к поглощению зверем и как этим предопределяются дальнейшие события: брак и воцарение.

Но мы видели также, как созданный старый сюжет вступает в противоречие с новыми общественными отношениями и как Эдип, сохраняя черты старого великого героя и

вождя, трагически становится нечестивцем и злодеем. Именно этим вызван второй ход. Эдип вновь отправляется из дома, чтобы вновь быть поглощенным, но на этот раз уже не зверем и не водой, а — соответственно с новой земледельческой религией — землей.

Религия земли была действенной религией древней Греции. Позднейшая европейская традиция христианской Европы утеряла ту ясность, которая присуща «Эдипу в Колоне». Поэтому нет ничего удивительного в том, что современный фольклор, сохранивший для «Царя Эдипа» такие детали, которые вскрывают неясности сюжета и позволяют расшифровать многое в этом сюжете, не сохранил этих деталей для «Эдипа в Колоне», и что здесь, наоборот, греческий материал, идущий от еще живой религии (Эдипу воздавался культ), дополняет и объясняет современный фольклорный материал. Впрочем, мы увидим, что и в этой части кое-какие детали все же в современном фольклоре яснее, чем у Софокла.

Покаяние, которое возлагается на грешника, лучше и полнее всего сохранено русскими, украинскими и белорусскими материалами. Герой непременно и в различных формах уходит под землю. Андрей Критский приходит к архиерею. «Приходят к церкви, и там колодезь: копали его семь годов, и не достали воды, и заперли. И ён нечисленно глыбок» [Романов, 1891, с. 163]. Еще пример: «И повеле епискуп погреб выкопать трехсаженной, и в ширину полсажени на все страны» [Костомаров, 1860, с. 417].

В чем состоит покаяние? Наряду с названной здесь формой встречается перенесенная из других легенд форма поливания головешки, пока она не прорастет и не даст плодов, и сходные испытания. Здесь испытание ясно: если черенок зацветет — грешник прощен, если нет — осужден. Замыканию героя под землю тоже свойствен характер не только наказания, но и испытания. «И даде заповедь 30 лет, и како исполнится тот погреб земли, и станет земля на верху погребца, тогда прощен будет от грехов своих» [Костомаров, 1860, с. 417]. Эти слова надо понимать так, что герой замкнут на 30 лет без пищи под землей. Если земля его извергнет, вернет его наверх, он

прощен; если она его поглотит навсегда – он осужден. То же в белорусской сказке: «И стала рость зямля у колодязи и на тридцатом году соўсим зарос колодязь, и так, што став ён под самой крышкой» [Романов, 1891, с. 63], т. е. со дна колодца Андрей поднимается под самую крышку. Колодец зарастает снизу и подымает его наверх. Еще яснее такое понимание высказано в русской сказке: здесь в землю свергнуты мать и сын, в два разных колодца: «Когда эти колодези зарастут, да вы выйдете наружу, тогда вас бог и простит» [Смирнов, 1917, N 186].

Одновременно с таким погружением героя в землю происходит другое: ключи, которыми замкнут колодец или прикован страдалец, брошены в море, где немедленно их ловит и пожирает рыба. Через положенный срок происходит чудо: тело грешника выходит из земли, ключи выходят из воды. Они или всплывают сами, или ловится рыба, проглотившая их. Так ключи как бы дублируют самого героя. Он поглощен землей, морем и рыбой одновременно и одновременно возвращен ими обратно на землю. Античность знает только поглощение землей.

Западная версия нашего сюжета не знает ухода героя в землю. Здесь грешник уходит в пещеру на острове или на побережье, часто на каменистом, скалистом островке, откуда и название «Gregorius auf dem Stein». Поэтому западный материал и не позволяет здесь видеть родство с Эдипом Колонским: жизнь в пещере обычна для кающихся грешников. В русских же (и вообще славянских) материалах мотив земли очень обычен. Земля играет роль даже тогда, когда грешник строит наземное сооружение: он, например, находит близ моря пустую палатку. «Вошел в нее, приказал запереть и засыпать землей». Или же отшельник советует ему: «Сотвори, чадо, деревянную храмину и возложи над нею высокий земляной холм». Юноша так и поступает: «Насыпал над нею высокую могилу» [Костомаров, 1903, с. 188].

Последнее слово показывает, что страдалец уходит в *могилу*, как это происходит и в «Эдипе». Но он умирает не так, как все. Он, как Эдип, даже вообще не умирает. Жизнь его может продолжаться двояко. Земля его возвращает, но воз-

### Эдип в свете фольклора

вращает его не тем, каким он был, а преображенным: от него исходит свет, сияние и благоухание, хлеб и вода около него не тронуты — он уже не земное, не физическое существо. Народная палитра не щадит красок, чтобы показать его святость. Она возвращает его светлым и преображенным: жив ли он или мертв, это даже не существенно. Если он мертв — он тут же объявляется святым, и от его трупа исходят чудеса. Если он жив — он продолжает жить тем же святым, или он становится римским папой, т. е. вновь, вторично становится венценосцем, но венценосцем уже иного порядка.

«Эдип» и легенда о Григории или Андрее Критском здесь развиваются совершенно одинаково. В «Эдипе» герой силой земли становится геросом, в легенде об Андрее — святым, но святым не церковного порядка. Церковь не знала такого жития Андрея, каким дает его наша легенда. Она его не канонизировала и не могла канонизировать. Герой этой легенды, становясь римским папой, вовсе не осуществляет католических идеалов. Сквозь облик Григория или Андрея исследователь видит монументальный образ античного Эдипа, останки которого творят чудеса вовсе не церковного характера, а *ограждают город от врагов*.

Чем привлекал сюжет, потеряв свою первоначальную сакральность? Он привлекал одним: *страданием* героя. Страдание в целом было чуждо Греции. Грек прежде всего человек общественный. И тем не менее в Греции уже в эпоху ее наивысшего расцвета, который уже дает первые знаки упадка, страдание в «Эдипе» носит личный характер. Эдип, воплощение и средоточие города, его доблести и процветания, вдруг извергнут этим обществом, остается один с самим собой. Он потерял царский венец, которым он никогда не злоупотреблял в личных целях, а пользовался им в целях служения своему народу. Он потерял ту, что была для него женой и матерью, что связывала его с пульсом и кровью жизни. Не случайно, что именно ее заколку он вонзает себе в глаза: тьма есть знак и выражение отрешенности от мира. Он должен потерять и детей. Дети тоже поняты и взяты не совсем по-гречески. Грек хочет сына — в этом опять выражение глубокого обществен-

### Эдип в свете фольклора

ного и государственного инстинкта. У Эдипа сын и дочь. Именно через нежность дочери он позже частично находит возврат к миру. Сцена прощания, может быть, самая потрясающая во всей трагедии, есть момент рождения в нем человека, есть момент рождения человека в европейской истории.

Именно здесь мы находим ключ к тому, что сюжет был воспринят христианством и стал христианской легендой. Сюжет приобретает новую, историческую сакральность, и приобретает ее уже в Греции. Отсюда вторичный апофеоз Эдипа. Первый апофеоз – свержение сфинкса и воцарение. Второй апофеоз – поглощение страдальца землей и его обожествление. Но характерно для старой, здоровой Греции: как божество, он не защитник страждущих, он становится *защитником города от военной опасности*. Та сторона, что будет иметь его труп, будет побеждать. Средневековая легенда не восприняла этого первого апофеоза и переосмыслила второй. Но здесь уже нельзя ограничиться анализом одного только сюжета здесь он должен быть рассмотрен в рамках течения всей исторической жизни. Как на этом сюжете отразилась жизнь скотоводов зулу, кочевников-берберов, кавказских горцев, греков, как на нем отразилась борьба католичества и человеческих стремлений ренессанса и гуманизма, мрачный XVII век и неосознанные идеалы крестьянства, – все это может показать только большое культурно-историческое исследование.

# *Исторические основы некоторых русских религиозных празднеств*

## 1

Изучая русские религиозные праздники прошлого, можно установить, что некоторые из них имеют очень древнее происхождение. Они существовали уже до введения христианства и были связаны с поворотными сроками солнечного календаря: днями солнцеворотов и равноденствий. В этнографии и фольклористике обряды и песни, сопровождавшие эти праздники, получили не совсем удачное название календарной обрядовой поэзии, а самые праздники — праздников календарных. Главнейшие из них — святки, масленица, семик и праздник Ивана Купалы. Празднества эти некогда носили ярко выраженный аграрный характер: работа земледельца определялась сменой времен года. Церковь вступила с ними в упорную борьбу. Она запрещала старинные веселые обычаи и обряды, сопровождавшие эти праздники, как «бесовские» и «еллинские», т. е. языческие. Уничтожить народное веселье она, однако, была не в силах. Другой способ борьбы со старинными праздниками состоял в том, что церковь приурочивала их к новому христианскому культу. Так, например, праздник зимнего солнцеворота, праздник рождения солнца был превращен в праздник рождения Христа; праздник летнего солнцеворота, связанный с расцветом растительных сил земли, стал праздником Иоанна Крестителя, по-народному — Ивана Купалы. К этим старинным праздникам, истолкованным на церковный лад, церковь прибавила свои, связанные с преданиями

### Исторические основы русских религиозных празднеств

Нового завета; таковы, например, праздники преображения, вознесения, покрова, успения и другие, не связанные ни с какими народными обрядами дохристианского происхождения.

Изучение дохристианских слоев русских религиозно-бытовых, так называемых календарных праздников имеет очень большое значение. Оно вскрывает языческую основу этих праздников и тем самым лишает их ореола святости и божественности. Но этого мало. Как мы увидим ниже, изучение этих празднеств бросает свет на происхождение некоторых из основ церковной догматики, показывает их обусловленность дохристианскими, т. е. чисто языческими представлениями.

Языческие элементы христианских празднеств представляли собой пережиток; церковный же культ как таковой, представлявший государственную религию, в глазах верующих пережитком не был. В наши дни положение изменилось. Церковные праздники и связанные с этим представления во всей их совокупности стали пережитком, притом пережитком вредным. Раскрытие языческих основ некоторых из этих празднеств помогает раскрытию языческих корней христианского вероучения в целом и тем самым колеблет и уничтожает веру в божественное происхождение и божественную сущность церковных установлений и учений.

В настоящее время историческая наука располагает достаточным материалом для разрешения этой задачи. Мы можем нарисовать более или менее точную, хотя, может быть, и не исчерпывающую картину проведения так называемых календарных праздников, главным образом по записям XIX в. и дать им научное объяснение. Некоторые детали празднеств могут быть восстановлены и в более ранних формах по различным косвенным источникам, по летописным данным, по церковным поучениям и проповедям, по законодательным актам и некоторым другим древнерусским письменным памятникам.

Количество трудов, посвященных названным празднествам, довольно значительно. Тем не менее общепризнанных выводов нет, есть теории и гипотезы, не обладающие силой

доказательств. Ниже мы будем иметь случай ознакомиться с некоторыми из этих теорий.

Причина такого положения отчасти объясняется общим умозрительным характером науки XIX – XX вв. Выводы делались не путем строгого сопоставления фактов, а путем более или менее произвольных догадок, носящих совершенно отвлеченный характер. Празднества изучались безотносительно к трудовой жизни и деятельности земледельца, тогда как именно здесь разгадка его психики и корни его представлений и обрядовых действий. Мы увидим, что так называемые календарные праздники представляют собой праздники аграрные.

Но была и другая причина, почему изучение этих праздников не дало правильных выводов. Причина эта состоит в том, что праздники изучались в отрыве один от другого. Материалы одних празднеств не сопоставлялись с материалами других. Так, например, Всеволод Миллер изучал только масленицу, Потебня – только Ивана Купалу, Аничков – только весенние праздники – встречу весны и троицу [1] и т. д. Между тем каждый праздник в отдельности хорошо может быть изучен только тогда, когда будет изучен весь годовой цикл их.

При таком изучении обнаружится, что частично эти праздники состоят из одинаковых, повторяющихся элементов, различно оформленных. Это наблюдение имеет для нас первостепенное значение. Так, например, поминовение усопших имело место на святки, на масленицу, на троицу, в радуницу и в некоторые другие религиозные праздники. 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 сроки.

Отсюда вывод, что любой обряд нельзя изучать в пределах одного праздника в отрыве от изучения его в другие религиозные праздники. Следует обратить также и внимание на форму этих обрядов во все дни их исполнения. Так же надо поступать и со всеми другими повторными элементами, из которых складываются религиозные праздники.

Этот вывод может быть обобщен: календарные праздники следует изучать не столько по срокам, сколько по состав-

ляющим их элементам сквозь все сроки. Правда, при таком методе изучения не исключена опасность нивелировки особенностей этих праздников. Однако такое затруднение есть затруднение не принципиального, а научно-технического характера: изучая разрозненные составные элементы, из которых слагаются означенные празднества, нетрудно будет их вновь воссоединить и показать, как праздновались святки, масленица и другие праздники, как они протекали, что между ними общего и в чем их специфические отличия.

Совершенно очевидно, что полное освещение всех русских так называемых календарных религиозных праздников и исполняемых в это время обрядов невозможно дать в краткой статье. Это требует более обширного изложения. Но некоторые элементы их можно рассмотреть в качестве предварительных наблюдений.

Из всех элементов для данной статьи мы избираем похороны, т. е. сожжение, потопление или растерзание куклы, чучела или других каких-либо предметов. Это наиболее универсальный, наиболее распространенный из всех календарно-праздничных русских обрядов. Изучение его имеет не только частный характер, но позволит сделать и некоторые более общие выводы о характере, происхождении и значении тех праздников, когда этот обряд производился.

Наличие похоронных обрядов, которые в разных формах имеются почти во всех праздниках аграрно-календарного цикла, свидетельствует об их однородности. Одна из особенностей этих обрядов состоит в том, что похороны обставляются не трагически, а, наоборот, комически. Имитация горя носит характер пародии и фарса, а похороны иногда кончались бурным весельем.

Мы изложим материал, начиная со святок, и затем перейдем к последующим праздникам.

## 2

На святках пародировались обычные церковные похороны. Игра в похороны некогда входила в число святочных игрищ. Игра эта называется в «покойника», «мертвеца», «умрана», «умруна», в «смерть». Сущность ее состоит в том,

### Исторические основы русских религиозных празднеств

что в дом вносили человека, одетого покойником, лежавшего на доске или на санях, и под общий хохот оплакивали и отпевали его, пародируя церковный обряд и симулируя горе.

Мы имеем следующее описание из Костромской губернии:

Один из играющих рядится покойником. «Мужчина надевает рубашку белую, штаны белые, онучи белые, лапти новые с веревками, перевитыми, как у живого, поясок домотканый; лицо покрывают платком или одевают личину (маску), деревянную долблену или из бересты, страшную, неприглядную. "Мертвеца" кладут или на салазки, которые двое ребят везут в избу к девкам, или на доску, которую несут несколько человек, с воем и плачем провожающих родителей, братьев и сестер. В избе мнимые родственники покойника зовут девок или просто волокут прикладываться к покойнику» [Завойко, 1917, с. 24].

Бывали случаи, что для этой игры тревожили и настоящих покойников. Священник Ракуло-Кокшенской Покровской церкви Вольского уезда Вологодской губернии сообщил, что для исполнения «Мавруха» (об этом ниже) и других игр «иногда, вынув из гроба случавшегося тут покойника, ущемляли в его зубах лучины и ставили его в угол светить» [Зеленин, 1914-а, с. 198].

Наиболее полное описание, сведенное из показаний нескольких корреспондентов, дает С. В. Максимов. Покойника изображает парень, одетый во все белое; лицо его натерто овсяной мукой. Из рта торчат длинные зубы, сделанные из брюквы. Его кладут в гроб или на скамейку и привязывают. «Сзади идет поп в рогожной ризе, в камилавке из синей сахарной бумаги, с кадиллом в виде глиняного горшка или рукомыльника, в котором дымятся горячие уголья, мох и сухой куриный помет». Следует дьячок, родственники с пирогами для поминок. Начинается кошунственное отпевание с всхлипываньем плакальщиц и пр. Девки заставляют целовать покойника в губы. Часть парней уносит покойника хоронить, часть остается в избе. Парень, наряженный девкой, угощает девиц шаньгами – кусками мерзлого конского помета [Максимов, 1903, с. 300 – 301].

### Исторические основы русских религиозных празднеств

В какой степени этот обычай был распространен? Не представляет ли он собой какую-нибудь местную особенность? По этому поводу Максимов писал: «Обычай рядиться покойниками еще очень распространен по всему нашему северу, и в том же Никольском уезде Вологодской губ. покойниками наряжается не только молодежь, но и женатые мужчины, и притом по несколько человек сразу, так что в избу для посиделок врывается иногда целая артель покойников» [Максимов, 1903, с. 302].

В этой связи можно напомнить и о солдатской комедии «Маврух» (испорченное «Мальбрук»), полный текст которой опубликован Ончуковым [Ончуков, 1911, с. 133 – 136]. Суть игры состоит в том, что умершего Мавруха на скамье вносят на сцену, а затем начинается отпевание. На церковные мотивы поются без особой связи различные, не всегда пристойные песенки. Обращают на себя внимание первые четыре строчки этой комедии:

Чудак – покойник.

Умер во вторник.

Пришли хоронить –

Он из окошка глядит.

В Вологодской губернии ходила загадка: «Покойник, покойник, умер во вторник, пришел поп кадить, а он в окошко глядит». Разгадка – хлебное зерно [2]. Эта загадка займет нас несколько ниже.

В «Маврухе» мы имеем смешение элементов поздней солдатской комедии с элементами святочных игрищ, состоявших в комическом отпевании покойника.

Первое, что бросается в глаза при рассмотрении похоронных святочных игрищ, – их яркая противощерковная направленность. П. Н. Берков прав, когда он пишет, что подобные игры «отражают ироническое отношение к церковной обрядности» [Берков, 1953, с. 321]; но это не объясняет, почему такое ироническое отношение проявляет себя именно в святки, в период зимнего солнцеворота. В. И. Чичеров пытается объяснить наличие похоронных мотивов тем, что «тема смерти» в народном земледельческом календаре отражает «зимнее умирание природы и угасание солнца» [Чичеров, 1957, с. 202].

### Исторические основы русских религиозных празднеств

Здесь ясно сказывается влияние так называемой солярной теории. В данном случае она не оправдывается, так как в зимний солнцеворот происходит не угасание, а как раз наоборот — обновление солнечной энергии, поворот к свету, к весне.

В другом месте своей книги он пишет: «Вера в значение отношений мертвеца к живым приводит к стремлению получить его помощь и покровительство, особенно важные в начальные даты того или другого календарного периода» [Чичеров, 1957, с. 203]. Но если здесь выражено стремление получить помощь мертвеца, почему похороны этого мертвеца превращаются в фарс?

Мы не будем пока выдвигать других объяснений. Мы рассмотрим похоронные мотивы в других праздниках, после чего можно будет вернуться к святкам.

### 3

Следующим за святками большим народным праздником была масленица. Центральным моментом масленичного торжества — встреча и проводы масленицы.

К четвергу масленичной недели делали изображение масленицы в форме куклы или чучела. Это чучело со смехом и прибаутками возили по всей деревне. Это называлось «встречать масленицу». В облике этого чучела нет единства. Оно могло изображаться как мужчиной, так и женщиной. Вот несколько ярких описаний:

Сахаров описывает этот момент следующим образом: «В некоторых местах мне случалось видеть, как дети приготавливали утром соломенную куклу — масленицу. На масленицу надевали кафтан и шапку, опоясывали кушаком, ноги обували в лапти. Эту масленицу-куклу на салазках ввозили на гору с причитанием встречи» [Сахаров, 1849, с. 72].

Сходное описание дает С. В. Максимов: «Начинается он (карнавал) обыкновенно в четверг на масляной неделе. Парни и девушки делают из соломы чучело, одевают его в женский наряд, купленный в складчину, и затем в одну руку вкладывают бутылку с водкой, а в другую блин. Это и есть "сударыня масленица", героиня русского карнавала» [Максимов, 1903, с. 368].

### Исторические основы русских религиозных празднеств

Макаренко сообщает из Сибири: «Робята», заготовив «соломенно чучело» с мужскими атрибутами и принарядив его в «мужичье» (мужское) платье, усаживали в специальный экипаж, составленный из связанных в ряд двух-трех саней; в них впрягалось по одной лошади; в передок саней ставилась пустая бочка, рядом — стол с закуской, пустыми бутылками и винными стаканчиками; посредине водружалась жердь (в 9 — 10 аршин высотой); на нее надевалось на некотором возвышении колесо, а на нем привязывалось чучело в сидячем положении с привязанными к нему куском коровьего масла и бутылкой со стаканом; на тот же экипаж клалось еще корыто [Макаренко, 1913, с. 146].

Встреча масленицы была записана в советское время. А. Б. Зернова сообщает из Дмитровского района Московской области: «В понедельник в семьях, где есть молодежь, делают из тряпья женскую фигуру с длинной косой, одетую в девичий наряд. Фигура изображает девушку; в руки этой фигуры дается помазок и блин» [Зернова, 1932, с. 18]. Толпа при этом веселится, поет, пляшет, смеется.

Как понять этот обряд, как понять образ масленицы?

С какой бы тщательностью мы ни изучали виды и типы чучела, описательная типология не раскроет нам смысла этого праздника. Имеющиеся попытки истолкования облика масленицы и процессии ее встречи и проводов разнообразны. Из того, что чучело уничтожается, делали заключение, что уничтожается нечто нежелательное человеку. Масленицу рассматривали как олицетворение зимы. Уничтожение масленицы означает уход зимы [см., напр.: Чичеров, 1959-а, с. 372]. Всеволод Миллер рассматривал ее как олицетворение старого года, который уничтожается перед наступлением нового года [Миллер, 1884]. Аничков видел в ней олицетворение смерти. Эта теория близка к очистительным (люстрационным) теориям, сводящим масленицу к воплощению не только смерти, но и чумы или вообще болезней, хвори, нездоровья, которое изгоняется, чтобы обеспечить человеку здоровье.

Мы подойдем к вопросу иначе. Не предрешая вопроса, что «означает» масленица, мы рассмотрим, что с чучелом делают.

### Исторические основы русских религиозных празднеств

В течение четверга, пятницы и субботы кукла оставалась в деревне. Ее могли ставить на верхушку горы, откуда производилось катанье. Этот случай встречается наиболее часто. Она могла также оставаться в деревне на любом месте, или ее на ночь запирали и какой-нибудь сарай и держали ее там до конца масленичной недели, когда происходили проводы масленицы.

Проводы масленицы производились с таким же шумом, как и встреча. Опять запрягались сани, опять на них устанавливалось чучело, ряженая веселая толпа бегом или на санях сопровождала процессию. Процессия эта представляла собой похороны масленицы.

Одна из наиболее подробных записей была сделана в Калужской губернии и сообщена Шейном: «В прощенное воскресенье, т. е. в последний день масленицы, после обеда соберутся девки и бабы и совершают обряд ее похорон следующим образом: делают из соломы куклу с руками, надевают на нее бабью рубашку и сарафан, а на голову навязывают платок. В таком виде кукла эта изображает масленицу. Затем одну бабу нарядают попом, наденут на нее рогожку вместо ризы и в руки дадут ей навязанный на веревке осметок — на место кадила. Двое из участвующих в обряде берут масленицу под руки и в сопровождении толпы, под предводительством попа пускаются в путь из одного конца деревни в другой, при пении различных песен. Когда же процессия вступает в обратный путь, то масленицу сажают на палки вместо носилок, накрывши ее пеленкой. Дошедши до конца деревни, процессия останавливается. Тут куклу-масленицу раздевают, разорвут и растреплют всю. Во время шествия с масленицей "поп", размахивая "кадиллом" кричит "аллилуя", а за ним кричит, шумит вся толпа, — кто во что горазд: кто плачет, кто воет, кто хохочет и т. д. А когда масленицу хоронят, то поют песни. В заключение нужно заметить, что куклу-масленицу делают во многих домах на деревне, а хоронят только одну» [Шейн, 1898, с. 333].

Первое, что бросается в глаза, это разительное сходство с игрой в «умруна», или в «смерть», которая производилась на святках. На святках совершалось отпевание в дому, на масленицу происходило как бы вынесение покойника и похороны

### Исторические основы русских религиозных празднеств

его. Процессия явно имеет дохристианский характер. Отметим пока, что похороны масленицы есть похороны под смех. Участие «духовенства» усиливает комизм, являясь одновременно свидетельством взаимной борьбы между старым язычеством и позднейшей церковной религией. Похороны не имели тех форм, какие предписывались церковью. Они сводились к растерзанию чучела; предания земле нет. Наблюдение, что похороны совершались под смех, будет рассмотрено ниже.

В приведенных материалах ничего не говорится о том, где именно производилось уничтожение чучела, а между тем это для нас важно. Глухо говорится: «дойдя до конца деревни». Масленицу уничтожали не в деревне, а за пределами ее, но где именно, это неясно. С этим связан и другой вопрос, который в приведенных материалах также остается без ответа: куда девали те куски, на которые разрывалась кукла масленицы, и что с ними делали? Ответ на интересующие нас вопросы можно найти в других записях.

Одно из наиболее точных описаний этого обряда сделано в советское время А. Б. Зерновой в Московской области: «В Федоровском в прощенное воскресенье вечером молодежь обоего пола рядит лентами и позументами сани и упряжь. На запряженную лошадь сажают масленицу, сделанную в рост человека и одетую в праздничное девичье платье. Молодежь размещается в санях и с песнями ездит по деревне до темноты. Поздно вечером масленичный поезд выезжает на озимь, где уже приготовлен костёр для сожжения масленицы» [Зернова, 1932, с. 20].

В данном случае уже говорится точно, что куклу вывозят не просто за деревню, а на озимь, т. е. на *засеянное поле*. Это обстоятельство не может быть случайным. Этнографы, сообщавшие, что масленицу сжигают «за околицей» или вообще за пределами деревни, не обратили внимание на то, что масленицу уничтожали не где-нибудь, а именно в поле.

Далее происходило следующее: «Когда костер начинает догорать, участники сожжения берут горящие головни и разбрасывают их по всем прилегающим озимым посевам» [Зернова, 1932, с. 21].

### Исторические основы русских религиозных празднеств

Для нас совершенно очевидно, что разбрасывание по посевам частей масленицы должно было обеспечить этим озимым успешный рост. В этом и состоял исконный смысл этого обряда. Имея в виду, что все интересы крестьянина сосредоточены на земле, что от урожая зависела вся его жизнь, такое объяснение масленицы более вероятно, чем сведение ее к старому году, прошлогоднему солнцу, смерти, чуме и т. д. Неясно пока, почему этот обряд совершался именно в данных, а не в каких-нибудь других формах. Ниже мы увидим, что уничтожение чучела имело место и в другие праздники, и тогда можно будет этот вопрос рассмотреть более обстоятельно. Пока же достаточно указать, что некоторые детали масленичного обряда подтверждают догадку, что этот обряд был обрядом продуцирующим.

Шейн мимоходом указывает, что в Калужской губернии «куклу масленицы делают во многих домах, а хоронят только одну». Это подтверждается и другими показаниями. Зернова сообщает, что в домах делались куклы масленицы, которые укреплялись на коньках крыш. В то время как общедеревенское чучело уничтожалось на озимых полях, семейные куклы снимались с коньков и уносились в избы, и там кукла сжигалась в печи, т. е. ее как бы приобщали к домовому очагу, или ее разрывали на части и бросали во двор к скоту [Зернова, 1932, с. 21]. Разбрасывание частей масленицы скоту имело такую же цель, как разбрасывание их по посевам. Если первое должно было обеспечить плодородие полям, то второе должно было способствовать плодовитости скота.

Мало того: масленичной кукле приписывалось влияние и на человеческую рождаемость. На масленицу практиковалось посещение зятьев с женами тещ; в этот день тещи угощали зятьев, о чем создано много насмешливых песен. В Дмитровском районе изображение масленицы на коньке должно быть первым, что попадает на глаза приехавшим молодым. Это делалось для того, чтобы у молодых рождались дети [Зернова, 1932, с. 18].

Совокупность рассмотренных деталей празднования масленицы дает нам право на предварительный вывод, что празд-

### Исторические основы русских религиозных празднеств

нование это носило аграрно-магический характер в целях способствовать плодородию земли и размножению всего живого. Почему чучело при этом уничтожалось, почему при этом изображались похороны, имевшие веселый характер, почему во время этого праздника предавались разгулу, — все это пока еще неясно, но выяснится ниже при рассмотрении следующих праздников.

#### 4

Следующий большой праздник, в состав которого входят изучаемые нами мотивы, это так называемая русальная неделя, предшествующая церковной троице [3].

Празднование это имело двоякую форму: по домам разносили и расставляли ветки березы. Кроме того, в лесу выбиралась одна березка, которую украшали и торжественно вносили в деревню. Этот праздник считался одним из самых больших праздников в году.

У великорусов обрядовое празднество производилось только с березой, но не с другими деревьями. В песне поется:

Не радуйтесь, дубы,  
Не радуйтесь зеленые,  
Не к вам девушки идут,  
Не к вам красные,  
Не вам пироги несут,  
Лепешки, яичницы,  
Ио, ио, семик да троица!

\* \* \*

Радуйтесь, березы.  
Радуйтесь, зеленые,  
К вам девушки идут,  
К вам красные,  
К вам пироги несут,  
Лепешки, яичницы,  
Ио, ио, семик да троица

[Терещенко, VI, с. 164].

Та исключительность, которая принадлежит березке, объясняется, по-видимому, тем, что береза — первое, наиболее

раннее дерево, одевающееся в яркую, нарядную зелень, тогда как другие деревья еще только едва начинают распускать почки. Отсюда возникает представление, будто именно березки обладают особой силой роста. Средоточием этой силы считаются верхушки и ветки: от них идет рост, и, следовательно, тут-то и находится их сила. Эту силу надо использовать. Такова простейшая мыслительная основа, приводящая к различным обрядам, связанным с березками.

Березовые ветки или молодые березки приносились из леса и расставлялись по домам без особых обрядовых действий. Березками украшались двери, дома, горницы, ворота, отчего деревня приобретала праздничный вид. Для этого праздника мыли, чистили, белили хаты, всюду наводили чистоту. Эти дни в Смоленской губернии и в других местах назывались «зелеными святками» [Шейн, 1887, с. 184 – 185].

По-видимому, еще в начале XIX в. березки освящались в церкви. Народ на церковной службе в семик (вознесенье) стоял с березками, и этим березкам, как вербам, освященным в вербное воскресенье, приписывалась особая целебная и различная иная сила. Шейн сообщает из Смоленской губернии: «В духов день у крестьян есть обычай приносить в церкви цветы и травы для окропления их святой водой и хранить их в продолжение года. Ими крестьяне окуривают свои дома, скот и, при наступлении грозových туч, жгут на медленном огне для отращения грозы» [Шейн, 1887, с. 185].

Более сложное явление представляют собой обряды, связанные с выбором одного молодого березового деревца в лесу. В состав этого комплекса входят: выбор и зарубка дерева, украшение его, совместная трапеза под ним, завиванье венков, кумление, срубание дерева и торжественное внесение его в деревню, хороводные игры и песни под деревом (до порубки и лесу или после внесения его в деревню), уничтожение дерева, гаданье на венках, брошенных в воду.

Каждый из этих элементов должен быть изучен в различных и многосторонних связях. Здесь мы кратко рассмотрим выбор дерева, украшение его и внесение в деревню, чтобы затем изучить момент уничтожения березки.

### Исторические основы русских религиозных празднеств

По каким признакам березка выбирается, об этом этнографы не сообщают, но довольно очевидно, что березка избирается молодая, сочная, в таком месте, чтобы вокруг этой березки можно было водить хороводы. Если березка избиралась заранее, ее заламывали, т. е. отмечали.

Для совершения праздника девушки шли в лес. Выбранную березку «завивали», т. е. загибали концы веток в кольцо и закрепляли их, так что образовался венок, который как бы рос на дереве. Особый интерес представляет для нас сибирский обычай пригибать вершины березок к траве и делать «косы», связывая эти вершины с травой [Макаренко, 1913, с. 168]. В других местах верхушки двух берез связывали между собой так, что образовывался род арки. Венки могли плестись из веток других березок, переплетаться с травами и цветами и навешиваться на избранное дерево. Завитую березку украшали. «У кого-нибудь из девушек находится шелковый пояс, которым перевязывают березку внизу у корня» [Шейн, 1898, с. 344]. На березку навешивали разных цветов ленты, нитки и лоскутки. Иногда березку украшали и цветами [Макаренко, 1913, с. 171]. На березку могли также навешивать венки, сделанные из теста [Сахаров, 1849, с. 84].

Каков исконный смысл этого обряда? Исходя из предположения, что сила роста по народным представлениям содержится в концах веток и в верхушках, можно рассматривать загибание в кольцо и связывание как способ некоторого уловления и сохранения этой силы. Эту силу надо вынести из леса и передать ее земле и людям. Ниже, когда мы рассмотрим уничтожение березки, мы увидим, что завитая березка рубилась и бросалась в рожь. Пригибание верхушки к земле и переплетение ее с травой явно представляет собой попытку передачи растительной силы березки земле. Если эти предположения верны, они объясняют семицкую песню, записанную в Смоленской губернии:

Пойдем девочки  
Во луга лужочки  
Завивать веночки.  
Мы завьем веночки

На годы добрые,  
На жито густое,  
На ячмень колосистый,  
На овес ресистый,  
На гречиху черную.  
На капусту белую.

[Шейн, 1887, с. 185].

Приведенные материалы дают нам право на вывод, что внесение обряженного дерева из леса в жилище и на поля представляло собой попытку использовать древесную растительную силу в земледельческих целях, передать эту силу от деревьев земле и злакам.

Изучение обряда уничтожения березки подтверждает это наблюдение. Завитая и украшенная березка вносилась в деревню. В ряде мест эту березку одевали в мужское или женское платье, т. е. делали из нее нечто вроде чучела. Эту куклу, так же как и масленицу, зовут «гостейкой». Снегирев сообщает: «В Минусинском округе Енисейской губернии поселнянки, одев в лучшее платье березку, называемую у них гостейкою, ставят ее в клеть до троицына дня» [4].

Такие же сведения имеются из ряда других мест. Обряжение березки, процессии с ней и хранение ее до троицы очень напоминают масленичный обряд, с той лишь разницей, что здесь нет того разгула и веселья, которые наблюдаются во время масленицы.

Вторым моментом было уничтожение березки. Об этом моменте многие из записавших троичные обряды вообще умалчивают, но тем не менее общую картину восстановить можно. Березку «развивали», т. е. срезали или снимали с нее венки и украшения. На этих венках затем гадали. Сама березка уничтожалась, причем совершенно отчетливо можно отличить две формы: березку бросали в поле или ее топили в воде. Шейн сообщает из Владимирской губернии: «Накануне семика девушки рубят березку, украшают ее лентами, а в самый семик они вместе с парнями, которые несут березку, ходят с нею по полю, распевая песни, и потом бросают ее в рожь» [Шейн, 1898, с. 344].

### Исторические основы русских религиозных празднеств

О том, что березку ставили в рожь, есть ряд свидетельств. Максимов сообщает, что близ Углича разукрашенную березку ставили в рожь, а по полю раскидывали части яичницы и целые яйца, «чтобы она, кормилица, лучше уродилась» [Максимов, 1903, с. 464].

В Смоленской губернии шествие сопровождалось песней:

Ой, где девки шли, там и рожь густа,  
Ой, где вдовы шли, там трава росла,  
Что трава росла высока, зелена,  
Где молодушки шли, там цветы цветут,  
Ну цветут цветы по всей улице,  
По всей улице да по бережку,  
Что по бережку под кусточками.

[Шейн, 1887, с. 191].

Какой смысл был в том, чтобы бросать или ставить семичную березку в ржаное поле? Если верно, что березка рассматривается как некоеместилище растительных сил, то, по видимому, эту растительную силу, принесенную из леса, таким способом пытались передать земле. Это объясняет некоторые странные, на первый взгляд, факты, например то, что «в первый воз навоза кладут троичные цветы» [Зернова, 1932, с. 39]. Здесь вполне рациональный способ поднятия урожайности не вытеснил способа магического: троичные цветы, как и троичная березка, придают земле плодородие. Это же объясняет нам, почему «березка в некоторых случаях считается покровительницей хозяйства» [Зернова, 1932, с. 39].

Другая форма уничтожения березки состоит в потоплении ее.

Зернова из Дмитровского района сообщает: «Вечером березку разряживают или относят в ржаное поле и там оставляют или бросают в деревенский пруд» [Зернова, 1932, с. 30].

Сообщение Зерновой, что березку топили, — далеко не единственный случай. Макаренко сообщает из Сибири: «В духов день вечером, сняв убранство, березку топили в Ангаре» [Макаренко, 1913, с. 170]. О том же пишет Г. С. Виноградов: «К вечеру идут к реке. Одежу с березы сымают, березку топят; цветы и ветки бросают в воду» [Виноградов, 1918, с. 42]. Он же

сообщает из различных источников несколько аналогичных случаев.

По свидетельству Шейна, в Владимирской губернии березу бросали в ключ, дающий начало реке [Шейн, 1898, с. 345]. Из Владимирской же губернии имеется более полное и очень красочное описание потопления березки. После того, как березка внесена в сад, «каждый день собираются девицы вечером около беленькой и смотрят на нее как на какую-то загадку, поют и резвятся до ночи, и так продолжается до троицына дня. После обеда в день троицы они собираются к березке и поют, снимают с березки ленты и отламывают по прутику, что называется — обдерут как белочку, вырывают из земли и тащат уже к речке, как преступника, топить, несут по улице целой толпой, кто за какой сучок схватится, и, пришедши на берег, бросают ее в воду, с криком: "тони, семик, топи сердитых мужей" и несчастная березка, прежде бывшая игрушкой, теперь уже брошенная в воду с презрением, плывет туда, куда понесет ее течение воды». После этого участники обряда возвращаются домой и пируют, т. е. потопление березки рассматривается как праздник [Шейн, 1898, с. 346]. В данном случае мы, кроме потопления, имеем еще растерзание на части, что также соответствует уничтожению масленицы.

Какой смысл имело потопление березки? Зернова сообщает: «Брошенная в пруд береза якобы обеспечивает на все лето достаточное количество влаги» [Зернова, 1932, с. 30].

Это толкование исходит от самих участников обряда. Такие «народные этимологии» не всегда бывают верны, но данный обряд имеет связь с многочисленными другими земельно-дольскими обрядами, посвященными воде, в особенности с купальскими обрядами и со всем кругом представлений о русалках, что не может войти в рамки данного рассмотрения.

Наблюдения Зерновой ставят обряд потопления березки в одну плоскость с другими обрядами, связанными с уничтожением куклы, и не противоречат им.

Рассмотрение материалов приводит нас к заключению, что троичный обряд, так же как и предшествующие ему обряды, выражает стремление земледельца повлиять на плодород-

дие земли. Поэтому мы не можем согласиться с теорией Калининского, который думает, что совокупность троичных обрядов произошла от «обожания» старых деревьев и рощ, под тенью которых совершались празднества и приносились жертвы [Калинский, 1877, с. 207].

Эту теорию, по существу, повторил и Аничков. Привлекая огромный, очень широко, но не детально охваченный зарубежный материал, Аничков пришел к выводу, что троичные обряды происходят от культа священных деревьев и представляют собой их пережитки [Аничков, I, с. 158 и сл.].

## 5

Купальский обряд с традиционным разжиганьем огромных костров и перепрыгиванием через них как будто ничего общего не имеет с обрядовыми похоронами или с уничтожением дерева, куклы или чучела. Однако картина эта меняется, если присмотреться к деталям, которые иногда сообщаются собирателями.

Во многих случаях празднование, по-видимому, ограничивалось тем, что разводили огромные костры и перепрыгивали через них. Однако более детальное рассмотрение этого обряда показывает, что при этом сжигали троичную березку или другое какое-нибудь дерево. Во многих случаях также делали чучело, которое потом уничтожали. Шейн сообщает из Кобринского уезда Гродненской губернии, что огонь там разводится в стороне «житной змены». Сюда крестьяне сносят «май», т. е. деревья, которые с троицы стояли у их домов, и бросают их в костер [Шейн, 1887, с. 219].

Сходные сообщения имеются из Слонимского уезда. Здесь вокруг деревни трижды обносили борону и троичную березку. Процессия останавливалась в конце выгона, за околицей. «Тут прежде всего сбрасывается на землю борона, а на нее березка, и все это немедленно сжигается» [Шейн, 1887, с. 223].

К этому же кругу явлений относится и другой случай: костер разводится «на паровом поле». «Место это по обычаю должно быть непременно вблизи большого дерева, стоящего на возвышенности <...>. Под таким деревом раскладывается

огонь, для чего собирается хворост, если он есть тут в лесу, в противном случае приносят для этой цели из дому дрова» [5]. В этом случае как бы горит живое дерево.

В Минской губернии поблизости от костра в землю вбивали несколько зеленых деревьев, т. е. сооружали нечто вроде искусственной рощи, внутри которой и разжигали костер [Шейн, 1887, с. 215].

Терещенко сообщает, что в Малаховском уезде Киевской губернии девушки на купалу вечером ставили в землю дерево, которое украшали цветочными венками, и с пением зажигали вокруг этого дерева огонь [Терещенко, V, с. 80].

По сведениям Снегирева, «на Украине, Подоле и Волыни, в купайло по захождении солнца девицы собираются в одно место, куда приносят ветвь вербы, убранной цветами, и, утвердив ее в землю, ходят вокруг этого дерева, называемого у них купайло, и поют жалобные песни в честь купайло. Это продолжается более часа; потом парни, стоящие в стороне, бросаются на вербу и, несмотря на зашущение девиц, уносят и обрывают ее; тем и оканчивается этот обряд» [Снегирев, III, с. 30]. В этом случае дерево разрывалось на части, как это делалось с чучелом масленицы. Это производилось независимо от обряда возжигания огней.

Приведенные материалы относятся к Белоруссии и Украине. Однако вряд ли мы здесь имеем местную форму. Купальский обряд у великоруссов вообще сохранился плохо. Сожжение дерева, разведение костров под деревьями или около них или искусственная установка деревьев вокруг костра — не местная, а исконная форма купальских огней. К такой мысли приводит показание Густынской летописи (список 1670 г.), где говорится, что в честь Ивана Купалы «с вечера собирается простая чадь обоего полу и соплетают себе венцы из ядомого зелия или корения, и препоясовшися былием возгнетают огонь, инде же поставляют зеленую ветвь» [ПСРЛ, II, с. 257].

В этом показании для нас важны две детали: одна — это слова «инде же поставляют зеленую ветвь». Слова эти подтверждают, что около огня или в огонь ставилась «ветвь». Другая деталь, на которую следует обратить внимание, состоит в

том, что плясали или ходили вокруг огня, надев на себя венки «из ядомого зелия или корения», т. е. из съедобных растений, «и препоясовшися былием», т. е. опоясываясь какими-либо травами или злаками. Все это показывает, что ивановские костры связаны с земледельческими, а не какими-нибудь другими интересами и представлениями. Это понимал и летописец, и его «теория» не хуже, а лучше многих позднейших теорий. Летописец полагает, что «Купало, якоже мню, бяше бог обилия, якоже у Еллин Церес, ему же безумныи за обилие благодарение приношаху в то время, егда имяше настати жатва» [ПСРА, II, с. 257]. Летописец ошибается, полагая, что празднование Купалы—благодарственный обряд и что Купало — божество, наподобие «еллинской» (т. е. римской) Цереры. Но он прав, когда полагает, что празднование Купалы связано с жатвой. Ошибка его состоит в том, что это празднование связано не с прошедшей жатвой, за которую будто бы благодарят (24 июня жатва в земледельческой полосе России еще не могла быть законченной), а с будущей, успех которой хотят обеспечить. Причем тут собственно разведение костров и сжигание дерева мы сумеем уяснить себе только тогда, когда рассмотрим весь цикл весенних аграрных празднеств. Особым интересом для нас обладает применение в купальских обрядах кукол или чучел.

А. Малинка сообщает из Черниговской губернии, что в день Купалы девушки собирали цветы. Затем они брали палку в  $1 - 1 \frac{1}{2}$  аршина, имеющую на нижнем конце развилку; к ней они у противоположного верхнего конца привязывали накрест другую палку поменьше и обматывали палки гирляндами из собранных цветов. Получалось нечто, похожее на фигуру человека с раздвинутыми ногами и руками; в довершение сходства на голову повязывали платок, а на шею надевали монисто с лентами. Эта кукла называлась «Иваном». После обеда Иван ставился где-нибудь на плетне или на воротах. Девчата с песнями скакали через крапиву, связывая из нее для этой цели большой пучок, который ставился посреди улицы. Вечером Ивана несли к реке: там его одна из девушек бросала в воду, и куда поплывет Иван, в ту сторону этой девушке суждено вый-

ти замуж. Малинка сообщает также, что в некоторых местах эту куклу разрывали на части. Каждая девушка брала себе несколько цветов, а в Петров день эти цветы бросали в воду и гадали по ним [Малинка, 1898, с. 128 – 132].

Кукла фигурировала и в обрядах, записанных на Украине. Как сообщает Снегирев, «в самый день Ивана срубают дерево Марину и ставят оное в каком-нибудь месте, и потом каждая вешает на оном свой венок из разных цветов. Прежде еще сажали под сим деревом дитя или сделанную куклу и украшали своими уборами». Празднование состояло в угощениях, пении песен и ведении хороводов вокруг дерева. Конец праздника состоит в том, что дерево снимали с места и с песнями шли к реке. «Подошедши к реке, начинают все купаться и потопляют Марину» [Снегирев, III, с. 47]. Что делали с куклой, Снегирев не сообщает, но можно предположить, что ее также топили.

Более подробные сведения сообщает Терещенко. «В Малороссии собираются накануне Ивана Купалы молодые девушки в праздничном наряде к дереву марене, черноклону или другому какому-либо срубленному (оно украшено травой или цветами). Когда сойдутся для празднования, в коем принимают иногда участие и молодые женщины, тогда девушки, после взаимных приветствий берутся за руки, ходят вокруг дерева и поют. За этим расходятся в разные стороны, и одна из девушек берет соломенную, одетую в женское пестрое платье куклу, ставит ее под дерево; другие девушки убирают ее голову лентами, очипком и украшают шею намистом. Это чучело называется Купалою. В других местах ставят просто соломенное чучело с деревянными руками, на кои вешают венки и женские украшения. – Купалу обкладывают кучей соломы с крапивою и зажигают». Через огонь перепрыгивают [Терещенко, V, с. 79]. О том же Терещенко сообщает из Полтавской губернии. Здесь «делают вечером под Иванов день чучело из соломы, называемое мара (призрак), носимое и при начале весны. Его несут к воде при пении или, наложив грудю жгучей крапивы, перескакивают через нее босыми ногами, а после раскладывают огонь и прыгают через него» [Терещенко, V, с. 80 – 81].

### Исторические основы русских религиозных празднеств

Купальские обряды с куклой или чучелом были известны главным образом на Украине, но имелись и в других местах. Подытоживая наблюдения своих предшественников, Сумцов пишет: «В Малороссии на Купалу, а в Великороссии на масленице обычно обрядовое употребление соломенного чучела или куклы, которая в Малороссии, как воплощение праздника, носит название Купалы. Девушки, изредка парубки, справляют чучело "Марену" из соломы, жгучей крапивы или черноклена; ее убирают венками, лентами, цветами, танцуют вокруг нее, поют песни и потом бросают ее в реку с притворным плачем или разрывают на части, причем девушки сохраняют куски или несут их на огород, чтобы огурцы родились. Парни часто отнимают эти куклы, тогда девушки делают новые» [Сумцов, 1890, с. 143 – 144].

Ни одна из рассмотренных деталей не является характерно купальской. Мы и здесь имеем уничтожение и растерзание либо объекта растительности (дерева), либо его антропоморфного эквивалента – куклы или чучела. Уничтожение производится под песни, включающие мотивы похоронных плачей. Заполняя пробелы великорусских материалов материалами белорусскими и украинскими, можно видеть следующие черты купальского обряда: в огне сжигали дерево; дерево также топили; под дерево сажали куклу, украшенную зеленью; куклу топили или разрывали на части, части ее разбрасывали по огородам.

Есть, однако, одна особенность, считающаяся характерной для праздника Купалы: через возженные огни перепрыгивали. К этому также надо присмотреться несколько пристальнее.

Купальскому огню приписывается особая сила, подобно тому, как в этот день особую силу приписывали травам. Купальский огонь возжигали не путем переноса огня, а путем возжения нового огня, добываемого трением. Такие сведения Сахаров сообщает из Тулы. О том же из Старой Ладogi: «В Старой Ладoge Ивановские огни совершаются на горе Победище при впадении речки в Волхов. Там сей огонь, добытый при трении из дерева, известен под именем живого, лесного царя огня, лекарственного» [Сахаров, 1849, с. 39].

### Исторические основы русских религиозных празднеств

Возжигание нового огня не было, однако, особенностью собственно для Купалы. Большое количество таких случаев собрал и описал С. В. Максимов [Максимов, 1903, с. 197 – 225].

Прыгание через огонь есть не что иное, как акт приобщения себя к силе огня. Этому огню приписывалась двоякая сила: сила создавать и сохранять здоровье и жизнь и сила исцеления от болезней. Оба эти представления тесно связаны между собой, но они все же отличны.

Сила, создающая жизнь, разлита по всей природе. С особой мощностью она проявляется в этот день, в самый длинный день в году. Когда в огне сжигали дерево или куклу, представляющие собой воплощение этой силы, а потом прыгали через огонь в одиночку или парами, то этим как бы приобщали себя к этой силе. Терещенко сообщает: «Девушки и мужчины, побравшись за руки, прыгают попарно через огонь. Если при скаканий не разойдется пара, то это явная примета, что она соединится браком» [Терещенко, V, с. 83]. Если кукла не сжигалась, с ней перепрыгивали через огонь, крепко прижимая ее к себе. «В других местах куклу делали не более  $\frac{3}{4}$  аршин, украшали цветочным венком и с ней перепрыгивали через огонь» [6].

Но огню приписывалась и другая сила – сила очистительная. Это представление не связано с днем Купалы, но в этот день, поскольку зажигается большой огонь, пытаются использовать и эту силу огня. Свежие огни зажигались, и через них перепрыгивали при эпидемиях без всякой связи с празднованием Ивана Купалы. Максимов сообщает из полученных им материалов, что при тифозной горячке были потушены все огни и путем трения получили свежий, «живой» огонь; «подложили огонь под костер, разожгли – стали через огонь прыгать по-козлиному, а стариков и малых детей на руках перетаскивали» [Максимов, 1903, с. 209].

То же делалось при эпидемии скота. При эпидемии сибирской язвы вологодские мужики получили огонь путем трения и через костер «перегнали они весь скот, чем и воевали с сибирской язвой» [Максимов, 1903, с. 205].

### Исторические основы русских религиозных празднеств

В день Купалы этот обычай получил особое распространение. Сахаров сообщает: «Часто случалось видеть, как над этим костром старушки-матери сжигали сорочки, взятые с больных детей, с полной уверенностью, что от сего обряда прекратятся болезни» [Сахаров, 1849, с. 39]. Народ думал также, что «перескакивание через огонь избавляет от очарования» (т. е. колдовства) [Сахаров, 1849, с. 39].

Эти представления об очистительной силе огня привели к теории, что весь купальский обряд возжигания костров и перепрыгивания через них есть исконный очистительный обряд, а вместе с тем обряд апотропеический, т. е. отпугивающий, предохраняющий людей и скот от болезней. Наши наблюдения показывают, что эти представления хотя и наличествуют, но не объясняют всего комплекса и всех деталей купальского обряда во всей их сложности. Как и другие обряды календарного земледельческого цикла, он есть обряд продуцирующий, что, однако, станет ясным только при подведении итогов после рассмотрения последующих празднеств.

## 6

К числу обрядовых похорон относятся и похороны Костромы.

В отличие от других празднеств, получивших более или менее устойчивое календарное приуроченье благодаря притяжению к церковным праздникам, обряд похорон Костромы к церковным праздникам притянут не был. Он совершался в различные сроки от троицы до петрова дня (29 июня); обряд похорон Костромы — не праздник, но иногда совершался в Русальную неделю или на Ивана Купалу. Он сильно выветрился уже в XIX в. и местами был записан только как детская игра.

Слово «Кострома» следует, по-видимому, возводить к слову «костерь» («костра», «костеря», «кострика»), что означает плевел, метлицу, мохнатую верхушку некоторых трав, а также бородку колосьев [7]; сюда же относится областное русское и украинское прилагательное «кострубый», «кострубатый». Русскому «Кострома» соответствует украинское «Кострубонько». Если откинуть значение метлицы или плевела, так как это не вяжется ни с одним из весенних обрядов, в которых сорные

травы никогда не играют никакой роли, можно предположить, что похороны Костромы некогда сводились к погружению в землю хлебного злака.

Кострома воплощалась в образе мужской или женской куклы, которую носили по деревне, а затем топили или хоронили в земле где-нибудь в поле.

В Саратовской губернии делали соломенную куклу, убрали ее в кумачовый сарафан, на голову надевали кокошник с цветами, на шею надевали ожерелье, т. е. как бы по-праздничному ее украшали. Эту куклу носили с песнями по селу [Сахаров, 1849, с. 42]. Иногда эту куклу кладут в корыто, как в гроб, и проносят ее по деревне [Шейн, 1898, с. 368]. Такой обход представляет как бы похоронную процессию.

Сахаров сообщает, что в Костромской губернии хоронили мужское чучело, которое он называет Ярилой. Гроб с Ярилой на руках носил старик, которого одевали в старое поношенное платье. Эта процессия сопровождалась оплакиванием. Похороны Ярилы, по существу, не отличаются от похорон Костромы. Костроме оказывались всяческие почести. Перед ней стояли или ее сопровождали «в почтительном виде». Доску с чучелом носили девушки и молодцы почитаемых родителей [Сахаров, 1849, с. 90].

Однако все эти знаки почтения, горестного пения, траура носят притворный, а иногда и комический характер, который вовсе не скрывали. Комизм иногда, наоборот, подчеркивается введением в процессию масок духовенства. Шейн сообщает из Муромского уезда о том, что «парни одеваются в рогожи». По аналогии с святочными похоронами можно заключить, что эта рогожа — не что иное, как поповская риза, тем более, что «один из них берет лапоть, изображающий собою как бы кадило» [Шейн, 1898, с. 368 — 369].

«Кострому» могло изображать и живое существо — девочка. В Пензенской и Симбирской губерниях в Троицын или Духов день девушки, одевшись в худое платье, выбирали из своей среды одну, называемую Костромой, клали ее на доску и несли к реке или пруду. Здесь ее пробуждали и поднимали за руки, и все начинали купаться [Снегирев, III, с. 134 — 135].

### Исторические основы русских религиозных празднеств

Характерная особенность этих причитаний состоит в том, что они часто сопровождались смехом. Участники процессии как бы делились на две партии, из которых одна причитала — это обычно были женщины, другие — как правило, мужчины — смеялись. «Женщины в это время завываньями и причитаньями выражали скорбь и отчаянье, мужчины пели песни и плясали; дети бегали взад и вперед» [Сахаров, 1849, с. 91].

В Муромском уезде Владимирской губернии, где обряд похорон Костромы сохранился лучше, чем в других местах, Кострому приносили на берег озера или реки. «Здесь все сопровождающие Кострому разделялись на две стороны. Одна, охранявшая чучело, становилась в кружок, молодцы и девицы кланялись Костроме и производили перед ней разные телодвижения. Другая сторона нападала внезапно на первую для похищения Костромы. Обе стороны вступали в борьбу. Как скоро захватывали чучело, то тотчас срывали с него платье, перевязи, солому, топтали ногами и бросали в воду со смехом». Тем временем другие в отчаянии производили заунывный вой; некоторые «закрывались руками, как бы оплакивая гибель Костромы. После чего обе стороны соединялись вместе и с веселыми песнями возвращались в селенье» [Сахаров, 1849, с. 90].

Похороны принимали форму умерщвления. Куклу сперва раздевали, терзали, разрывали на части, а затем бросали в воду, как это делалось с куклами и в другие сроки. Но имеются и другие формы погребения, которые нам еще не встречались: куклу погребали в земле, притом не где-нибудь, а в поле. Будет ли эта кукла называться «Кострома» или как-нибудь иначе, для нас не имеет существенного значения.

Сахаров сообщает, что в Костромской губернии «в поле вырывали палками могилу и в гробе хоронили Ярилу с плачем и воем» [Сахаров, 1849, с. 91]. (Ярило — такая кукла, как Кострома, и обряд его похорон обычно в точности соответствует обряду похорон Костромы).

Ястребов описывает детскую игру похорон Кострубонька в Харьковской губернии. Дети становятся в круг, в середине которого мальчик или девочка, изображающие Кострубоньку,

Исторические основы русских религиозных празднеств

палкой расковыривает землю, что изображает вспахиванье; потом пальцами он гребет землю — боронование; потом изображается, как Кострома сеет, косит, вяжет, возит, молотит, веет, мелет — все под песни. Потом Кострубонько умирает, дети плачут, и мальчика, изображавшего его, берут за руки и за ноги и бросают куда-нибудь в ров [Ястребов, 1894, с. 33 — 36]. Эта связь обряда Костромы с земледельческим трудом вряд ли случайна.

Шейн сообщает о песне, сопровождавшей момент потопления Костромы, в которой Кострома изображается с косой:

Как за речкой, за рекой  
Кострома сено косит.

Это, конечно, не случайно, так как после Иванова дня обычно начинается сенокос. В этой же песне поется:

Девуца — красавица  
Водицу носила,  
Дождика просила:  
«Создай, боже, дождя,  
Дождичка частова,  
Чтобы травоньку смочило,  
Костроме косу остро притупило.

[Шейн, 1898, с. 370].

В этом случае потопление Костромы сопровождается песней с молитвой о дожде.

Мы выделили только те стороны обряда, которые имеют непосредственное отношение к обряду похорон.

Для объяснения Костромы Афанасьев в своих «Поэтических воззрениях славян на природу» указал на сходство похорон Костромы с греческим весенним праздником Адониса, во время которого носили изображение умершего Адониса, оплакивали его в песнях, а затем погребали это изображение или топили его в воде [Афанасьев, 1868, с. 762]. Афанасьев придает этому, как и другим праздникам, характер заклинания солнца. Солидаризируясь с ним, Сумцов пишет, что все это различные формы олицетворения весеннего или летнего солнца в одних случаях или похороны ненавистной зимы в других вариантах игры [см.: Сумцов, 1890, с. 153].

Такая теория не объясняет, почему эту ненавистную зиму хоронили в разгар лета и почему она представлена в образе дерева, или чучела, или их соединения. Мы постараемся найти другое объяснение.

7

С похоронами Костромы, по существу, совпадает также обряд похорон кукушки.

Не следует себе представлять дело так, будто хоронили действительно кукушку. В. Е. Кедрина, специально исследовавшая этот обряд, нашла только два случая, когда хоронили птицу. Во всех других случаях под названием «кукушка» хоронили ветку, одетую в женский костюм, или траву под названием «кукушкины слезки». Мы не можем входить во всю проблематику вопроса — нас в данном случае интересует обрядовое действие [8].

Максимов описывает обряд следующим образом: «Кукушка» — это, в иных местах, просто ветка с дерева, воткнутая в землю, или подорожник, а в других — большая кукла, шитая из лоскутов ситца, миткаля, ленточек и кружев на деньги, собранные всеми женщинами селенья вскладчину (по 1 коп.). Наряженную куклу с крестиком на шее кладут в ящик, сколоченный наподобие гроба, и какая-нибудь умелая баба начинает голосить, как о покойнике; иные смеются, дети поют и пляшут, и всем очень весело. На другой день кукушку зарывают где-нибудь в огороде и играют приличную случаю песню» [Максимов, 1903, с. 429].

Описание Максимова совпадает с описанием, которое дала этому обряду Кедрина и другие. «Кукушку», как и Кострому и Ярилу, зарывали в земле, с тем лишь отличием, что для Костромы и Ярила преобладает поле, для кукушки — огород.

Таким образом, к сожжению, разрыванию на части и погребению прибавляется и форма предания земле. Ярилу, Кострому хоронили в поле, кукушку зарывали на огороде, т. е. в таких местах, где сеяли злаки или овощи. Захоронение в земле здесь соответствует разбрасыванию по земле на масленицу.

Как только кукла была уничтожена, всякий плач прекращался и начиналось, наоборот, веселье: игры, пляски, хорова-

ды. После похорон, «нарядясь в праздничные платья, выходят на улицу играть в хороводы вплоть до вечера» [Снегирев, III, с. 134 – 135]. «Игрище оканчивалось плясками и играми» [Сахаров, 1849, с. 91].

## 8

Обряд похорон применялся также к русалкам. Весь комплекс представлений о русалках очень сложен, и мы не будем в него здесь входить. Для нас важно установить, что русалок хоронили в тех же формах, какие мы уже наблюдали. Похороны русалок производились в так называемую «русальную неделю» или в другие сроки.

Подробное исследование посвятил русалкам Д. К. Зеленин [Зеленин, 1916]. Его теория, что русалки – это заложные покойники (т. е. умершие насильственной смертью), не оправдывается. Но в его книге собран драгоценнейший материал.

По наблюдениям М. Е. Соколова, привлеченным Зелениным, в селе Чубаровке Сердобского уезда Саратовской губернии проводы русалки происходят «на заговенье перед Петровым постом. В обряде участвуют главным образом старухи; они берут ржаной сноп, приделывают руки, обряжают по бабьи, кладут на носилки, вопят и несут чучело-русалку в ржаное поле, где оставляют на меже. Во время шествия с чучелом-русалкой несколько раз поют песню:

Уж ты свет, моя Кострома,  
Государыня Костромушка была,  
Не Костромушка, кумушка моя!  
Не покинула при нужди ты меня,  
При нужди, при старости [9].

То, что русалка здесь названа Костромой, указывает на близость обрядов, посвященных русалкам и Костроме. Что чучело русалки выбрасывается на поле, подтверждается и другими материалами.

Снегирев сообщает из Рязанской губернии, что здесь в воскресенье, следующее за троицей, водились хороводы, причем почти каждый хоровод имеет куклу, называемую русалкой. За эти куклы ведется борьба между наступающими и защищающимися, причем обливают друг друга водой и забрасы-

вают песком. «Вышед за город, оне говорят, что проводили русалок. Тогда растерзывают чучела, разбрасывают их по полю, а провожавшие их девицы возвращаются в город с унынием» [Снегирев, III, с. 10].

Особенно подробно проводы (т. е. похороны) русалок были описаны Н. П. Гринковой со слов воронежской сказительницы Барышниковой (Куприянихи). Об обряде вождения русалок здесь говорили: «русалку хоронють». Куклу, одетую в белое, клали на носилки. Одна из девушек наряжалась попом. Стебли тростника изображали свечи, коврик или дерюга — рясу, стоптанный лапоть — кадило. Процессия направлялась в ржаное поле, где куклу раздевали. Фигуру русалки и палки от носилок бросали в лог около ржаного поля. При этом Барышникова пояснила, что если бросают русалку в ржаное поле, то лучше будет хлеб расти. В последний раз этот обряд совершался в 1936 году [Гринкова, 1947, с. 178 — 184].

Д. К. Зеленин показал многочисленные связи, которые в народном сознании объединяют образ русалок с ржаными полями.

## 9

К сказанному надо прибавить, что похороны куклы или чучела могли производиться и в некоторые другие сроки. Снегирев сообщает, что в Саратовской губернии на Петров день «носят по селению наряженную куклу из соломы, с песнями, потом бросают ее в реку» [Снегирев, 1838, с. 65].

На Кузьминки (т. е. 1 ноября) производились похороны Кузьмы и Демьяна, о чем Максимов сообщает следующее: «Кузьминки в некоторых местах (как, например, в Пензенской губернии) сопровождаются особым обычаем, известным под именем "похорон Кузьмы Демьяна": в жировой избе девушки готовят чучело, т. е. набивают соломой мужскую рубашку и шаровары и приделывают к нему голову; затем надевают на чучело "чапан", опоясывают кушаком, кладут на носилки и несут в лес, за село, где чучело раздевается, и на соломѣ идет веселая пляска» [Максимов, 1903, с. 519].

Сахаров сообщает об обряде, который он толкует как «проводы весны», но не приурочивает его ни к каким срокам. «В селениях Симбирской и Костромской губ. поселяне наря-

жались в оборванные старые платья и представляли из себя хромых увечных калек, слепых попрошайек. Девушки приготавливали соломенное чучело, а молодцы вывозили на улицу телеги без передних колес, связывали их одна с другою веревками в виде гуська и впрягали лошадей. Потом начинался поезд от одного конца селения до другого. На передней телеге помещалась старуха и держала на коленях чучело. После поезда разыгрывались хороводы. Вечером с песнями отправлялись к реке и бросали чучело в воду» [Сахаров, 1849, с. 93].

## 10

Количество материалов можно было бы значительно увеличить, но и приведенных достаточно, чтобы сделать некоторые общие наблюдения и выводы. Во-первых, при всех отличиях в деталях, мы устанавливаем наличие одного и того же обряда во все рассмотренные праздники. Похороны, потопление, сжигание, разрывание чучела или дерева составляют один из важнейших, а может быть, и основной элемент их.

Исследование могло бы пойти в двух направлениях. Одна из задач могла бы состоять в том, чтобы установить и объяснить имеющиеся отличия. Как объяснить разнообразие имен и атрибутов умруна, масленицы, Купалы, Морены, Ивана, Костромы, Ярилы, русалки, Кузьмы-Демьяна и других? Но вопрос может быть поставлен и иначе: почему, при всем разнообразии имен, атрибутов, сроков, деталей производимые обряды единообразны, причем единообразие это настолько определено, что иногда без всякого изменения вместо одних имен могут быть подставлены другие?

На первый вопрос мы ответить не беремся. Ответ сможет быть дан при более широком привлечении материала различных народов, для каждого элемента в отдельности. Здесь смешиваются элементы древние, новые, местные, заимствованные. На второй вопрос ответить легче, и он должен быть дан раньше, чем будут изучены детали. Общность форм предполагает общность почвы, на которой эти формы возникают.

На некоторые из существующих теорий мы указали выше, причем в свете приведенных материалов эти теории оказались неубедительными. Сравнительно недавно крупным

английским ученым Джемсом Фрезером была выдвинута другая теория. Фрезер широко изучил западноевропейский карнавал, весенние обряды, троицу, знает даже украинского Кострубонька. Рассмотренные им явления он поставил в связь с религией умирающего и воскресающего божества растительности. Эта религия широко представлена на древнем средиземноморском Востоке и в греко-римской античности. К таким умирающим божествам Фрезер относит египетского Озириса, фригийского Аттиса, вавилонского Таммуза, перешедшего в Грецию под именем Адониса, и других [10]. Эти боги умирали — их хоронили; смерть их оплакивали; они воскресали — их воскресенье встречалось ликованием.

Чего Фрезер не говорит и как член королевской британской Академии наук и не может говорить, это то, что к числу умирающих и воскресающих божеств относится и Христос. Культ Озириса даже в деталях поразительно напоминает православное богослужение в страстную пятницу и в пасхальное воскресенье. При возглашении, что «Озирис воскрес», присутствующие ликовали и целовались.

Но есть и весьма существенное отличие. Религия христианства оторвалась от земледельческой основы, на которой она создавалась, и превратилась в религию абстрактную, спиритуалистическую, тогда как религия древнего востока и античности есть религия прикладная. Убиваемые боги востока и античности — боги растительности. Их смерть знаменует смерть природы, зимнее угасание сил земли, их воскресенье означает новый расцвет производительных сил земли и способствует ему. Но религия эта отнюдь не была пассивно-созерцательной. Боги умирали, но они умирали не сами собой, их убивали. Соответствующие мифы, иногда высокохудожественные, рассказывали историю их страданий («страстей»). Обрядовый ритуал включал убиение этих божеств — потопление, растерзание; их убивали для того, чтобы вызвать их воскресенье, так как воскресенье божества, как думали, обеспечивает возрождение природы весной после ее зимнего сна, который без этих обрядов продолжался бы вечно. Фрезер говорит: «Предание смерти бога, т. е. человека, который его воплощает, является необходимым, чтобы бог возродился в новой и лучшей форме»

[Фрэзер, III, с. 15]. Так как эти боги – боги растительности, их воскресенье вызывает рост ее.

Эта теория в советской науке мало распространена в применении к русским обрядовым праздникам. Ю. М. Соколов признает только элементы указанных культов в русской обрядности. «Русская земледельческая дохристианская религия, – говорит он, – не сумела или не успела выработать столь сложных религиозных культов, как только что перечисленные культы древних народов Средиземноморья; однако в масленичном и во многих других крестьянских обрядах мы то и дело встречаемся с элементами аналогичных культов» [Соколов, 1938, с. 148]. Чичеров признает наличие этого культа только в обряде похорон Костромы. «В основе похорон "Костромы" лежит представление об умирающем и воскресающем боге растительности» [Чичеров, 1956-а, с. 233].

В частных исследованиях чаще можно встретить ссылку на эту теорию. На нее ссылаются Кедрина в своем исследовании о крещении и похоронах кукушки, Гринкова в статье об обряде вождения русалки в Воронежской области и другие [11].

Теория Фрезера, хотя она, как мы увидим, не может быть принята нами полностью, дает верное направление в изучении рассмотренных обрядов. Она подтверждает, что названные обряды имели целью воздействовать на плодородие земли. Она объясняет далее, почему чучело, кукла, дерево убивались или хоронились, начиная с момента первых признаков пробуждения природы при зимнем солнцевороте, и почему все празднества прекращались с момента наивысшего расцвета этих сил при летнем солнцевороте. Но эта теория все же далеко не полностью объясняет русские обряды.

Во-первых, в русских обрядах мы не видим божеств. Ни «Коляда», ни «Купала», ни «Кострома» никаких черт божеств не обнаруживают. Им не воздавали культов. Русский обряд по своей идеологии и по своим формам архаичнее, чем восточные и античные культы. Вопрос мог бы стоять о Яриле. Однако нет никаких данных, что Ярило был русским или славянским божеством. Прав Н. Гальковский, который пишет, что «древние памятники совершенно не упоминают о Яриле. Одно из пер-

вых упоминаний о Яриле содержится в увещаниях Тихона Задонского жителей гор. Воронежа» (относится к 1763 г.) [Гальковский, 1913, с. 41].

Но если уничтожаемые существа не принадлежат к числу божеств, то кто же они? Фрезер в этих случаях применяет термин «духи растительности». Это название не соответствует представлениям народа. Дело не в «духе», а в силе. Уничтожаемые существа — воплощение, инкарнация, средоточие растительной силы земли. Откуда у них эта сила — об этом народ мало задумывается. Но все же видно, что сила эта — лесного, древесного происхождения. На семик уничтожается березка, принесенная из лесу. Дерево мы видели также на масленицу и в купальском обряде, хотя здесь это и выражено слабее. Даже «кукушку» делали из сука с развилинами, на который надевали бабий наряд. Равным образом из наряженного дерева делали чучело русалки.

Можно предположить, что здесь мы имеем древнейший мыслительный субстрат этих обрядов. Растительную силу леса при развитии земледелия пытаются передать полям.

Другой материал, из которого делались уничтожаемые куклы или чучела, представлял собой солому или колосья. Наиболее характерная в этом отношении фигура — Кострома, самое имя которой указывает на мохнатую верхушку. Из соломы часто делалось чучело масленицы, которое и этих случаях именовалось «соломенный мужик». Но откуда бы ни шла приписываемая этим манекенам сила, ее пытались использовать для полей. Мы видели, что по полям разбрасывают части чучела масленицы, что в поле забрасывается троичная березка, что на поле хоронят Кострому, в поле бросают чучела русалок.

Из этого круга выпадает только святочная имитация похорон. Здесь изображались похороны человека, а не куклы. Такая форма фиктивных похорон может быть признана более поздней, перенесенной с весны на новый год. Все обряды святок, кроме, частично, колядования, производились в избе, а не на открытом воздухе. Похороны, перенесенные на новый год, ассимилировались с святочными игрищами и святочным ряжением и превратились в игру. Одна из масок — маска мерт-

веца. Но ни изображение похорон, ни исполнение «Мавруха», по-видимому, *непосредственного* обрядового значения не имели.

Есть и другая причина, почему теория Фрезера, основанная на изучении в основном древневосточных и античных материалов, неприменима к материалам русским. Боги воскресали, но масленица, Купало, троичная березка, Ярило, Кострома, русалка не воскресают. Как это понять?

Правда, есть некоторые признаки того, что завиваемая березка каким-то образом ассоциировалась с умершим человеком, рассматривалась как ее новое воплощение. Зернова пишет: «В деревне все избы убирают еще с вечера ветками березы, или же ими украшают передний угол в избе. По поверью, распространенному в данной местности, *в эти ветки вселяются души умерших родственников*» (выделено нами. — В. П.). «Ветки не выбрасываются и после праздника, а втыкаются над воротами во дворе для охраны скота или же кладутся в сусек для охраны от мышей. Для этого же они впоследствии кладутся под снопы хлеба, под сено и в картофельные ямы» [Зернова, 1932, с. 29].

Если всмотреться в эти материалы, то окажется, что умерший принимает новое воплощение («воскресает») в форме дерева — березки. Если эту березку ломают и по частям распределяют по хлевам, картофельным ямам, к снопам и т. д., то это вполне соответствует тому, что мы неоднократно видели выше.

Хотя это показание и является уникальным, оно, как сделанное очень внимательным и вдумчивым советским этнографом, заслуживает доверия.

К этому можно прибавить другое. Обряды, совершаемые под завиваемой березкой, разительно напоминают поминальные обряды, совершаемые на могилах. К березке приносили яйца или яичные блюда, как это делалось на кладбищах в дни поминовения, а также блины. Эти подношения представляют собой как бы жертвоприношения. Они ставились под березку, часть их крошилась на землю, часть съедалась совершенно так, как это делалось на поминках.

Почему едят и крошат именно яйца или блюда из яиц, выясняется из подробного изучения яиц как обрядового блюда. Яйцо представлялось не только как символ бессмертия и воскресенья, но и как средство, обеспечивающее их. Отсюда же идет и представление о пасхальных яйцах.

Тем не менее эти смутные и несколько неопределенные представления о дереве, как существе воскресшем, не дают права говорить, что в состав русских обрядовых празднеств входит представление о воскресении того существа, которое воплощает растительную силу. Земледельцу нужно не буквальное воскресение убиваемого существа, ему нужно, чтобы сила этих существ передалась полям. Если, следовательно, убиваемые существа, части которых раскиданы по полям, воскресают, они воскресают в злаках. Это представление вытекает из всего комплекса рассмотренных явлений, и оно же подтверждается некоторыми частностями.

Выше мы указывали на странную загадку о покойнике, которого пришли хоронить, а он глядит из окошка. Разгадка ее — зерно. Загадка эта объяснима из круга представлений о том, что взошедшее зерно есть воскресший покойник.

То, что боги возрождаются именно в растительности и именно в хлебах, — это представление прослеживается на античных и египетских материалах, но там оно вытеснено представлением о воскресении фигуры бога, тела его, чего совершенно нет в русских обрядах, но что соответствует теистическим религиям: по учению церкви Христос воскресает во плоти.

Если это наблюдение верно, то отпадает объяснение, которое иногда дается смеху, сопровождающему похороны. Объяснение это сводится к тому, что оплакивание сопровождает похороны, а смех означает радость воскресения. Однако ни на русских, ни на европейских материалах это предположение ничем не подтверждается. Русские обряды с большой ясностью дают совершенно иную картину. Плач есть плач нарочитый, притворный, обрядовый. Он превращается в смех, притом в смех громкий и жестокий, также в некоторой степени нарочитый, не в момент воскресенья, а в момент убийства: потопления, растерзания, сожжения.

Растрезание, сожжение, потопление представляют собой не похороны, а ритуальное предание смерти. Это умерщвление совершается под смех. Но если это так, то умертвляемое существо не мертво, а живет. Действительно: уничтожают живую березку, а не высохшую; то же происходит на масленицу и на Ивана Купалу. О масленице никогда не говорится, что она умерла. Покойник, которого отпевают на святках, явно живет, и в этом — комизм этого обряда. Исключение составляет Кострома. В песнях, сопровождающих этот обряд, иногда говорится, что Кострома умерла. Но и эта смерть до некоторой степени носит условный и полукомический характер:

Она убита не убита,  
Тафтою покрыта...

[Шейн, 1898, N 1259].

В некоторых песнях Кострома изображается не мертвой, а гуляющей, а если она мертва — она умерла от разгула. Но если смех, под который убивают или хоронят, не выражает ликования при воскресеньи, каков же его смысл?

Вопрос о ритуальном смехе в фольклоре выделен нами в специальной работе.

Смерть и смех несовместимы, они противоположны. Смех — исключительная принадлежность жизни. В примитивном народном сознании смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и создавать жизнь. Примеры довольно многочисленны. Эта очень древняя концепция при земледелии принимает новые формы.

Если в сказках иногда говорится, что от улыбки царевны расцветают цветы, то эта поэтическая метафора когда-то имела самый буквальный смысл. Мы приведем только один пример. Когда Деметра, эллинская богиня плодородия и хлебных злаков, в поисках своей дочери <Персефоны>, похищенной Аидом, погружается в траур и гнев, на земле прекращается всякое произрастание. Тогда ее рабыня Баубо (или, по другим версиям, Ямба) ее смешит. Деметра смеется — и на земле все вновь начинает цвести [12]. Этот миф отражает реальную веру. При земледелии силу смеха пытались магически использовать в целях воздействия этой силы на растительный мир.

### Исторические основы русских религиозных празднеств

Таким образом, смех при уничтожении и похоронах выражает и имеет целью обеспечить уничтожаемому существу новую жизнь и новое воплощение. Смех показывает, что эта смерть есть смерть к жизни. Все это, конечно, давно забылось, но осталось стремление в эти праздники непременно смеяться, осталось праздничное веселье, в котором обряды превращались в игры.

Представление о воспроизведении жизни в природе было связано с обрядами эротического и фаллического характера. Так, Кострома в мужском облике иногда оплакивался как супруг. Канонизованная обычаями традиционная в эти праздники сексуальная свобода и соответствующие шутки сопровождали и усиливали смех, а тем самым усиливалось магическое воздействие его на плодородие земли. Вся эта сторона праздничных обрядов здесь уже не может быть рассмотрена. Она могла бы составить предмет обстоятельного исследования, которое существенно дополнило бы картину русских обрядовых празднеств и игр.

# *Змееборство Георгия*

## *в свете фольклора*

В изучении древнерусской живописи за последние 50 лет достигнуты очень крупные успехи. Спасено от забвения огромное количество памятников. Начата искусная работа по их реставрации. Реставрированные произведения определяются по месту и времени их происхождения и изучаются. Создана последовательная научная история древнерусской живописи [Грабарь, I — III]. Появилось множество специальных работ.

И тем не менее многое еще предстоит сделать. В изучении древнерусской живописи до сих пор допускается ошибка, унаследованная от дореволюционной науки: памятники этой живописи исследуются теми же методами, какими изучаются произведения отдельных крупных мастеров от XVIII в. и до наших дней. Так, одной из главнейших задач считается установление авторства. Бесспорно, что эта задача должна решаться по возможности для каждого из существующих памятников. Но при этом упускается из виду, что одна и та же икона иногда возможна в десятках вариантов. Понятие «вариант» вообще не входит в обиход этой науки. Каждый памятник изучается как отдельное самостоятельное произведение, в лучшем случае — как произведение локальной школы: киевской, новгородской, владими́ро-суздальской, псковской, московской и др. Между тем наличие вариантов вызывает необходимость их сличения между собой независимо от локальных границ.

Сравнение вариантов издавна применяется в изучении фольклора. Оно применимо и при изучении иконописи. Особенно плодотворно может оказаться изучение икон, изображающих змееборство Георгия. Сюжет этот тесно связан с

### Змеборство Георгия в свете фольклора

фольклором. Он представляет собой частный случай всемирно распространенного сюжета борьбы героя со змеем, имеющегося кроме иконописи в сказках, легендах, духовных стихах, житиях. Особенно широко этот сюжет распространен в сказках. В указателе сказочных сюжетов Аарне-Андреева он предусмотрен под № 300. Сюжет этот имеет почти всемирное распространение [1]. В английском издании Томпсона названы варианты примерно на тридцати европейских языках и частично (очень скудно) на языках других континентов [Tompson, 1967]. Русских вариантов в настоящее время можно назвать свыше ста.

Наличие сюжета змеборства в сказках для нас очень важно. Волшебная сказка имеет доисторическую давность. Сказка доказывает, что мотив змеборства не был создан иконописцами, он был ими унаследован. Хотя предмет нашего изучения не сказка, указать на эту связь необходимо.

Между тем иконы, изображающие змеборство, изучались безотносительно к каким бы то ни было письменным или словесным материалам, и наоборот, житие Георгия изучалось безотносительно как к фольклору, так и к изобразительному искусству. Литература вопроса огромна, мы можем указать лишь на некоторые образцы. Особенно тщательно изучалось житие Георгия на византийской почве. Здесь можно назвать капитальный труд А. П. Кирпичникова, ответ на него А. Н. Веселовского, большую работу А. В. Рыстенко, немецкие работы Крумбахера и Ауфгаузера [2]. Литература вопроса чрезвычайно богата, но методология этих работ устарела.

Несмотря на феноменальную эрудицию, исследователи совершают элементарные ошибки, которые ставят под сомнение результаты их работ. Достаточно привести два-три показательных примера. А. И. Кирпичников, например, в конце своего огромного труда пишет, что сказания о битвах с чудовищами основаны на веровании, будто «существовали когда-то на земной поверхности чудовищные змеи. Это верование основывается на факте, на воспоминании о вымерших видах животных, остатки которых пока встречались в окаменелостях», «существование в некоторых странах сильных и

### Змеборство Георгия в свете фольклора

опасных для людей земноводных вроде крокодилов способствовало живучести этого воспоминания» [Кирпичников, 1879, с. 109]. Итак, мотив змеборства Георгия вовсе не фантастичен, он основан на реальной борьбе с чудовищами, и в том числе с крокодилами. Такую же беспомощность в подведении итогов, какую обнаруживает А. И. Кирпичников, мы находим и у А. В. Рыстенко. Не ссылаясь на А. И. Кирпичникова, он повторяет его выводы: «Георгий несомненно лицо историческое, — пишет он. — Как бы ни фантастичны казались нам рассказы о змеборстве, все же в основе лежит какой-то реальный факт <...> На создание подобного рода рассказов влияли настоящие страшные крокодилы, ужасные змеи» [Рыстенко, 1909, с. 462].

И другие крупные ученые делали иногда очень странные утверждения. А. Н. Веселовский, например, изучая византийские жития Георгия, бегло касается и некоторых русских материалов и говорит о них так: «Русское представление о Георгии светло-храбром, по локоть руки в красном золоте, по колена ноги в чистом серебре, очевидно, внушено иконописью» [Веселовский, 1880, с. 150]. На самом же деле нет ни одной иконы, на которой Георгий изображался бы с золотыми руками и серебряными ногами. Такое изображение встречается только в сказках и духовных стихах.

Наиболее обстоятельное исследование жития Георгия принадлежит Крумбахеру, который великолепно знал византийскую, латинскую и частично восточную рукописную традицию и подробно эти рукописи изучил. Исследовал он исключительно жития. Конечный итог его разысканий состоит в том, что житие Георгия есть литературное произведение, автора которого установить невозможно [Krumbacher, 1911, S. 240]. Действительно, можно признать, что историю рукописного жития необходимо проследить хронологически и что автора установить невозможно. Но Крумбахер не понимает, что история рукописи и история сюжета — разные области изучения. И если в изучении рукописей он первоклассный мастер, то его предположения о происхождении сюжета звучат наивно и по существу не отличаются от гипотез его предшественников. По его мнению, Георгий — историческая личность. Об

### Змеборство Георгия в свете фольклора

этом он пишет так: «Георгий был и остается исторической личностью, хотя мы и не можем вполне рассеять тот мрак, который окружает более подробные обстоятельства его жизни» [Kumbacher, 1911, S. 244]. Другой немецкий исследователь Ауфгаузер также полагает, что в основе легенды лежат какие-то фактические события и что она составлена одним автором [Aufhauser, 1911].

Названные авторы так или иначе убеждены в византийском происхождении как рукописной традиции жития Георгия, так и самого сюжета. Все иные теории темпераментно отвергаются, но отвергаются не столько в силу научной аргументации, сколько в силу субъективного убеждения, что это так. Любые теории невизантийского происхождения сюжета подвергаются презрительной насмешке. Но насмешка — не научная аргументация.

Есть множество иных теорий первичного происхождения мотива змеборства в житийной литературе. Так, например, культ христианского Георгия возводился к культу иранского Митры, к культу вавилонского Таммуза; христианские жития возводились к сирийским и эфиопским легендам. Особое внимание обращалось на сходство легенды о Георгии с античным мифом о Персее и Андромеде. Называли также Беллерофонта, Кадма, Геракла, Ясона, Аполлона, побеждающего дельфийского дракона Питона, греко-римского Митру и некоторых других змеборцев, и в том числе змеборцев Индии и Китая.

Мы не будем входить в детали подобных сопоставлений и связанных с ними теорий. От приведенных выше теорий византийского происхождения они отличаются заменой Византии другими местами. Эрудированность авторов этих теорий слабее, чем эрудированность специалистов по Византии, но сущность теории — утверждение однократного и одноместного происхождения сюжета — по существу не отличается от теории византийского происхождения. На наш взгляд, следует говорить не о временно-пространственных координатах, а об исторических условиях, приводящих к возникновению одинаковых сюжетов у разных народов. Для правильного решения вопроса следовало бы изучить весь существующий материал

### Змеборство Георгия в свете фольклора

по мотиву освобождения женщины от дракона, в каком бы жанре или виде народного творчества (обряд, миф, сказка, легенда, житие, духовный стих, икона и т. д.) и к какой бы эпохе, начиная от народов, близких к первобытнообщинному строю, и до современных данных эти материалы ни относились. Практически это сделать сейчас еще почти что невозможно. Тем не менее частные работы имеют право на существование как материалы для будущих историко-теоретических обобщений.

В советское время появилась большая работа В. Н. Лазарева, специально посвященная некоторым вопросам изучения образа Георгия [3]. Здесь рассмотрены все виды икон, на которых изображен Георгий. С нашей точки зрения, такой номенклатурный подход к совершенно разнотипным и гетерономным явлениям представляет собой методологическую ошибку, приводящую к неправильным выводам, несмотря на обилие привлекаемых материалов.

Высказывались в советской науке и более правильные и убедительные взгляды. Так, Б. Н. Путилов, изучавший южнославянские песни о змеборстве, высказывает очень правильную мысль, применимую более широко, чем это делает автор: «В целом южнославянские песни о змеборстве принадлежат догосударственному эпосу» [Путилов, 1968, с. 36].

Настоящая работа посвящена изображениям змеборства на русских иконах. Такое изолированное изучение делается с оглядкой на более общие проблемы, решение которых предстоит в будущем, но не в этом состоит цель работы. Цель работы — дать обзор, систематизацию и изучение материала иконописного.

Перебирая материалы, прежде всего можно установить, что есть два вида икон, изображающих Георгия.

В иконах первого вида Георгий изображается стоя. Это, так сказать, портретное изображение его. Такова, например, икона новгородской школы XII в., хранящаяся в Третьяковской галерее. Георгий изображен в фас, во весь рост. В правой руке он держит копьё, левой придерживает меч. Одежда многокрасочна. Это воин на страже родины. Икона обладает вы-

### Змеборство Георгия в свете фольклора

сокими художественными достоинствами [Лазарев, 1969, табл. 3]. Не менее выразительна другая икона, хранящаяся в Успенском соборе в Москве. Георгий здесь изображен не в рост, а по пояс [4]. Таких примеров, русских и византийских, можно привести несколько. Виды и разновидности икон, на которых Георгий (иногда вместе с другими святыми) изображается стоя, рассмотрены в упомянутой работе В. Н. Лазарева. «Византийцы отдавали предпочтение фигуре стоящего Георгия, опирающегося левой рукой на щит, в правой же держащего копье» [Лазарев, 1970, с. 56]. То же имело место на Кавказе. Изучение таких икон – особая проблема, которая здесь затрагиваться не будет.

Но есть иконы, посвященные Георгию, совершенно иного вида. Это не портреты, а изображение его борьбы со змеем. Георгий показан не статически, а в движении. Существует три типа таких икон.

На одних Георгий показан на коне, медленной поступью подвигающемся вперед. Впереди него идет Елизавета и ведет на поводу покоренного героем змея. Они приближаются к башне, на которой находятся родители Елизаветы, иногда еще и другие люди.

На иконах второго типа нет ни Елизаветы, ни ее родителей, нет никаких построек; на иконе изображается только смертельная схватка Георгия со змеем. Сидя на скачущем коне, Георгий вонзает копье в пасть змея.

Третий тип может быть рассмотрен как смешение двух первых. Георгий сидит на коне и могучим движением поражает змея копьем. Змея ведет на поводу Елизавета. На иконе изображены также ее родители, которые находятся наверху какой-нибудь башни и смотрят на происходящее.

Мы рассмотрим все три типа отдельно, но раньше, чем приступить к рассмотрению их на образцах, необходимо поставить вопрос о степени распространения в России икон Георгия на коне независимо от принадлежности их к тому или иному типу.

Тут окажется совершенно неожиданная картина. Иконы Георгия на коне нет ни в одном из храмов Московского Крем-

### Змеборство Георгия в свете фольклора

ля. Есть только изображение его стоя. Возможно, что это случайность, что такие иконы в этих храмах были, но не сохранились там. Однако такое предположение маловероятно. Имеется научно сделанная опись икон Троице-Сергиевской лавры, как находящихся в церкви, так и хранящихся в архиве. Всего учтено 1127 икон. Иконы Георгия-змеборца в этой описи нет ни одной [Олсуфьев, 1920].

Эти наблюдения наводят на мысль, что культ Георгия-змеборца не признавался официальным богословием. Как Кремль, так и Троице-Сергиевская лавра были местами государственного культа. Эти храмы были храмами царей и высшей знати. Георгий-змеборец вошел в культ вопреки церковному руководству. Мы имеем прямые данные о запрещении культа Георгия церковными властями. Но никакие запрещения не могли препятствовать его широкому распространению. По этому поводу А. И. Кирпичников сообщает: «Апокрифическое житие Георгия ясно и положительно осуждается в славянских индексах запрещенных книг». Это запрещение распространялось и на иконопись, но оно не соблюдалось. «Если, несмотря на запрещение Геласия, даже клерики продолжали переписывать апокриф, иногда сокращая его <...> тем с большим правом овладевала им национальная поэзия и искусство. Его перелагали в стихи во всех почти христианских странах, им украшали стены храмов» [Кирпичников, 1879, с. 33]. О том же, ссылаясь на Крумбахера, пишет В. Н. Лазарев: «Житие Георгия вызвало резкое осуждение в "Decretum Gelasianum" (конец V века?), где оно было приравнено к запрещенной апокрифической литературе» [Лазарев, 1970, с. 69]. Однако это запрещение не соблюдалось, о чем свидетельствует новый запрет патриарха Никифора (начало IX в.). В. Н. Лазарев приводит и некоторые другие подобные же свидетельства.

Наличие запретов объясняет некоторые другие факты. Так, например, во всем наследии Рублева также нет ни одного изображения Георгия-змеборца. Рублев выполнял государственные заказы, передаваемые ему представителями светских и церковных властей [5]. Этим же можно объяснить, почему, например, в церкви Спаса Нередицы в Новгороде также не

### Змеборство Георгия в свете фольклора

было ни одного изображения Георгия в борьбе со змеем. Нередицкие фрески были изданы полностью в 1925 г. [ГРМ, 1925] Здесь имеется 143 репродукции, но Георгия-змеборца в их числе нет.

Можно заметить, что за одним единственным исключением (о нем речь ниже) Георгий вообще не изображался на фресках. Эти данные показывают, что в утверждении А. И. Кирпичникова (изображения Георгия украшали стены храмов»), следует внести уточнение: подобные изображения имелись только на иконах, на фресках их не было. Такие иконы имелись во множестве церквей, преимущественно в сельских местностях и в провинциальных городах, но их не было в больших храмах государственного значения.

Мы остановимся на анализе некоторых избранных характерных образцов изображения Георгия, начиная с рассмотрения того типа, в котором Георгий мирно приводит змея и Елизавету к ее родителям: она ведет на поводу усмиренного змея, Георгий сопровождает ее на коне.

Одно из древнейших русских изображений имеется на фреске Георгиевской церкви в Старой Ладогe. Это единственная известная нам фреска на данный сюжет в России. Все остальные изображения Георгия принадлежат станковой живописи [6]. Мы здесь не будем останавливаться на изучении этой замечательной фрески, упомянем только, что некоторые авторы не видели, что на ней изображено. Вот что пишет Т. Г. Муратов: «На стене диаконника сохранилось изображение покровителя храма, святого Георгия на коне, поражающего дракона» [Грабарь, 1914, с. 120]. Увы! Георгий на этой фреске отнюдь не поражает дракона. Он изображается безоружным, при нем нет ни меча, ни копья. Георгий только сопровождает Елизавету, мирно ведущую змея за пояс, обвязанный вокруг рога, за которой тот покорно ползет, вытянувшись во всю длину своего тела. По мнению Т. Г. Муратова, изображение это занесено из Византии и «выражает вкусы аристократической, княжеской Руси XII века» [Грабарь, 1914, с. 130]. Выше мы видели, что как раз в княжеских церквах этой иконы никогда не было и что она выражает вкусы не аристократии, а демократических низов.

### Змеборство Георгия в свете фольклора

Раньше, чем приступить к истолкованию иконописного материала, необходимо рассмотреть, как сам народ понимает различные виды изученных нами изображений, начиная с тех, в которых Георгий приводит Елизавету со змеем к дому ее родителей. Для истолкования этой иконы имеется очень ценный вспомогательный материал, а именно духовный стих о Егории Храбром и Елизавете Прекрасной. Стих этот довольно редок. В XIX в. он был уже полузабыт [7]. Специально он никогда не изучался. Подробное изучение его не может входить в наши задачи. Для наших целей достаточно установить сюжетный стержень, а этот стержень во всех вариантах один и тот же.

Сюжет сводится к тому, что в некотором фантастическом городе или царстве (град Антоний, Рахрын-город, царство Арапинское и др.) живут царь и царица. Они язычники, иногда отступники от христианской веры. По гневу господню, без всякого внешнего повода бог насылает на город страшное бедствие. Появляется «поедучая змея», которая требует на пожирание каждый день по человеку. Жители обращаются к своему царю, и он предлагает, чтобы жертва ежедневно определялась по жребию. Жители принимают такое предложение. Но вот жребий выпадает на царя. Царь советуется с женой, как ему спастись, и та предлагает ему вместо себя отправить на жертву их дочь Елизавету. В большинстве вариантов она не той веры, что ее родители, она христианка:

Не нашему богу она молится,

Она молится господу распятому.

[Бессонов, 1861, N 119].

Свою дочь они обманывают, снаряжают ее будто к венцу. Но Елизавета все понимает. Ее ведут к морю или озеру, в котором обитает змей, и оставляют ее там. В дальнейшем песня повествует, что мимо того места, куда приведена царевна, на белом коне проезжает Георгий. Георгий — воин, который после ратных подвигов возвращается домой. Он выспрашивает девушку и остается около нее, чтобы спасти ее от змея. Девушка ищет у него в голове, и он засыпает. Появляется змей; Елизавета не может добудиться героя и плачет. Горячая слеза падает ему на щеку, и он просыпается. Легко заметить, что эти

### Змеборство Георгия в свете фольклора

детали совпадают со сказкой об избавителе-змеборце. В дальнейшем, однако, дело происходит иначе, чем в сказке. Мы ожидали бы, что герой схватится со змеем, убьет его и освободит царевну. Но в песне никакого боя нет. Георгий не убивает змея, а укрощает его: он произносит над ним заклинание или ударяет его своим «скипетром», и змей полностью смиряется. Он побежден как бы внутренней силой героя. Георгий предлагает Елизавете снять свой пояс. Пояс этот он обматывает вокруг шеи змея, а конец его дает ей в руку. Они возвращаются к дому родителей Елизаветы, Георгий на коне ее сопровождает. Этот момент и изображен на иконе.

Песня сообщает дальше, что Георгий предлагает родителям Елизаветы принять христианство. Если они согласятся, он убьет змея, если же нет, «я спущу змею лютую на твой град». Родители Елизаветы, конечно, сразу же соглашаются принять истинную веру. Георгий еще требует, чтобы они поставили три церкви, и они на все согласны. На этом песня чаще всего кончается. Певцы совершенно забывают о змее. Формальный конец их мало интересует, но в отдельных вариантах сообщается, что Георгий расправляется со змеем и исчезает [8].

Рассказ имеет все признаки вторичного образования: это тот же сюжет, что в сказке о герое, освобождающем царевну от змея, которому она отдана на съедение, но перелицованный на церковно-религиозный лад.

Текст песни позволяет полностью расшифровать и научно определить иконописное изображение со стороны сюжета, но песня не раскрывает художественной трактовки в изображении события и действующих лиц так, как это сделано средствами живописи. Выше мы вкратце рассмотрели старолადожскую фреску. Но сюжет змеборства типичен не для фресковой живописи, а для икон. В качестве образца иконописного изображения мы остановимся на иконе XIV в., хранящейся в Русском музее в Ленинграде [9]. Икона эта до сих пор по существу не изучена: В упомянутой книге В. Н. Лазарева о новгородской живописи дан следующий комментарий, в котором высказывается несколько странное понимание ее сюжета: «Царевна кажется игрушечной, и таким же воспринимается и

### Змеборство Георгия в свете фольклора

дракон, послушно ползущий за Елисавой. В Георгии нет ничего подчеркнуто воинственного. Хотя в правой руке его виднеется копье, он им никого не поражает, а несется вскачь, как бы устремляясь на своем белом коне в поле, чтобы охранить крестьянские посевы» [10]. И так, по мнению В. Н. Лазарева, Георгий совершает свой подвиг как бы мимоходом. Настоящая же цель его состоит в том, чтобы охранять посевы. Откуда здесь взялись посевы, остается неясным. Характеристика эта не выдерживает критики, хотя она и сделана крупным знатоком русской иконописи.

Эта икона — древнейшая из всех русских икон, на которых изображено змеборство, и потому на ней следует остановиться несколько подробнее.

Первое, что бросается в глаза при ее рассмотрении, это поразительное внешнее сходство с фреской Старой Ладоги. Можно бы думать о непосредственном влиянии фрески на икону. Но вернее будет предположить другое: данный тип иконы был традиционен. Он прослеживается в течение ряда веков. Но при всем сходстве есть одно существенное отличие: отличие стиля и степени мастерства.

Фрески исполнялись крупными мастерами, иногда гениальными, первоклассными художниками, имена и произведения которых вошли в историю мирового искусства. Иконы также могли исполняться великими художниками, но они же издавна исполнялись также и ремесленниками, очень усердными и благочестивыми, но не всегда искусными. Так можно объяснить, почему данная икона XIV в. по своему художественному уровню стоит значительно ниже, чем фреска XII в.

На этой иконе Георгий сидит на белоснежном коне. Сидит он совершенно прямо, без всякого изгиба или наклона корпуса. Он не управляет конем, поводья ослаблены и провисают. Вопреки драматичности сюжета фигура Георгия совершенно спокойна. Есть некоторая диспропорция между величиной всадника, который кажется огромным, и конем, непропорционально малым. Ноги всадника слишком коротки. Эти недостатки — признак архаичности, в более поздних иконах они исчезают. Есть и некоторые другие показатели архаично-

### Змеборство Георгия в свете фольклора

сти: в то время как конь показан сбоку, всадник показан по пояс спереди. С точки зрения реалистического изображения действительности его поза крайне неудобна и противоестественна. Но художнику непременно надо показать лик всадника, и соответственно спереди показан и весь корпус. Всадник не смотрит ни на змея, ни на Елизавету. Его взгляд обращен вперед, в пространство, как это имеет место на иконах, на которых изображены одни только лики. Можно допустить предположение, что лицо Георгия и его корпус изображены разными художниками, что иконы писались не только отдельными мастерами, но артелями, и что были мастера, которые писали одни только лики святых.

Очень характерен конь. Как и на большинстве других икон, он ослепительно белый. Передние и задние ноги попарно изображены совершенно одинаково. Они изогнуты в суставах, и это — несомненное достижение художника. На многих более поздних иконах ноги изображены прямо. Всадник вместе с конем как бы парит над землей. По той версии повествования, которая изображена на иконе, Георгий не вступал со змеем ни в какую схватку. Он его победил заклинанием. Этим объясняется, почему на ладожской фреске Георгий не имеет никакого оружия [11]. На разбираемой нами иконе он держит в руках копье, но это не столько оружие, сколько знамя: на копье развеивается вымпел.

Небесному существу Георгия противопоставлен его антагонист — выходящий из под земли червеобразный змей. На иконе в левом углу намечена гора или возвышение, и в этой горе — змеиная нора. Из нее только что выполз гад, его хвост скрыт в пещере (здесь противоречие: змея приводят издалека, но вместе с тем он тут же выползает из норы; но это противоречие до зрителей не доходит и их не смущает). Край норы зубчатые. Пещера, из которой появляется змей [12], окрашена в яркие тона: фон ее темно-красный, можно сказать, зловеще красный. На темно-красном фоне — ярко-зеленый круг. Это вход в логовище змея, который сам того же зеленого цвета, что и края берлоги. Спина его, однако, не зеленая, а черная, и черный цвет выражает его сущность. Змей имеет форму длинного

### Змеборство Георгия в свете фольклора

червя, суживающегося к хвосту. У него два маленьких крыла, но крылья имеют как бы только символическое значение: на этих крыльях он летать не может. Крылья – реликт образа небесного змея более ранних языческих представлений, нашедших отражение и в фольклоре. Змей – подземное существо в противоположность небесному существу его антагониста – Георгия. Голова змея в злобе поднята кверху. Из пасти высывается ярко-красный язык, которым он шевелит. Лапы усажены каждая тремя огромными когтями.

Змѣя ведет на поводу Елизавета («Елисава»), королевская дочь, которая была назначена ему в жертву. Она стоит совершенно прямо, без всякого изгиба или движения. Платье ее без складок прямо свисает вниз. Бросается в глаза диспропорция в изображении человеческих фигур: Елизавета стоит на переднем плане, но фигура ее уменьшена. Это не от неумения, это принцип. Такую диспропорцию (хотя, может быть, менее резкую), мы имеем во всех вариантах данной иконы. Главные фигуры, основные герои живописного повествования обычно изображаются крупным планом, остальные – в меньших размерах, безотносительно к законам перспективы. Здесь царят другие законы.

По своей фактуре икона весьма архаична, и фигура Елизаветы – наиболее архаическая часть ее. Скованность и неподвижность фигуры – знак ранних, еще примитивных форм иконописания. Фигура Елизаветы вытянута вверх без всяких изгибов, так же как совершенно прямо на коне сидит Георгий и совершенно прямо, не извиваясь, по земле вытянулся змей.

В правом верхнем углу видна фантастическая постройка с крытой кровлей, откуда выглядывают родители девушки, пославшие ее на смерть. На их головах точно такая же корона, как на ней. Кроме них изображено не совсем ясное третье лицо, в котором издатель «Новгородской иконописи» В. Н. Лазарев хочет видеть епископа, но на последнем нет никаких признаков епископского сана. Они язычники, и епископ здесь был бы совершенно неуместен. Текст духовного стиха показывает, что Георгий предложит родителям Елизаветы принять христианство; если же они этого не захотят, на них будет выпущен змей.

### Змеборство Георгия в свете фольклора

Особого рассмотрения требовала бы башня, на которой находятся родители. Но такая постройка характерна не только для данного типа икон, но и для других, на которых изображается змеборство, и будет рассмотрена ниже.

При всей наивности, неумелости данная икона подкупает какой-то искренностью и теплотой. К тому же она великолепна по своему колориту. Фон ее ярко-красный. Красный цвет щедро рассыпан по многим деталям этой иконы. В красное одет король, на Елизавете красное платье, на Георгии красные сапоги. Крылья змея сверху белые, снизу красные. Плащ Георгия, развевающийся по ветру, синий. Кольчуга, вероятно, была когда-то золотая. Из под нее виден лиловый рукав; штаны на всаднике белые. Всем этим создается впечатление яркости, размаха и силы. В волосах Георгия просматривается красная пряжа, нимб вокруг головы золотисто-желтый. Такова эта архаическая икона, самая древняя из известных нам на данный сюжет [13].

Икона интересна еще другим: основное изображение окружено как бы рамкой из множества мелких изображений, так называемых клейм. Эти клейма заслуживают самого пристального внимания, хотя они никогда специально не изучались. Каково взаимоотношение иконы и клейм? Если сама икона служит иллюстрацией к повествованию или к песне о героическом подвиге освобождения девушки от змея, то клейма иллюстрируют совершенно иной сюжет, первоначально не связанный с героическим подвигом Георгия, а именно повествование о мучениях, страстях и смерти Георгия.

Раньше чем ответить на вопрос, почему, как и где эти два памятника были объединены, необходимо хотя бы вкратце рассмотреть вопрос об изображении страстей.

Для понимания клейм необходимо привлечь фольклорную песню о мучениях Георгия (Егория). В отличие от стиха о подвиге Георгия, известного в очень небольшом числе записей, стих о мучениях Георгия был записан весьма часто. В издании П. Бессонова имеется 17 записей его. Он имеется в некоторых этнографических сборниках, а также в некоторых сборниках былин. Можно назвать до 60 опубликованных текстов этого стиха.

### Змеборство Георгия в свете фольклора

Обширные исследования А. И. Кирпичникова, А. В. Рыстенко, Ауфгаузера и других посвящены именно данному сюжету. В названных работах анализируется рукописная традиция, русские же фольклорные стихи в них не рассмотрены. Между тем для наших целей в первую очередь важны именно духовные стихи, тесно связанные с русской иконописью.

Эпическое повествование песни о Егории очень устойчиво. Пренебрегая некоторыми деталями, можно установить следующий сюжетный стержень. В Иерусалиме или в другом городе живет благочестивая София Премудрая. У нее три дочери и один сын — Егорий. Егорий отличается необыкновенной красотой: у него по локоть руки в золоте, по колена ноги в серебре, «голова его вся жемчужная». Они христиане. На город нападает «царище басурманище» Демьянище и уносит Егория в свою землю. Из дальнейшего следует, что он похитил также его сестер, но певцы, как правило, этого не сообщают, и слушатели узнают об этом только в конце песни. Царь подвергает Егория допросу — в кого он верует, и уговаривает его принять басурманскую веру. Егорий отказывается. Тогда царь подвергает его всяческим, очень подробно описанным мучениям: его рубят топором, пилят пилой, сажают в котел с кипящей смолой, топят в воде. Таковы наиболее часто встречающиеся формы. Реже, а иногда лишь в единичных случаях можно встретить и другие формы: его водят по гвоздям, жгут в огне, заковывают в железные сапоги, бросают о землю, топят в море, ставят на раскаленную чугунную плиту, вертят колесом, режут ножом, варят в котле, стегают батошьем и т. д. Егорий стойко выдерживает все муки и остается жив. Иногда ему помогают небесные силы. Чтобы окончательно погубить Егория, царь приказывает его замуровать в глубокий погреб, заложить выход дубовыми досками, а доски засыпать песком. Проходит много лет, и совершается чудо: ветер разносит доски, и Егорий выходит невредимым. Он направляется в Иерусалим к матери. Она дает ему могучего коня (иногда и оружие) и благословляет насаждать христианскую веру и «открыть кровь царищу Демьянищу». Егорий отправляется, но по дороге наталкивается на препятствие. Он наезжает на «толкучие» горы, которые

### Змееборство Георгия в свете фольклора

его не пропускают. Горам он приказывает расступиться и обещает построить на них церковь. Затем Егорий встречает трех девиц. Это оказываются его сестры, которых царище Демьянище похитил и заставил пасти овец. Девушки совсем одичали, заросли волосами, забыли свою христианскую веру, «набрались духу неверного, басурманского». Егорий отсылает их в Иерусалим, а сам едет дальше. Он наезжает на палаты Демьянища и убивает его.

Рассказ поражает современного читателя своей нескладностью. Почему Георгий, освободившись из темницы, совершенно беспрепятственно находит путь домой, тогда как обратный путь к царству своего мучителя обставляется многочисленными препятствиями? Препятствия эти сами по себе весьма интересны и архаичны. «Толкучие» горы, например, встречаются уже в Одиссее, некоторые мотивы исконны для сказки. Специальное изучение песни было бы очень интересно, но это не входит в наши задачи. С нашей точки зрения, нескладная композиция, логическая непоследовательность и механическая нанизанность мотивов – один из признаков позднего и притом искусственного происхождения песни в целом. Достаточно провести сравнение с логичностью и стройностью подлинно народных былинных, или сказочных, или иных повествований и законов их композиции, весьма древних и архаических, чтобы сразу увидеть здесь разницу.

Мы остановились на этой песне потому, что она объясняет содержание окружающих Георгия-змееборца клейм. Песня содержит сложное и длинное повествование, но характерно, что из всего повествования иконописец выбирает только один эпизод, а именно мучения Георгия. Картина мучений, даваемая иконой, не во всех деталях совпадает с той картиной, которая дается песней. Каждая песня в отдельности повествует в среднем о пяти-шести мучениях, тогда как иконописец может их дать много больше [14]. Клейма эти встречаются очень редко. Они противоречат героическому повествованию средника о спасении Елизаветы. Изменен также и конец: апофеоз Георгия и его возвращение на родину в песне на иконе заменен мученической смертью его, о которой песня ничего не знает.

### Змеборство Георгия в свете фольклора

Чем же объяснить такой отбор и такую замену? Мы уже знаем, что героический образ Георгия-освободителя отнюдь не соответствовал интересам церкви с ее прославлением долго-терпения, смирения и послушания и что этот образ когда-то не был признан церковью и культ его даже подвергался запрещениям. Однако никакие запрещения не могли уничтожить популярность Георгия-освободителя и препятствовать его проникновению в низовую иконопись. Клейма были введены под воздействием церковных властей, чтобы ослабить героический облик Георгия и подчеркнуть облик смиренного страстотерпца. Если средник дает образ мужественного героя-воина, то клейма изображают Георгия в качестве смиренного мученика и тем преобразуют героический и народный облик героя в облик страдальца, угодный церкви. Но народ в целом не принял этой поправки. Может быть, этим и объясняется, почему клейма на иконах, изображающих подвиг Георгия как победителя змея, встречаются так редко.

Древнерусская живопись не довольствовалась тем типом икон Георгия, который здесь рассматривается. Тип этот, как мы видели, крайне редок. Причины довольно очевидны. На иконах данного типа нет непосредственной борьбы, есть покорение врага не силой, а внутренним совершенством героя. Преобладание получил другой тип иконы, в которой змей побеждается не нравственной силой героя, а силой оружия и не во имя одной женщины, а во имя борьбы со злом. В противоположность чрезвычайно редкой иконе об освобождении девушки икона, изображающая только боевую схватку героя со змеем без всяких других персонажей, представлена большим количеством экземпляров начиная с XII в. и кончая примерно серединой XVIII в., когда художественную традицию вытесняет ремесло. Имеется свыше 30 публикаций таких икон.

Иконы этого типа обладают высокой степенью художественного мастерства. Очень высок средний художественный уровень их, имеются и такие, которые представляют собой вершину не только русского средневекового мастерства, но искусства мирового.

### Змеборство Георгия в свете фольклора

При сличении икон этого типа между собой бросается в глаза, что, несмотря на одинаковость сюжета, обязательного для иконописца, мы не имеем ни одного случая совпадения в оформлении композиции, в фактуре и в деталях. Нет копий, каждая икона есть продукт индивидуального творчества. Возможно, конечно, что копии имелись, но не сохранились, но вернее предположить другое: каждый художник творил индивидуально. Ни один из них не имел во время работы перед глазами образца в качестве модели. Он знал необходимый обязательный канон на память и в пределах этого канона свободно творил. Поэтому к иконам данного типа лишь условно можно применять понятие варианта в том смысле, как оно применяется при изучении фольклора. Варианты здесь носят иной характер.

Характерный образец рассматриваемого типа — икона конца XIV в., хранящаяся в Русском музее в Ленинграде [15]. Первое, что бросается в глаза, — необычайная динамика изображения. Здесь все в движении. В этом отношении разителен контраст, например, с рассмотренной выше иконой, где Елизавета в сопровождении Георгия очень спокойно приводит змея к дому своих родителей. Георгий сидит на белоснежном, скачущем впереди коне. Его правая рука широким размахом откинута назад: ею он сильным движением вонзает копьё в пасть змея. За его спиной по ветру развевается плащ, подчеркивая быстроту езды на коне. Голова Георгия слегка наклонена вперед и немного в сторону, что придает всей его фигуре гибкость, естественность и оживленность. Он смотрит не в пространство, а вниз, на поражаемого им змея. Лево́й рукой он силой удерживает скачущего коня: поводья натянуты, голова всадника пригнута к груди. Рука, держащая поводья, не прижата к телу, а согнута в локте и отведена от корпуса. Голова и лик ярко выступают на фоне белого нимба, имеющего форму не кольца, а сплошного круга. Изображение в нескольких местах заходит на деревянную рамку: художнику как бы тесно в пределах доски. На всаднике синий кафтан, доходящий до колен, но поверх него надета красно-оранжевая кольчуга, состоящая из крупных звеньев. Обувь красная. Есть в фигуре Ге-

### Змеборство Георгия в свете фольклора

оргия и недостатки: ноги по сравнению со всей фигурой несколько коротковаты, но этот недостаток как бы скрыт и не бросается в глаза. Конь снежно-белый, даже копыта у него белые. Уздечка и сбруя красные. Под конем извивается червеобразный дракон синего цвета с небольшими красными крыльями. Он изображен выходящим из черной подземной норы. Голова, как и крылья, ярко-красная. Голова змея повернута назад, к всаднику, и в этот момент Георгий вонзает в его открытую пасть копьё.

Кроме рассмотренных двух типов изображения Георгия-змеборца, а именно древнейшего типа, где изображается привод змея Елизаветой в сопровождении Георгия к дому ее родителей, и позднейшего, где изображается схватка со змеем в тот момент, когда герой поражает его своим копьём, есть, как указано выше, еще один вид, или тип, который можно назвать смешанным: на иконах этого типа есть одновременно и привод змея к дому родителей Елизаветы, и поражение его насмерть. На левой половине таких икон изображен Георгий на коне, вонзающий копьё в пасть змея. Перед ним стоит Елизавета. Убиваемого змея она ведет или держит на поводу: один конец его повязан вокруг шеи змея, другой она держит в руке. Елизавета обернулась назад и смотрит на змея или на Георгия. На правой стороне таких икон изображено более или менее фантастическое здание, наверху которого находятся родители Елизаветы, а иногда и множество других людей, которые смотрят на то, что происходит. Иконы этого типа встречаются несколько реже, чем те иконы, на которых изображена схватка со змеем. Можно назвать до 15 печатных свидетельств существования данного типа икон.

Вникая в содержание того, что здесь изображается, современный зритель видит некоторую несуразность: родители Елизаветы еще не приняли христианства, а Георгий змея уже убивает. Противоречие, однако, не доходило до сознания зрителей, иначе эта икона не получила бы такого широкого распространения, тогда как древнейший, архаический тип был почти забыт. По представлению народа змей непременно должен быть убит, уничтожен, и это убийство и показано на

### Змеборство Георгия в свете фольклора

иконе, на которой изображался привод. Соответственно изменилось и понимание роли родителей. Если на иконах первого, архаического, типа они испытывают ужас в ожидании возмездия за отдачу дочери змею, то на иконах данного типа они испытывают радость и торжество по случаю спасения их дочери от змея. Из этого видно, что данный тип изображения появился в результате смешения двух основных типов. Что это так, подтверждается относительно поздним появлением икон такого вида. Наиболее ранние известные нам образцы относятся предположительно к концу XV в. [Грабарь, 1914, с. 35, 39].

В качестве образца мы кратко рассмотрим новгородскую икону XV в. [Грабарь, 1914, с. 259]. Она написана не без внешнего мастерства, но изображаемое событие превратилось в спектакль. Георгий здесь не на переднем плане. На переднем плане — огромный двухцветный змей, который тянется через всю картину от края и до края. На втором плане скачет Георгий. Всадник и змей движутся не рядом, как обычно, а навстречу один другому. Георгий появляется слева, змей — справа. Конь бежит карьером и уже проскочил мимо головы змея. И всадник, и конь оглядываются на змея назад, чем усиливается впечатление динамики движения. Могучим движением руки Георгий вонзает копьё в пасть змея. Позади него (а не впереди, как обычно) стоит Елизавета, которая в левой руке держит повод, обвязанный вокруг шеи змея, правую же она протянула к своему избавителю. Правую сторону иконы занимает фантастическая башенная постройка. На кровле ее находятся родители Елизаветы в несколько увеличенном масштабе и в уменьшенном масштабе — множество других людей. По лестнице спускается толпа сановников или воинов с пиками, на которых развеваются флажки, навстречу Георгию и Елизавете. Мистерия превратилась в парад.

Несмотря на несомненную внешнюю виртуозность изображения, при ближайшем рассмотрении можно обнаружить некоторые несуразности, свидетельствующие об упадке иконописного искусства по существу. Нора змея, которая обычно находится на некотором расстоянии от дворца, здесь находится под лестницей его, причем она широко открыта. Елизавета

следует за всадником, змей же появляется из норы с противоположной стороны, что противоречит логике событий. Георгий и конь проскочили мимо Елизаветы, они оглядываются на нее. Плащ развевается не в сторону, противоположную движению всадника, не назад, а в обратную сторону, к голове лошади, т. е. против ветра, что в классических иконах более древних времен было бы совершенно невозможно. Рассмотрением данного образца икон смешанного типа мы ограничимся. Появление икон этого типа — результат некоторого падения или вырождения великой традиции.

Мы установили типы икон, посвященных изображению борьбы Георгия со змеем, и специфические особенности каждого из этих типов. Необходимо, однако, вкратце коснуться еще некоторых деталей, общих для всех типов.

К таким деталям относится, например, изображение в одном из верхних углов благословляющей руки. В углу находится часть круга, которая, по-видимому, должна знаменовать небесную сферу, где обитают ангелы. За этим кругом высывается сложенная в трехперстное знамение рука. Каков же смысл этого изображения? Здесь можно заметить, что присутствие его отнюдь не обязательно. Приблизительно половина всех икон, изображающих борьбу со змеем, не содержит мотива благословляющей руки. Наличие его можно объяснить тем, что небесное благословение как бы усиливает религиозный авторитет иконы. Мы уже знаем, что иконы, изображающие борьбу со змеем, были только терпимы, что высшие церковные власти относились к ним с подозрением и отрицательно. Участие в событии небесных сил должно было придать изображаемому религиозную санкцию.

Этим же можно объяснить наличие другой, также довольно часто встречающейся детали. Есть иконы, на которых с неба спускается крошечная фигура ангела, держащего в руках нечто вроде короны или венца. Ангел спускается с неба по направлению к голове Георгия. Надо представить себе дело так, что в следующий момент венец будет на него надет. Смысл этого изображения примерно тот же, что и смысл простирающейся с небес благословляющей руки: ангел, венчающий

### Змеборство Георгия в свете фольклора

Георгия, символизирует благословение небес и небесную награду и тем подчеркивает святость героя и совершаемого им подвига. Все эти мотивы характерны для икон, изображающих подвиг Георгия, на других иконах они не встречаются.

Наряду с этим на изучаемых иконах есть некоторые детали и особенности, характерные для русских икон вообще. Сюда относится применение пейзажа и архитектурных сооружений. Пейзажи на иконах, изображающих Георгия, играют лишь подчиненную роль; есть и такие, на которых нет никакого пейзажа, и эти в художественном отношении принадлежат к лучшим. Пейзажи всегда имеют в основном один и тот же вид: действие происходит на фоне гор разной высоты и разного расположения. Чаще всего они невысокие и располагаются более или менее симметрично по двум сторонам изображения. Горы эти, однако, несколько не похожи на реальные горы. Они состоят как бы из кубиков одинаковой величины. Почему изображаются именно горы, которые для среднерусского пейзажа несколько не характерны и которых иконописец никогда не видел, и почему горы изображаются именно так — эта проблема не может решаться на частном материале одного сюжета. Иконы Бориса и Глеба на конях, Иоанна Богослова, Флора и Лавра, Рождества Христова, Воскрешения Лазаря и множество других могут иметь одинаковый фон из условно изображаемых ступенчатых гор. Проблема может быть решена только сравнительным изучением.

Примерно так же обстоит дело с другой деталью, а именно с архитектурным фоном того типа икон, в которых Георгий приводит змея или убивает его на глазах у родителей Елизаветы и их людей: окончательное решение может быть дано только путем межсюжетного изучения архитектуры. Однако изучение в пределах только сюжета змеборства вскрывает неожиданную картину. В противоположность пейзажу, который на иконах змеборства в своих основах всегда одинаков, архитектурный фон в пределах изучаемого типа, наоборот, всегда различен. Изображается некоторая совершенно фантастическая постройка, имеющая вид башни, на кровле которой находится множество людей, взирающих на происходящее.

### Змеборство Георгия в свете фольклора

Нет двух икон, на которых постройки были бы одинаковы они всегда различны. Постройки эти небывалые и в жизни невозможные. Они представляют собой четырех-, шести- или восьмиугольные башни. Количество этажей колеблется от двух до четырех. В изображении построек господствуют свои законы перспективы, характерные для иконописи вообще. Предполагаемый зритель мыслится на уровне земли, и изображение дается снизу, но одновременно оно дается как бы и сверху. Мы пока не можем говорить о вариантах: все изображения различны. Можно понять, почему художник не изображает реальных построек. События, изображаемые на иконах, мыслятся происходящими в какой-то абстрагированной сфере, а не на той реальной земле и не в той будничной обстановке, которой был окружен русский человек средневековья. Каждый художник в пределах известных унаследованных общих норм давал волю своей фантазии.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что все изложенное по своей совокупности опровергает предположения некоторых исследователей, будто Георгий-змеборец представляет собой историческое лицо. Образ такого змеборца, меняясь, тянется из глубокой доисторической древности. Подвиг его фантастический, и в этом отношении облик Георгия принципиально совершенно иной, чем облик таких деятелей, возведенных в сан святых, как Владимир, Дмитрий Донской, Александр Невский и др.

Применение к древнерусской живописи методов фольклористики позволяет научно определить типы, виды и варианты изображения, а привлечение сопровождающих эти изображения фольклорных материалов дает возможность глубже проникнуть в их идеологию. Всем этим подготавливается почва для надежного собственно исторического изучения.

# *Мотивы лубочных повестей*

## *в стихотворении*

*А. С. Пушкина*

*«Сон» 1816 г.*

Некоторые места стихотворения Пушкина «Сон» до сих пор представляются не вполне ясными. Речь идет о личности «мамушки», рассказывающей ребенку Пушкину сказки.

Ах! умолчу ль о мамушке моей,  
О прелести таинственных ночей,  
Когда в чепце, в старинном одеянье,  
Она, духов молитвой уклоня,  
С усердием перекрестит меня  
И шепотом рассказывать мне станет  
О мертвецах, о подвигах Бовы...  
От ужаса не шелохнусь, бывало,  
Едва дыша, прижмусь под одеяло,  
Не чувствуя ни ног, ни головы.  
Под образом простой ночник из глины  
Чуть освещал глубокие морщины,  
Драгой антик, прабабушкин чепец  
И длинный рот, где зуба два стучало, —  
Все в душу страх невольный поселяло.  
Я трепетал — и тихо наконец  
Томленья сна на очи упало.  
Тогда толпой с лазурной высоты  
На ложе роз крылатые мечты,  
Волшебники, волшебницы слетали,

Обманами мой сон обворожали.  
Терялся я в порыве сладких дум;  
В глуши лесной, средь муромских пустыней  
Встречал лихих Полканов и Добрыней,  
И в вымыслах носился юный ум.

В комментариях к последнему десятитомному академическому изданию сочинений А. С. Пушкина Б. В. Томашевский по поводу этого стихотворения пишет: «Здесь Пушкин описывает или свою бабушку М. А. Ганнибал, или няню Арину Родионовну» [Пушкин, 1956, с. 488].

В этой альтернативе как бы выражен итог разысканий по данному вопросу на сегодняшний день.

Между тем «мамушка» стихотворения «Сон» никак не может быть отождествляема с Ариной Родионовной.

Сказочный репертуар Арины Родионовны нам хорошо известен [Азадовский, 1938, с. 273 – 293]. Сказки эти следующие:

- 1) Царь Салтан (АА, 707);
- 2) Сказка о Марье царевне (АА, 313);
- 3) Сказка о попе и батраке (АА, 650, 1000, 1045, 1082, 1072, 1063, 1130, 1132, 1162; в указателе не предусмотрен целостный сюжет, он разбит на отдельные эпизоды или мотивы);
- 4) Сказка о смерти Кощея (АА, 302);
- 5) Сочетание сказок «Сын царя и сын кузнеца» (АА, 920) и «Царь Соломон и его неверная жена» (АА, 905);
- 6а) Сказка «Проклятая дочь» (АА, 813А);
- 6б) Сказка «Проклятый сын или внук» (АА, 813В);
- 7) Сказка о мертвой царевне (АА, 709). Принадлежность последней сказки Арине Родионовне считается сомнительной.

А. С. Пушкин вряд ли исчерпал репертуар Арины Родионовны. Советским фольклористам стали известны случаи, когда сказочники помнили и рассказывали 100 и более сюжетов. Тем не менее характер репертуара Арины Родионовны совершенно ясен. Это исконно фольклорная русская волшебная, легендарная и сатирическая сказка.

Записи от Арины Родионовны обладают также единством стиля. Изложение отличается добродушным юмором, характерной чертой подлинно народных русских сказок.

Репертуар рассказчицы в стихотворении «Сон» носит совершенно иной характер. В самом стихотворении содержатся лишь намеки на него, но намеки эти достаточно ясны.

1. «О мертвецах». Рассказы о мертвецах, собственно, не представляют собой сказок. Это страшные рассказы о покойниках, кладбищах и т. д., в действительность которых непоколебимо верили. Для примитивных натур щекотание страха заменяет эстетическое наслаждение. Образцы такого рода рассказов можно найти в сборнике Афанасьева [1]. Такого рода фольклор не принадлежит к лучшим созданиям народного искусства. В данном случае цель рассказыванья состояла в том, чтобы запугать мальчика, и эта цель достигалась:

От ужаса не шелохнусь, бывало,  
Едва дыша, прижмусь под одеяло,  
Не чувствуя ни ног, ни головы.

Правда, есть и собственно сказки о мертвецах, которые стоят на более высоком художественном уровне (вроде сказки, использованной в гоголевском «Вие»), но в данном случае речь идет не об этом, а о множестве рассказов о «мертвецах».

2. «О подвигах Бовы». Народная книга о Бове Королевиче в XVIII в. пользовалась огромной популярностью и распространялась как в списках, так и в лубочных изданиях [2]. Созданный на основе фольклора, этот роман легко проникал обратно в фольклорную традицию. Однако в XVIII в. «Бова» еще не стал общенародной русской сказкой. Первая запись из уст народа была сделана И. А. Худяковым в селе Жолчине Рязанской губернии в конце 50-х годов [Худяков, I, N 36]. «Бова» был излюбленным чтением полуграмотного и малообразованного городского населения, не исключая дворян.

3. «Встречал лихих Полканов и Добрыней». «Полкан» приводит нас к той же традиции, что и «Бова». О любителях такого чтения говорит Державин, сатирически изображая екатерининского вельможу:

Полкана и Бову читаю,  
За Библией, зевая, сплю.

Мотивы лубочных повестей в стихотворении «Сон» А. С. Пушкина

Упоминание именно «Полкана» и «Бовы» в «Фелице» Державина и в стихотворении «Сон» Пушкина не случайно. Оно указывает на наиболее распространенные из лубочных изданий того времени.

Правда, Пушкин не говорит прямо, что «Полкан» был рассказан ему мамушкой». Но Добрыню и Полкана он видит во сне непосредственно после ее рассказов, и отсюда вытекает, что сны эти навеяны ее рассказами.

Остается еще объяснить имя Добрыни. Образ «лихого» Добрыни данного стихотворения, обобщенный применением множественного числа и названный в одной линии с Полканом («встречал лихих Полканов и Добрыней»), не может быть отождествляем с выдержанным образом былинного Добрыни. Русское имя Добрыня в иноземном сюжете лубочного характера свидетельствует о том, что сюжет приобретал национальный колорит. Об этом же говорят и «муромские пустыни». Имя Добрыни применялось также в различных литературных произведениях «в русском вкусе» [3].

Все это приводит нас к совершенно определенному выводу: репертуар «мамушки» не совпадает с репертуаром Арины Родионовны. Этот репертуар приводит нас не к русскому устному крестьянскому фольклору, а к обращавшимся в среде городского населения лубочным изданиям. К этому присоединяется фольклор низшего разряда, как страшные рассказы о мертвецах.

Здесь может возникнуть вопрос, не могла ли няня из дворовых *объединить* эти два вида репертуара? Прямо отрицать такую возможность, конечно, нельзя, но предположение, что Арина Родионовна сообщала мальчику Пушкину исключительно рассказы о мертвецах и лубочную литературу, а взрослому Пушкину исключительно крестьянские сказки превосходного качества, представляется маловероятным.

К этому присоединяется другое: образ рассказчицы в стихотворении «Сон» не вяжется с тем образом, который воплощен у Пушкина в лице Арины Родионовны. «Мамушка» из стихотворения «Сон», несомненно, проявляет любовь к мальчику, отклоняя от него злых духов молитвой, но образ ее все

*Мотивы лубочных повестей в стихотворении «Сон» А. С. Пушкина*

же дан сатирически. Это страшная старуха; у нее «длинный рот, где зуба два стучало». Грамматически слова «драгой антик» могут быть отнесены как к облику ее в целом, так и к надетому на нее прабабушкиному чепцу — поэтическое впечатление от этого не меняется. Но слова «драгой антик» ни с какой стороны не были бы применимы к образу Арины Родионовны, «голубки», воспетой им с такой нежностью и любовью.

Остается вопрос, действительно ли в образе мамушки изображена бабушка Пушкина, Марья Алексеевна Ганнибал? Д. Д. Благой, приводя некоторые биографические данные и полемизируя с М. А. Цявловским, склонен отрицать это, предполагая, что в образе мамушки слиты в первую очередь образ няни (хотя Арина Родионовна прямо не называется) и во вторую — бабушки [Благой, 1950, с. 42 — 43; 546 — 547].

Слова Д. Д. Благого, что в данном стихотворении «в лице няни над детской кроваткой Пушкина словно бы склонялась народная крестьянская Россия», не находят себе подтверждения в тексте стихотворения. Однако утверждение, что в лице «мамушки» изображена бабушка, также не может еще считаться доказанным и требует дополнительной аргументации. Образ «мамушки» в такой же степени может оказаться литературной условностью, как ложе роз, на котором будто бы засыпает мальчик.

# «Калевала»

## в свете фольклора

Появление «Калевалы» было событием, далеко выходящим за рамки национального значения. Появилось в свет произведение, по своей гениальности превосходившее многое, что считалось великим и первоклассным. Гением, однако, оказался не новый блестящий поэт: им оказался небольшой северный народ, о котором среднеобразованный европеец до появления «Калевалы» имел несколько смутное и неопределенное представление и которым не интересовался.

«Калевала» вышла в свет благодаря стараниям ученого, имя которого до этого также вряд ли кому-нибудь было известно, — сына убогого сельского портного, Элиаса Лённрота, впоследствии врача и профессора Гельсингфорского университета по кафедре языка и литературы. Лённрот глубоко и деятельно любил свой народ. В неустанных трудах много лет собирал он самые разнообразные памятники народного творчества. Из этих памятников наиболее выдающимся является «Калевала», второе издание которой утвердило ее мировую славу.

Успех этот отнюдь не был явлением временным. «Калевала» по настоящее время — одна из любимых книг везде там, где есть любовь к подлинному искусству. Особенно распространена и популярна «Калевала» в России: на Россию падает наибольшее количество изданных переводов. <...> «Калевала» уже вызвала в свет огромную, трудно обозримую научную литературу. И все же ни по одному из основных вопросов изучения «Калевалы» не достигнуто прочных, общепризнанных результатов. Есть ряд противоборствующих и исключающих одна другую теорий. Излагать сущность споров,

взвешивать относительную правоту или неправоту тех или иных направлений, брать сторону одних и полемизировать с другими – это не продвинет нас вперед. Необходимо встать на принципиально иную точку зрения, чем та, на которой стояла вся старая наука. <...>

«Калевала» может и должна рассматриваться с самых разнообразных точек зрения специалистами различных областей. Один из важнейших вопросов в ее изучении – это вопрос о «Калевале» в ее отношении к собственно-народному творчеству, к фольклору. Этот вопрос является одним из основных и решающих. Это – вопрос о народном содержании «Калевалы». В зависимости от того, как будет решаться этот вопрос, будут стоять и другие вопросы в ее изучении – о ее форме и составе, о ее происхождении, о ее развитии, о ее значении сегодня.

В этом отношении «Калевала» воспринималась весьма различно. Сам Лённрот был твердо убежден, что он воссоздаст древнее, утраченное народом единство эпопеи. С его точки зрения, «Калевала» в том виде, в каком он ее издал, – народное создание. Так она воспринималась его современниками, как, например, Гротом в России, Яковом Гриммом в Германии, и другими. Этой точки зрения в течение XIX века держался целый ряд ученых. Она была высказана еще в 1940 году советским ученым Кагаровым: «История создания "Калевалы", – пишет он, – представляет крупный научный интерес: она показывает нам, как возникают народные эпопеи вообще и в чем заключается процесс эпической кристаллизации» [Кагаров, 1940, с. V].

Современная наука не может стоять на точке зрения отождествления «Калевалы» и народного эпоса.

«Калевала» – искусственный свод.

В какой степени «Калевала» является созданием народным и в какой – созданием Лённрота?

Старая наука сделала все, чтобы дать на этот вопрос исчерпывающий ответ. Оригиналы, из которых черпал Лённрот, изданы. Путем чрезвычайно кропотливых сопоставлений и сравнений, главным образом Юлиуса Крона и его последова-

### «Калевала» в свете фольклора

телей, мы теперь о каждой строчке «Калевалы» знаем, к каким прототипам она восходит. Мы документально знаем, что именно Лённрот изменял и что оставлял нетронутым. Это — одно из достижений старой науки, и эти данные могут быть использованы и нами. Однако старая наука, точно установив факты и зарегистрировав их, не сделала и не могла сделать из них соответствующих выводов. Она утверждала, что, изменяя, перерабатывая, переставляя народный материал, Лённрот поступал как народный певец. Так, в знаменитой книге о «Калевале» итальянского ученого Компаретти почти на каждой странице утверждается, что Лённрот, внося те или другие изменения, создавая формы или сочетания, которые не засвидетельствованы в фольклоре, а являются его собственным изданием, все же по существу следовал народным образцам.

Советский ученый не может разделять этой точки зрения. Лённрот не следовал народной традиции, а ломал ее; он нарушал фольклорные законы и нормы и подчинял народный эпос литературным нормам и требованиям своего времени. Именно этим он создал ей величайшую популярность, угадав вкусы и эстетические потребности образованных читателей своего времени. Для таких читателей оригинальные народные песни в той форме, в какой они поются народом, были бы недоступны в их величественной и суровой красоте. Лённрот многое смягчил, округлил, отшлифовал углы и резкие грани, в хаос и разбросанность внес стройный порядок и последовательность. Поступая так, Лённрот создал единственное в своем роде во всей мировой литературе произведение, в котором сочетаются народная простота, искренность, правдивость повествования, изящество, легкость и грация народного стиха, значительность народных сюжетов, сстройной последовательностью и связью событий огромного по своему размеру цельного литературного произведения. Получилось нечто, во многом напоминающее эпопеи Гомера, не уступающее им ни по художественности, ни по научному значению, но более близкое и родное всякому живому человеку, способному воспринимать народные чувства и народные образы. Тщательность работы Лённрота, его великая любовь к народу и народному эпосу, которая чувству-

### «Калевала» в свете фольклора

ется в каждой строке, заражает и читателя; читатель начинает проникаться любовью и уважением к создавшему этот эпос народу.

Одна из заслуг Лённрота состоит в том, что через «Калевалу» он всему миру показал, что народ, к которому он принадлежал, не пустое географическое понятие, что он обладает единственной в мире ни с чем не сравнимой изумительной сокровищницей народного творчества. «Калевала» в том виде, в каком ее создал Лённрот, стала народной в широком смысле этого слова, в том смысле, в каком Белинский назвал Пушкина народным поэтом, в том смысле, в каком каждый народ гордится своими великими национальными поэтами и их произведениями. Эта заслуга навсегда останется за Лённротом и его «Калевалой».

Но это не значит, что современная наука во всем должна согласиться с тем, что делал Лённрот и что о нем утверждали буржуазные ученые. Поступая так, а не иначе, отбирая те или иные варианты, разъединяя и вновь соединяя народные песни, Лённрот поступал не только как народный певец, но и как профессор университета, имеющий определенную теорию и определенные принципы. Эти принципы еще не были предметом научного рассмотрения. Между тем этот вопрос должен быть решен. Здесь он, конечно, не может быть решен во всех деталях. Но в основном все же можно указать, что ни одна руна «Калевалы» не поется народом в том виде, в каком их издал Лённрот. Мало того, современная наука и критика может указать, что народные оригиналы, из которых черпал Лённрот, не только не хуже, но в очень многих случаях лучше лённротовских обработок.

В работе Лённрота надо отличать две стороны: внешнюю, формальную, и внутреннюю, идейную. Обе стороны тесно связаны между собой.

Внешне Лённрот стремился к тому, чтобы придать разрозненным песням связь, а событиям внутри песен — логическую последовательность. Дело, однако, не во внешней, формальной логике, а в чисто литературных принципах. Как действовал Лённрот, можно показать на многочисленных и раз-

нообразных примерах. Есть, например, народная песня, в которой поется о том, как некий лапландец пускает стрелу в Вяйнямёйнена. Кто этот лапландец и почему он питает к Вяйнямёйнену старинную ненависть — из песни не видно. Вяйнямёйнен падает в воду и в ней плавает. Куда он простирает руки, там создаются богатые рыбой заливы, в середине моря он создает скалы и т. д. Я не буду передавать дальнейшего содержания этой замечательной песни, так как для наших целей в этом нет необходимости.

С точки зрения литературных требований, все события любого эпического произведения должны быть подготовлены внешне или внутренне, должны быть мотивированы и в конечном итоге должны стоять в связи, хотя связь эта вначале для читателя может быть неясной и раскрыться ему только в конце повествования.

Этим требованиям данная песня в ее народной форме не удовлетворяет. Откуда взялся лапландец и почему он ненавидит Вяйнямёйнена и мстит ему, так и остается невыясненным до конца. Что же делает Лённрот? Данная песня послужила одним из источников «Калевалы». Она была записана в 1821 году Свегреном, в 1833 году Лённротом. В 6-й руне мы читаем о том, что Вяйнямёйнен отправляется в Похьолу на сватовство. Лапландец Ёукахайнен, его старый соперник по пению и заклинаниям, стреляет в него, и Вяйнямёйнен падает в воду, где он плавает восемь лет. Дальнейшие события нас сейчас опять могут не интересовать.

На этом примере становится совершенно ясным, в чем состоит принцип Лённрота. Принцип этот состоит в переводе из норм народной эстетики, которая не руководствуется формальной логикой и причинно-следственными связями, создавая не читаемое, а музыкально исполняемое произведение, песню, к нормам литературной эстетики первой половины XIX века. В этом одна из причин успеха лённротовской «Калевалы»: она соответствовала требованиям читающей публики, тогда как оригинальные песни этим нормам не соответствуют.

### «Калевала» в свете фольклора

В лённротовской трактовке устранены все «недостатки» народной трактовки. Откуда берется лапландец, кто он, за что он ненавидит Вяйнямейнена и мстит ему, — все это у Лённрота становится совершенно ясным. Читательское любопытство полностью удовлетворено.

Нарушение фольклорных норм, с точки зрения Лённрота, было поднятием фольклора на более высокую ступень. Лённрот никогда не предполагал, что подобный прием является в какой-то степени предосудительным или непозволительным. Точка зрения Лённрота соответствовала взглядам его эпохи.

Но интересно, однако, все же отметить, что русская наука того времени, т. е. 30-х годов XIX века, стояла на другой точке зрения. Славянофильская наука, правда, также считала, что народные произведения требуют и правки, и сведения воедино разрозненных текстов. П. В. Киреевский предполагал издать свое огромное собрание песен, охватывавшее 15000 текстов, по сюжетам. Для каждого сюжета он предполагал делать сводку из лучших текстов, т. е. то, что Лённрот делал для эпоса в целом. Разница, однако, состоит в том, что П. В. Киреевский предполагал опубликовать для каждого сюжета не только свой сводный текст, но и все варианты, из которых этот сводный текст был создан. Таким образом, П. В. Киреевский хотел показать читателю и все многочисленные народные оригиналы, и свою собственную сводку.

Лённрот показал только сводку, а оригиналы хранились в архивах. Архивные материалы теперь уже опубликованы, опубликовано много «вариантов» подлинно народных текстов, записанных и до, и после Лённрота. Но они остались достоянием узкой касты специалистов. Они не получили широкого народного отклика, они не осознаны как подлинное народное достояние, которое необходимо изучать, издавать и культивировать. Поэтому советская наука не может ограничиться изучением одной только «Калевалы». Центром своего изучения она сделает собственно народный эпос, который нуждается не в том, чтобы его переделывали, а в том, чтобы его понимали в его народном значении, в том самом виде, в каком он исполняется.

### «Калевала» в свете фольклора

В противоположность славянофильской науке русская революционная наука, современная Лённроту, считала недопустимыми никакие, ни малейшие переделки народных оригиналов. Наука может иметь дело только с нетронутыми народными оригиналами. Белинский по поводу сказок писал: «Эти сказки созданы народом: итак, ваше дело списать их как можно вернее под диктовку народа, а не подновлять и не переделывать» [Белинский, 1953, с. 150]. «Русская сказка имеет свой смысл, но только в таком виде, как создала ее народная фантазия; переделанная же и прикрашенная, она не имеет решительно никакого смысла» [Белинский, 1953-а, с. 82].

Белинский был одним из немногих современников Лённрота, давших отрицательную оценку «Калевале» [Белинский, 1956, с. 272 – 278]. Это случилось потому, что Белинский знал народный эпос только по переработке Лённрота в искажающем изложении Эмана. Если бы он знал народные оригиналы, он дал бы им такую же обстоятельную и глубокую оценку, какую он дал былинам из сборника Кирши Данилова.

Из всего этого вытекает задача, стоящая перед наукой: она должна прежде всего бережно собирать памятники народного творчества. Она должна издавать их в их неприкосновенном виде и широко их популяризировать наряду с лённротовской «Калевалой». Издание «Калевалы» должно быть таковым, чтобы оно ориентировало читателя прежде всего на народной источник ее.

Изменения Лённрота шли настолько далеко, что он, например, включал в героический эпос свадебные песни. Они составляют около 10% всей «Калевалы». Это было сделано столь искусно, что Лённрот ввел в заблуждение науку. А. Н. Веселовский ссылаясь на эти песни в пользу своего положения, что эпос возникает из обрядовой поэзии. Положение это неверно, эпос из обрядовой поэзии не возникает, и ссылка на Лённрота неудачна, так как такое соединение принадлежит Лённроту, а не народной поэзии.

Лённрот, далее, ввел в «Калевалу» огромное количество заклинаний. Заклинания, однако, представляют собой совершенно иной вид поэзии, чем эпос. И в этом отношении Лён-

нрот ввел в заблуждение науку. Компаретти утверждает, что эпос создается из песенных заклинаний, и написал целую книгу о «Калевале», в которой он пытается доказать эту мысль, хотя он хорошо знает, что заклинания в «Калевале» в своем огромном большинстве введены Лённротом искусственно.

Однако этими внешними отличиями не ограничивается работа Лённрота. В своем научном мировоззрении Лённрот был очень близок к так называемой мифологической школе, которая как раз в те годы начинала развиваться. Правда, Лённрот отнюдь не разделял ее крайностей. Однако он разделял точку зрения школы, что фольклор в устах народа не развивается, а, наоборот, портится и забывается. Изменяя фольклор, Лённрот полагал, что он восстанавливает древнюю форму эпоса. Лённрот восстанавливал не только якобы древнее, ныне утраченное народом единство, но и его мифологическую природу, ибо эпос, с точки зрения этой школы, не что иное, как миф, ныне также народом забытый, но могущий быть восстановленным.

В этом отношении Лённрот, правда, был очень осторожен. Но тем не менее он иногда вносил такие изменения, которые полностью меняют уже не только форму, но внутренний смысл народных песен. Как в этом отношении иногда поступал Лённрот, можно показать на примере народной баллады об Анни и ее женихе, использованной им для четвертой и пятой рун «Калевалы».

Песня, записанная в архангельском крае и послужившая источником для Лённрота, имеет следующее содержание:

Анни, единственная дочь своих родителей, идет в лес за вениками. Здесь она встречает Осмоне-Калевайнена, который ей говорит, что она будет расти, хорошо одеваться и хорошо питаться для него. Анни, плача, идет домой, видит отца и затем брата; на их вопрос, о чем она плачет, она говорит, что потеряла крестик. Но матери она говорит правду. Мать предлагает ей запереться на три года в амбарах отца, питаться свиной, маслом и пирогами, чтобы быть красивой, и надевать лучшую одежду и украшения. Через три года мать идет в амбар и находит свою дочь удушенной. На этом песня кончается.

### «Калевала» в свете фольклора

Перед нами типичная песня-баллада. В данном варианте неясно, что заставляет девушку покончить с собой. Есть версии с благополучным концом или не доведенные до самоубийства: узнав о женихе, мать успокаивает дочь и предлагает ей принарядиться из сундуков в отцовском амбаре, и тем песня кончается. Если же есть самоубийство, то причины его различны, но всегда носят реалистический характер: в одном случае конюх совершает над девушкой в лесу насилие, в другом — на ее руку претендует толстый боярский сын.

К. Крон весьма убедительно вскрыл родство этой песни со шведской балладой, в которой некий воинственный вооруженный священник делает девушке предложение, оскорбляющее ее честь. Уже из этих немногих примеров видно, что в народной песне девушка совершает самоубийство из-за притязаний социально чуждого ей жениха-насильника, с которым заодно ее мать.

Что же сделал Лённрот из этой реалистической баллады? Лённрот вытравливает содержащийся в этой балладе социальный протест и переводит весь сюжет из одного жанра в другой, из баллады в эпический миф. С этой целью сватовство приписано Вяйнямёйнену, мотивом отказа девушки служит его старость. Чтобы связать данный сюжет с предыдущим, Вяйнямёйнен состязается с Ёукахайненом и одерживает над ним победу, героиня сделана сестрой Ёукахайнена, который отдает ее Вяйнямёйнену (руна III).

Так же, как изменено имя героя, изменено имя девушки. В народных песнях она именуется различно, но имена ее — самые обыкновенные, человеческие имена, среди которых преобладают Анна и Екатерина: Лённрот переименовывает ее в благозвучное Айно. «Айно» — не имя. Слово это означает «единственная», «любимая» и в народной песне применяется как эпитет.

Все эти изменения не случайны. Они вскрывают весь поэтический замысел Лённрота, состоящий в переработке реалистической баллады в древний мифологический эпос с включением сюжета в единую композицию «Калевалы». Соответственно самоубийство через повешение заменено Лённротом

падением в воду при купании. Утес, на котором сидит девушка, имеет трещину и рушится в море вместе с девушкой. Она не совершает самоубийства. Водяная стихия смертью спасает ее от страшного жениха. Умирая, она произносит монолог, в котором просит родных не купаться в этом море, так как вода — ее кровь, рыба — ее тело, кустарник — ее косточки, а трава — ее волосы. Этим подготавливается связь с следующей рунной, в которой она вылавливается в виде рыбы, и всему сюжету придается этиологический конец в духе этиологических мифов. Этот прием повторен при описании плача матери: из слез матери создаются три реки, реки образуют водопады, из водопадов вырастает скала, на скале — березка, а на березках поют три вещице птицы-кукушки. В народном оригинале этиологических элементов нет. В некоторых вариантах имеется кукушка, но без этиологической трактовки конца песни.

Это сопоставление показывает, какие принципы руководили Лённротом. Лённрот обращает эпос в прошлое. Реалистической балладе придается мифологический, якобы народный характер, тогда как народно именно стремление к реализму и социальному протесту.

Данный пример особенно типичен, он характеризует направление работы Лённрота.

\* \* \*

В этом же свете может быть поднят и освещен вопрос о композиции «Калевалы». Суггестивное воздействие Лённрота на науку его времени и на науку последующих десятилетий было столь сильно, что вопрос о «народной эпосе» продолжает обсуждаться и по сегодняшний день. Между тем беспристрастное изучение карело-финских рун легко могло бы убедить ученых в том, что давно уже знают русские фольклористы, изучающие не только русские былины, но огромное эпическое богатство народов, населяющих Советский Союз: что эпос любого народа всегда состоит только из разрозненных, отдельных песен. Эти песни обладают внутренней цельностью и до некоторой степени внешней объединяемостью. Народ иногда и сам объединяет отдельные сюжеты путем контаминации. Но народ никогда не создает эпосов — не потому, что-

бы он этого не мог, а потому, что народная эстетика этого не требует: она никогда не стремится к внешнему единству.

Причины, почему народ не стремится к созданию единства, очень сложны. Одна из них состоит в том, что это нарушило бы творческую свободу и подвижность фольклора. Превращение отдельных песен в огромную эпопею как бы останавливает эпос, лишает его гибкости, подвижности, текучести, возможности ежедневных, постоянных новообразований и творческих изменений и нововведений, тогда как отдельная песня дает певцам полную свободу. Эпос создается для пения, а не для чтения, и пение стремится к свободе и подвижности, тогда как эпопея неподвижна, и изменения и переработки ее требуют упорного труда. Достаточно указать, что второе издание «Калевалы» («вариант») потребовало 14 лет работы.

Но это только одна из причин, почему народ не создает эпопей. Эпопея не соответствует внутренней системе фольклора. Так, фольклор не знает временной перспективы подобно тому, как старинная живопись не знает перспективы пространственной: она носит плоскостной характер. Народное творчество не знает перерывов повествования. В подлинно народном эпосе действие развивается от начала до конца в одном потоке времени и на одном театре действий, который меняется только с передвижением героя. Двух театров действий одновременно быть не может. Чтобы создалось большое, цельное произведение, это препятствие должно быть преодолено, и оно преодолевается, когда из фольклора рождается литература.

Фольклор, далее, не требует мотивировок. У него своя логика, чрезвычайно глубокая и сложная. Художественная система фольклора существенно иная, чем система литературных норм или законов. Фольклор вовсе не стремится к изытанию противоречий, скорее наоборот: противоречивость, свойственная фольклору, носит характер яркости и контрастности. Эти противоречия служат драгоценнейшим фактором его изучения. Удаление противоречий обесцвечивает фольклор, лишает его красочности и делает из него абстракцию. Здесь, конечно, нет возможности войти в этот вопрос во всем его

объеме. Для этого требовалось бы большое сравнительное исследование эпоса. Мы можем ограничиться установлением факта, что за сто лет, истекших со времени издания «Калевалы», накопился огромный эпический материал по многочисленным народам, входящим в состав СССР, и что эти материалы не подтверждают точки зрения Лённрота и тех, кто ее разделяет.

Одни ученые утверждали единство «Калевалы», другие его отрицали. Отрицать единство «Калевалы» никак нельзя. Оно создано Лённротом путем кропотливой мозаичной работы. Но это единство не носит народного характера, и народ в нем не нуждается, народный эпос обладает не внешней целостностью, а внутренним единством, единством образов героев, одинаковых для всех песен, единством стиля и, главное, — единством национально-идейного содержания.

Любой культурный человек сразу же отличит карело-финскую руну, русскую былину, сербскую юнацкую песню, якутское олонхо и т. д., настолько эпос каждого народа своеобразен и неповторим. Совокупность отличительных черт эпоса каждого народа и представляет собой то единство, которое составляет одно из лучших и драгоценнейших качеств эпоса каждого народа. Но это внутреннее единство не то же самое, что внешняя целостность, замкнутость, законченность. Подлинный эпос всегда состоит из разрозненных песен, которые народом не объединяются, но представляют собой цельность. Эпопея же внешне едина, но внутренне мозаична. «Калевала» при всем искусстве Лённрота — все же противоречива и неслаженна.

Компромиссной можно признать точку зрения Е. Г. Кагарова: он отрицает цельность эпоса в его совокупности, но допускает цельность по циклам [Кагаров, 1940]. Такая компромиссная точка зрения неверна. Эпос, как мы видели, именно целостен по существу и разрознен по форме своего выражения.

Положив некоторую грань между «Калевалой» и народным эпосом, мы уже легче сможем подойти к решению одного из самых трудных вопросов в изучении «Калевалы», вопроса о ее происхождении. Для нас ясно то, что неясно ученым,

отождествляющим «Калевалу» и народный эпос, а именно, что вопрос о создании «Калевалы» и вопрос о происхождении народного карело-финского эпоса — вопросы совершенно различные. Вопрос о том, как создавалась лённротовская «Калевала», освещен в работе Х. И. Лехмус [Лехмус, 1950]. Вопрос же о происхождении самого эпоса настолько сложен, что он будет решаться еще много лет. Здесь он разрешен быть не может, но может быть указано хотя бы направление, в каком он сможет решаться. Изучая его по имеющимся по этому вопросу трудам, мы прежде всего убеждаемся, что теории происхождения «Калевалы» как народного эпоса создавались в полном отрыве от этногенеза и истории финно-угорских народностей. Обычно ставится вопрос о том, на какой территории (в Финляндии, Карелии, Эстонии) и в какой век создавалась «Калевала». В зависимости от причин, подчас ничего общего не имеющих с наукой, он разрешается в ту или в другую сторону. Между тем самая постановка вопроса неправильна. «Калевала» могла быть создана еще до того, как соответствующие народности заняли нынешнюю заселённую ими территорию.

Сравнение с русским эпосом может дать иное направление всему изучению этого вопроса. Нет никаких сомнений, что русский эпос создан не украинцами, не белорусами и не великорусами в отдельности, а создан всем русским народом, так как он отражает общенародные идеалы и стремления. Но с течением веков эпос на юге исчез, на севере сохранился. Почему это так произошло, этот вопрос может быть разрешен только путем изучения истории. Как указал Маркс, исчезновение эпоса в условиях капитализма есть закономерное явление. Для советского ученого не может быть никаких сомнений, что и карело-финский эпос создан всем народом целиком, а не частью народа, населяющей некоторую часть территории, при пассивном состоянии другой части народа, населяющей смежную территорию. Теории западного или восточного происхождения карело-финского эпоса равно антиисторичны. Подлинно научной будет только теория народного происхождения эпоса, изученного в связи с историей народа.

Так же как и русский, карело-финский эпос утерял свое былое общенародное распространение. Он сохранился лишь в некоторых очагах, на нескольких местах, составляющих как бы естественные заповедники. Русские потеряли эпос на юге и в центральных областях, но сохранили его на севере. Финляндия утратила эпос, но следы его совершенно ясны и бесспорны, в Карелии же он сохранился.

Вопрос о происхождении эпоса влечет за собой вопрос о его развитии. Старая наука искала в любом эпосе либо мифологические основы, либо исторические отражения. О «Калевале» неоднократно утверждалось, что она — мифологический эпос и не содержит следов истории. Эта точка зрения может быть верна для лённротовской «Калевалы», в которой народный эпос искусственно мифологизирован, но она абсурдна по отношению к подлинным народным песням.

В карело-финском эпосе нет государства, но это не значит, что в нем не отражена история. Вопрос должен быть поставлен не о том, какие исторические события отражены в карело-финском эпосе, а о том, какой в нем отражен общественный строй. Вопрос этот чрезвычайно сложен, он требует специального изучения. Несомненно окажется, что в карело-финском эпосе есть следы и более древних и более поздних общественных отношений. Об этом же будет свидетельствовать изучение материальной культуры, отраженной в эпосе. И здесь картина окажется отнюдь не однородной. Будут найдены чрезвычайно архаические элементы, возводящие эпос ко временам доисторическим, и здесь же чрезвычайно ярко будет отражен быт, современный исполнителю. Здесь кроется заманчивая задача для исследователя.

Одно из поэтических достоинств карело-финского эпоса состоит в том, что в нем чрезвычайно ярко и художественно изображена действительность. Мы видим устройство избы, утварь, орудия, формы хозяйственной деятельности человека. Как обрабатывается и засеивается земля, как изготавливается пища, печется хлеб, варится пиво, ткацкое и кузнечное ремесло, охота, рыболовство — все это находит в эпосе художественно настолько яркое изображение, равно как и окружающая

### «Калевала» в свете фольклора

северного человека природа лесов, озер, болот, холмов и скал с их разнообразным животным миром, что читатель, раз прочитавший «Калевалу», никогда не сможет забыть того художественного обаяния, которое от нее исходит. Но эта же сторона «Калевалы» представляет собой величайшую научную ценность, ибо наряду с изучением социальной культуры изучение культуры материальной дает возможность применения к «Калевале» исторического метода изучения.

Но эпос, конечно, не бытописание. Изображение действительности в нем не цель, а средство для выражения известного мировоззрения, известной идеи, для выражения того, что народ считает своим идеалом, в чем он видит героизм. И здесь картина также получится не одинаковая, а исторически многостепенная, начиная от древнейших мифологических представлений до современных исполнителю моральных и социальных идей.

Старая буржуазная наука всегда устремляла свой взгляд прежде всего назад. О «мифологии» «Калевалы» написано чрезвычайно много. Но в большинстве случаев эти труды носят абстрактно-мифологизирующий, а не исторический характер. Так, путем анализа языка, анализа собственных имен пытаются восстановить мнимые индоевропейские религиозные представления в «Калевале». Путь этот методологически глубоко порочен.

«Калевала» отражает и в своем идейном содержании несколько стадий развития. Здесь и древнейшие мифологические, еще до-божеские представления тотемического характера (Вилунен), и более поздние отражения религии хозяев стий (Лоухи), и начатки образования божеств (Укко).

Самое важное, однако, состоит в том, что эпос, исходя из мифологических корней, преодолевает мифологию и религию. Это — закономерный путь развития эпоса всех народов, но в каждом эпосе этот переход осуществляется по-своему.

Содержанием эпоса всегда является борьба. Борьба является содержанием и «Калевалы». Это борьба против всех темных сил, препятствующих народу в его развитии и враждебных ему. Наиболее ярким художественным образом этих темных сил является Лоухи. В образе побежденной Лоухи народ преодолевает свою мифологическую веру. Хозяевам сти-

хий объявляется борьба, потому что сам человек в своем труде стал хозяином этих стихий. Вся борьба Вяйнямёйнена есть художественное обобщение ранних форм борьбы человека за овладение природой.

Как показал Горький, мифологическая борьба в эпосе всегда сменяется борьбой социальной. В этом отношении особым интересом обладает более поздний, чем Вяйнямёйнен, герой, а именно Куллерво, в борьбе которого, с одной стороны, можно видеть войну между родами, с другой — борьбу батрака-пастуха или даже раба против своих угнетателей. Тем самым «Калевала», прославленная главным образом как древний мифологический эпос, в нашем сознании становится эпосом борьбы от древнейших времен до современности.

В лённротовской «Калевале» нет государства и борьбы за государственную независимость. Этот факт ставит в тупик буржуазных ученых, которые не могут его объяснить, но пользуются им для характеристики мифологичности «Калевалы». Сопоставление подлинно-народных и лённротовских текстов показывает, однако, что Лённрот производил определенный отбор, включая одни песни и исключая другие. Он предпочитал песни мифологического характера и избегал песен содержания исторического. Между тем такие песни есть. Вяйнямёйнен не только заклинатель, но и воин. Он борется против датской знати [Евсеев, 1946, с. 29], вместе с русскими он борется против татар, и русский князь его награждает [Евсеев, 1946, с. 27]. <...>

С точки зрения мифологической школы, подобные песни — позднейшее напластование на эпосе, результат его вырождения. С нашей же точки зрения, эти песни свидетельствуют о развитии эпоса, в котором народ выражает свое, народное историческое сознание. Это сознание не соответствует буржуазному сознанию, и Лённрот эти песни отстранил. Мы же никак не можем ими пренебречь, ибо в этих песнях выражается то самое сознание, которое приводит народ к революции и приводит к объединению народов для общей исторической борьбы.

Чтобы не быть голословным, я позволю себе привести отрывок из песни, записанной Борениусом в 1872 году. Здесь

«Калевала» в свете фольклора

старый и юный Юкохайне состязаются в стрельбе, но не из луков, а из пищалей. Старый стреляет лучше. Они решают идти на войну.

На войну теперь пойдем мы,  
На войну пойдем большую,  
Где на землю кровь роняют,  
Вместе с русскими пойдем мы  
В край красивый, чужедальний.  
Тут в России сын родился,  
Здесь, в Карелии, красивый,  
Власть родного брата знал он,  
Старшему он был послушен.  
На войне нужны герои,  
Там в солдатах есть потребность  
Летом на войне великой,  
И при заморозках зимних.  
На войне дела большие,  
Там в труде находят счастье.

[Евсеев, 1940, с. 67].

О чем говорит эта песнь? Она говорит о том, что родина — Карелия, находящаяся в России. Эту родину герой «Калевалы» вместе с русскими собирается защищать. Эта защита для него — счастье.

Эти песни говорят сами за себя. Таких песен — не одна. Они вскрывают подлинную идеологию карело-финского эпоса, о котором лённротовская «Калевала» не дает представления. Исключительная мифологичность карело-финского эпоса сама превращается в миф в свете подлинно-научного изучения, основывающегося на полной, а не частичной картине карело-финского эпоса. Карело-финский эпос так же отражает историческую борьбу народа, как и эпос других народов; он отражает ее в национальных формах. Так же, как эпос других народов, карело-финский эпос представляет собой ступень к скачку, ведущему уже к созданию принципиально нового жанра, но такого, предпосылки которого заложены в эпосе, а именно: к зарождению исторической песни. Таким образом, процесс тот же, что и в русском эпосе. Этот процесс продолжается до сегодняшнего дня.

# Сказки братьев Гримм на русском Севере

В 1930 году Больте и Поливка указали лишь три русских перевода из гриммовского сказочного собрания [ВР, I – V]. В действительности уже тогда их было значительно больше, а сегодня их количество сильно возросло [1]. Особенно многочисленны различные специальные издания для детей и вспомогательные пособия для обучения немецкому языку в школе и т. д. В Советском Союзе сказки Гримм относятся к самым читаемым произведениям. Это общеизвестно. Едва ли кто-то не слышал сказок о Красной шапочке или о Бременских музыкантах и др. Менее известно, что эти сказки, не будучи прочитанными, тем не менее живы в народной памяти и рассказываются в селах.

В крупных научно подготовленных сказочных сборниках содержится мало материала, подтверждающего этот факт. Это зависит не столько от рассказчиков, сколько от собирателей. Вплоть до нашего времени господствовала точка зрения, что собирателем должны записываться только художественно полноценные тексты. Разыскивались «мастера» сказительского искусства [2]. Пересказанные «книжные» сказки, с этой точки зрения, не представляли никакого интереса и записывались лишь изредка.

В двадцатые годы нашего столетия собиратель Александр Иванович Никифоров засомневался в правильности подобного подхода, а затем и опроверг его. В 1926 – 1928 годы он объездил север европейской России (тогдашнюю Олонецкую губернию, Пинежье и Мезень в губернии Архангельской). Поиски «мастеров» не оправдались, зато встретилось множество превосходных рассказчиков. Оказалось, что рассказывание сказок было явлением распространенным, и практически не

было человека, который не слышал бы сказок, а многие сами могли их рассказать.

А. И. Никифоров доказал ненаучность существовавшего до сих пор подхода и выдвинул новые принципы: все, что рассказывается, необходимо записывать без изменений и именно так, как рассказывается. Только такой метод гарантирует объективное и правильное представление о сказительском искусстве народа. Результаты оказались поразительными. Хорошо рассказывать могли все. Было записано почти 700 текстов различного содержания. Этот материал еще предстоит тщательно изучить [3].

Оказалось, что и дети, и взрослые рассказывают сказки, вошедшие в сборник братьев Гримм, не подозревая, что они литературного происхождения. Они считают их своими, местными сказками. Каким образом эти сюжеты проникли в народ — вопрос, требующий особого изучения. Нам же важно установить, что здесь речь идет не о пересказе книжных текстов, а об активном бытовании сказок в устной народной традиции.

Влияние собрания братьев Гримм было двойным: либо сказка бралась полностью, либо у сказок, известных ранее, заимствовались различные мотивы и другие подробности.

Какие сюжеты являются народными? Выясняется, что эстетические требования крестьянства и горожан не всегда совпадают. Например, несмотря на многократные издания «Красной шапочки» или «Гензель и Гретель» и многих других сказок братьев Гримм, они в устной традиции не встречаются. Зато сказка «О рыбаке и его жене» широко распространена. Но в состав русских сказок она попала не из сборника «Детские и домашние сказки», а благодаря гениальной переработке Пушкина.

Из сказок братьев Гримм самой распространенной является «Золушка». На сегодняшний день она известна в шести записях. Еще Н. П. Андреев в своем комментарии к сборнику Афанасьева указывал на сходство с гриммовскими текстами. В собрании Никифорова находятся пять новых текстов, происходящих, без сомнения, из «Детских и домашних сказок». По-

вестование стало сжатым. Изменился стиль. В русском подлинно народном изложении сказка преобразилась.

Следующий пример влияния сборника братьев Гримм — сказка *о двенадцати братьях*. Русской устной традиции она неизвестна. Опубликовано только две записи, и обе они восходят к сборнику братьев Гримм. К этим двум текстам собрание Никифорова добавляет пять других. Одна из этих сказок, а ее рассказывал четырнадцатилетний мальчик, заканчивается тем, что у братьев появляется сестра. Некоторые присутствующие при рассказе заметили, что сказка длиннее, и они уже слышали продолжение. Это доказывает, что текст достаточно распространён и часто рассказывается. В другом случае, когда рассказчик допустил неточность, то его поправил один из присутствующих мальчиков, что также свидетельствует о хорошем знании сказки.

По-другому сложилась судьба сказки *о короле Дроссельбарте* <Дроздобороде, Дроздовике>. Вопреки известной распространённости она не стала популярной. Опубликовано только одна запись. Никифоров добавляет ещё два текста, но оба они значительно повреждены.

Зато полюбилась сказка *«Соломинка, уголёк и боб»*. До сих пор русский вариант был известен только по сборнику Афанасьева. Никифоров дважды ее записывал и оба раза в хорошей шуточной форме. Русскому рассказчику не совсем понятно, как боб может лопнуть, и он заменяет боб свиным пузырем. Уголёк заменяется лаптем, обувью бедных крестьян, что отражает народные представления о странствовании. Оба текста были записаны в поселках, расположенных далеко друг от друга. Это свидетельствует о значительном распространении сюжета.

Не менее популярна сказка *о коварной и лживой козе* <Коза луплена>. У братьев Гримм она связана с двумя другими сюжетами: *о скатерти-самобранке* и *о занятом жилище*. Среди русских сказок последний сюжет существует самостоятельно, он широко распространён и очень любим. Но если он связан с сюжетом о лживой козе, то это указывает на сборник «Детские и домашние сказки». В качестве самостоятельной сказки о козе неизвестна.

### Сказки братьев Гримм на русском Севере

В завершение следует упомянуть сказку о *волке и семерых козлятах*. В русском варианте у Афанасьева коза не спасает своих козлят, а мстит волку тем, что заманивает прыгать вместе с собой через яму, в которую он и попадает. Вместо этого, у Никифорова имеется другой вариант, который последовательностью событий, а частично и текстуально совпадает с гриммовским вариантом, за исключением некоторых подробностей и с другим окончанием. Чтобы волк изменил свой голос с помощью мела, русский рассказчик не представляет [4].

Каждая из шести перечисленных сказок восходит к сборнику братьев Гримм. Русской устной традиции они известны или только из этого источника, или, как произошло со сказкой о семерых козлятах, в нескольких вариантах, один из которых восходит к сборнику Гримм. Примечательно не только сходство, но и различие. Это и является свидетельством того, что гриммовские тексты стали достоянием народа, который творчески с ним обращается.

Влияние сборника братьев Гримм определяется не только количеством заимствований во всех сказках. Многие сюжеты интернациональны и известны обоим народам десятилетия и столетия. Следует однако заметить, что в подобных случаях отдельные детали перепутываются, теряя подобие с «Детскими и домашними сказками». Это относится, например, к сказкам: «Дружба кошки и мышки», о смерти петушка, «Гензель и Гретель», о женихе-разбойнике, о скатерти-самобранке, о смышленном Хансе и к некоторым другим сказкам.

Приведенные факты свидетельствуют о том, как глубоко сказки братьев Гримм проникли в память народа. Подобные материалы, если они представлены в большом количестве, могут оказать значительную пользу в сравнительном сказковедении.

## Про Золушку [5]

(Архангельская губ., Пинежский у., Сурская вол., дер. Сура; Рябова Анна Александровна, 20 лет).

Жыли были мужык да жонка. Была у их девушка. Жыли пожыли. Жена заболела и умерла. Отец женился на другой, взял мацеху етой девушки с двумя дочерями. Мачеха не любила падчерицу и всё заставляла ее самую худую работу работатъ.

Вот разьнеслись слухи, што там царевич хочет женитца, себе невесту выбирать вечера сабирать. Мачеха нарядила своих дочек и отправилась с йимá на вечер, а своей падчерицы насыпала зёрен в золу и велела их нáчисто выбрать. Девушка сидела выбирала и призвала голубей. Голубки все зёрнышки и выклевали.

Девушка освободилась от роботы и пошла на могилу к матери, и горько заплакала. Мать услышала с могилы и говорит:

— Не муха ли плещчит, не комар ли верещчит, не моё ли дитё плачет?

— Твоё, твоё, маменька!

— О чём, дйтятко, плачешь?

— Как мне не плакать, как мои ти сёстры нá вечер пошли, а меня девушку роботать заставили и наряду не оставили.

Плакала, плакала, появилось на могилки хорошее платьё, хорошие туфли, хороший платок. Оделася она и пошла на вечер. Мачеха ее там не узнала. И все на ее смотрели. Она была чудная красавица. И царевич всё за ей ухажывал. Стали собираться домой. Царевич стал проситца штобы она взяла его с собой проводить. Но она ево не взяла, а ушла с вечера всех впереди. Пришла на могилку, розьделася и оставила. Приходит домой и приходит мачеха с дочерями. И стали росказывать, что была какая-то незнакомая красáвица. А девушки стали сьмеятца, што она не была и не видела там никово

На второй день тожо отправились мачеха с дочерями на вечер. А девушку опять заставили зёрна из золы выбирать. Девушка созвала голубков и они скоро ее освободили. Пошла она опять на могилку, горько заплакала. Мать услышала и заговорила:

— Не муха ли пищит, не комар ли верещит, не моё ли дитя плачет?

— Твоё, твоё, маменька!

— О чём ты, детка, плачешь?

— Мои-ти сёстры на вечер по́шли, а меня дома оставили, работать застáвили и наряд не оставили.

Плакала, плакала, появилось на могиле ешчо лучше платьё, лучше тех тóфли и хороший платок. Девушка оделась и опять на вечер пошла́. Приходит на вечер, а царевич ее уже зажидает. И стал он тот вечер опять за ей ухаживать. Стали опять собиратца домой, а девушка ета всех впереди, а царевич стал опять проситца у ей проводить её. Но она ево не взяла́. Приходит на могилку, оставила платье и пошла домой. Пришла домой. Пришла и мачеха з дочеряма. И опять стали рассказывать, что была там неописанная красавица. А девушки стали смеятьца над бедной сестрой, что она там не была и ничего не видела.

На третий день опять мачеха с дочеряма пошла на вечер, а зóлушку опять заставила зёрна из золы выбирать. Девушка вызвала голубят и голубки́ все зернышки выклевали и девушку освободили скоро от работы. Пошла она опять на могилку к матери и горько заплакала. Мать услышала слёзы и говорит:

— Не муха ли пищит, не комар ли верещит, не моё ли дитя плаче?

— Твоё, твоё, маменька!

— О чём, дитяtko, плачешь?

— Как мне не плакать, мои-ти сёстры на вечер ушли, меня работать застáвили и наряд не оставили.

Она плакала, плакала, и появилось на могилки лучше прежняго наряд. А царевич думает: как бы изловить эту девицу. И велел слúгам как саберутца на вечер вымазать лесьницу смолой.

Девушка пришла на вечер, и царевич стал опять за ей ухаживать. Когда стало позно, девушка заторопилась домой, штобы мачеха застала ее дома. Пошла по лесьницы и у ее с правой ноги туфель осталса прильнувши к смоле. Пришла на

могилку и горько заплакала, наряд весь оставила и пошла домой. Пришла домой. Пришла и мачеха с дочерьми и стала рассказывать, что эта красавица оставила туфель на леснице, што царевич будет ездить по всему съвету и какой девушки впору этот туфель, та ему и невеста.

Ездил, ездил Иван царевич и доехал до этого дому, где жыла эта Золушка. Спросил у хозяев, есь ли у вас девици?

— Есь, говорит, дьве девици.

— Поадевайте, говорит, если будет впору, будет моей женой.

Пошли мачеха со старшей дочькой туфель мерить. Туфель не подходит. Взяли да и отрубили большой палец. Царевич и взял ее. Поехали. Мимо кладбишча едут. На кладбишче птичька поёт:

Из того дома да не ту везёте.

Посмотрите в туфель, в туфле кровь.

Иван царевич посмотрел невесту и повезьли обратно. И говорит:

— Есь ли у вас ешчо девица?

— Есть, говорит, ешчо одна.

Стали у второй мерить туфель. Туфель не подходит. Взела мать и отсекала девушки пятку.

— В пору ли? Спрашиват царевич

— В пору, говорит мать.

Поехали мимо кладбишча, а птичка поёт:

Из тово дома да не ту везёте.

Посмотрите на ногу в туфле кровь.

Посмотрел царевич, и в туфле опять кровь. И вернулся обратно и спрашиват у матери:

— Есь ли у вас ешче дочька.

— Есь, говорит, одна, да та никуда не ходит, нельзя ее сюда выводить, некуда она негодная.

— Всё равно, ведите.

Стал Иван царевич сам надевать туфель — туфель как раз впору. И взял он ее себе в невесты. Едут мимо кладбишча, а птички поют.

Из тово дому и тую везёшь!

Стала невеста проситца на могилу. Подошла к могиле, наряд весь на могилки лежыт. Поплакала поплакала и просытилась с матерью. И поехали с царевичем свадьбу играть. Сыграли свадьбу, стали жыть да поживать да добра наживать и топерь может жывут и хлеб жуют.

## Двенадцать братьев [6]

(Архангельская губ., Онежский у., дер. Илемсельга; Уткин Борис Яковлевич, 14 лет, учился).

У одного царя было 12 сыновей. И нужно было жонки ешчо принести. Он заранее зделает 12 гробов и уоворил:

— Ежели дочька будет то всех сыновей етих прибью. А все были уже распущены по свету. Только один ходил кручинный и говорил матери, што почему мамаша так кручинная ходишь. Ана и атвечяла што идём в амбар, там есь у нас 12 гробов для вас. Это у папаши зделано ежели дочька будет то вас всех прибьет. А он отвечал: только сшей нам всем по рубашке и по сумочке. И мы пойдем в лес на тоэ время. Ана показала вот идите на такое то место. Там есь очень длинный дуб и с этого дуба вы посмотрите, ежели будет красный флау и то бежите дальше, а ежели белый то дамой идите... Все посмотрели, видят красный, ане все в лес бежать дальше. Бежали по лесу и видят стоит маленький дом. В этом доме стали оне жить. Жили жили, а все про сестрэнку говорили, што увидим так убить нужно. Все уходили на охоту одинадцать, а младший дома значит. И один раз пришла сестрэнка к им и принесла 12 рубашек.

(Здесь сидевший рядом товарищ рассказчика заметил, что он пропустил, и добавил следующее: «Она как выросла так увидала 12 рубашек маленьких и спросила эти рубашки. Она рассказала што было 12 сыновей и им было 12 рубашек. И она пошла братьев своих искать». Потом опять вступает Борис Уткин в рассказ.)

И их показала мальчику и он сказал вот ето наши рубашки — узнал што ето сестрэнка и спрятал ее в этой в маленькой избушке. Братья пришли, а он и говорит им, што у меня есть

чудо, но показать покажу, чтобы не тронуть. Ане все в один голос, што не тронем. Он привеў девушку и все стали ра́ды. С тех пор стали опять адиннадцать на работу братьев ходить, а двое дома были. Здумалось ей постерать рубашки. Постерала и пошла на речку полоскать. Стала полоскать — у ней все ветром рубашки 12 стащило. И стали братья лебедями все. Ана пошла дамой и заплакала. Шла дамой и видит старушка идёт по дороге к ней. Об чем малютка плачешь? Как же мне не плакать, когда у меня братьев теперь нѣту. Ана ей показала мельницу. Говорит в той мѣльницы вытки 12 рубашек штобы не смеяцца и не говорить тое время, когда ткать будешь. А там на ахоту ездил адин Иван Царевич и пожанился на ней. Взяло маме нѣлюбо што такую взял сын. И все ана пока не выткала рубашки и все так и жила. Тогда замуж вышла. Потом выткала. Про её уже разложили костѣр огня и посадили на костѣр и зажгали. Три дня костѣр горел, а ана не зурела. На третий день згорел оуонь. Прилетело 12 лебедей. Ана всем рубашки накинула эти. А младшему не успела тока рукава выткать. И остался с крылышками. Потом сын свѣл мать в чистоэ поля, бы́ла там 12 жеребцов, там её разметали. Больше нету.

### *Пузырь, лапоть и соломина* [7]

(Олонецкая губ., Повенецкий у., Великогубская вол., дер. Моглицы; Егоров Николай Степанович, 11 лет).

Вот рас пузырь, лапоть и соломину ладили волки съись. Ну ане побяжали в лес ат волка.

Бяжали, бяжали, приходит йим ряка. Нѣкак йим перяйти через рьку. Лапать и уаварит:

— Растянись саломина на ряку́, а я по тебе прайду.

Лапоть пошол по саломины. Саломина переломилась и он упал в воду и утонул, а пузырь смеялся, смеялся, смеялся да и лопнул.

Да и так все поуибли.

## Коза-дереза [8]

(Архангельская губ., Пинежский у., дер. Поганец; Быков Иван Яковлевич, 12 лет).

Жил да был мужик, да жонка, да девка еще. У их никого не было, даже никого. Мужик вот и купил козу за три гроша. Он спровадил пасти девку-то. Та пасла, пасла, пасла, весь день пропасла, погонила домой. Догонила до дому, а хозяин-от сидит на крыльце, дожидается.

— Козанька, коза,

Ела ли, пила?

— Нет не ела, не пила.

Как бежала через драбёльки,

Ухватила водицки капёльку,

Как брела я через мосточек,

Ухватила кленовый листочек.

Тот взял да девку-то напорол, да девку-то и прогнал. И опять жонку назавтра спровадил. Та пасла, пасла, пасла весь день да погонила домой. Да хозяин опять на крыльце:

— Козанька, коза,

Ела ли, пила?

— Нет не ела, не пила.

Как бежала через драбёльки,

Ухватила водицки капёльку,

Как бежала я через мосточек,

Ухватила кленовый листочек.

Назавтра опять сам пошел пасти, жонку прогнал. Пас, пас, пас, весь день пас, погонял домой и сел на крыльцо да и спрашивает:

— Козанька, коза,

Ела ли, пила?

— Нет не ела, не пила.

Как бежала через драбёльки,

Ухватила водицки капёльку,

Как бежала я через мосточек,

Ухватила кленовый листочек.

Сказки братьев Гримм на русском Севере

Он ей привязал за веревку да так налупил, пощо врѣ, да пошел нож ковать да топор. И пошел. Да она и оторвалась. Бежала да бежала да до избушки добежала. А в избушки-то никого нет.

Дале и пришел заюшко:

— Кто в моей избушке?

— Я, коза-дереза,  
Под бока луплена,  
За три гроша куплена,  
Копыта под ногами,  
Исколю тебя рогами.

И вот ушел да и на дорожку сел, плаця, плаця. Иде конь:

— Пощо, заюшко, плачешь?

— Как мне не плакать? Кто-то зашел в избушку да меня не пуцае.

Говорит:

— Пойдем со мной, ак прогоним.

Говорит:

— Кто зашел в избушку? (Конь-от).

А та говорит:

— Я, коза-дереза,  
Под бока луплена,  
За три гроша куплена,  
Копыта под ногами,  
Исколю тебя рогами.

Они опять убежали. Идѣ опять медведь.

— Пощо, заюшко, плачешь?

— Как мне не плакать, как хто-то зашел в избушку да меня не пуцае.

— Ну, постой, — медведь-от говорит.

— Кто зашел в мою избушку?

— Я, коза-дереза,  
Под бока луплена,  
За три гроша куплена,  
Копыта под ногами,  
Исколю тебя рогами.

Сказки братьев Гримм на русском Севере

Они и убежали оба. Заюшка опять пошел, заюшка плаце, плаце. Иде петух.

– Пощо, заюшка, плачешь?

– Как мне не плакать, хто-то в мою избушку меня не пускае.

Говоря:

– Пойдем со мной, прогоним.

– Нет уж, – говорит, – не прогнать, с медведем не могли, с тобой не прогнать.

– Давай, пойдем да и прогоним, бываете.

Пошли. Ну, петух-от говорит:

– Я в красных сапогах,

Я в красном сарафане,

Я кошу, кошу, кошу,

Твою голову скошу.

Она побежала, да пала, да и убилась. Они потащили да и захоронили. Стали жить, поживать, да и добра наживать.

### *Коза и козлятки* [9]

(Олонецкая губ., Повенецкий у., Великогубская вол., дер. Моглицы; Егоров Николай Степанович, 11 лет).

Вот коза в лесех построила избушку и сама пошла в лес, а детя'м велела крепко накрепко запереться. Вот она ушла в лес на уórку. И оттуда пришла и запела:

Козлятушки, дитятушки

Отворитесь, отопритесь,

Ваша мать пришла

Мълочка принясла.

Козлятки слышали матушкин уолас и отворили. Накормила ана йих, а сама апять ушла. Волк подслушал ёйны слва, падашол к дому и запеу:

Козлятушки, дитятушки,

Ваша мать пришла,

Молока принясла.

Сказки братьев Гримм на русском Севере

Козлятки отворили. И он зашел в фатеру и съел. Адин забрался под печьку.

Пришла мать, и он оттуда выш<sup>ал</sup> (sic) и уаварит:

— Мама, нас волк съел, а я под печьку забрался.

Ана пошла искать волка, нашла волка и уоворит:

— Ты стань под уóру, а я в уóру. И открой рот. А я бежу-бежу да в рот тебе и залечу́.

Волк и стал под гóру. Ну, коз<sup>а</sup> бяжала, бяжала со сходу как ударит волку в брюха. У нёго брюхо распоролось и козлятки вышли.

## Врубель и фольклор [1]

Народное творчество — один из значительнейших факторов национальной культуры. Народное творчество воздействует на другие виды искусства.

Влияние фольклора на литературу хорошо исследовано. Мы имеем такие работы, как «Пушкин и фольклор», «Лермонтов и фольклор», «Лесков и фольклор», «Маяковский и фольклор», «Блок и фольклор», «Шолохов и фольклор» и другие.

Между тем связь живописи с фольклором изучена очень слабо. Историкам живописи не хватает фольклористической подготовки, а фольклористам не хватает эрудиции в области истории изобразительного искусства. Между тем такие художники, как, например, Васнецов, Рябушкин, Билибин, Полenov, Врубель, не могут быть поняты до конца вне их отношения к народному творчеству.

Вряд ли я ошибусь, если скажу, что Врубель — художник не только великий и крупный, но гениальный. Понять его не совсем легко. Он глубоко индивидуален и не похож ни на одного другого художника. В дни моей юности мы им увлекались, смутно чувствуя его силу. Но и теперь его ценят. Когда в 1958 году [2], в столетнюю годовщину рождения, в Государственном Русском музее была устроена выставка его работ, на ней всегда было множество людей, особенно молодых, которые медленно и внимательно его рассматривали и изучали. В книге отзывов выражалось восторженное преклонение перед ним, здесь были призывы к советским художникам учиться у Врубеля.

Но вместе с тем Врубеля трагически не понимали при его жизни, не понимают его многие и сейчас [3].

Чтобы хорошо понять Врубеля и его обращение к народной поэзии, надо хорошо знать творческий и жизненный путь Врубеля вообще, а также ту эпоху, в которую он выступил [4].

Я совсем коротко изображу эволюцию Врубеля, чтобы затем лучше подойти к своей основной цели. Врубель в Академии был блестящим рисовальщиком. На него смотрели, как на чудо. Лично я сравнил бы его с одним из самых замечательных рисовальщиков мира — с Ingge'ом. Академические рисунки Врубеля отличаются необычайной четкостью и точностью. Достаточно посмотреть на такие заданные Академией рисунки, как «Введение во храм» <...>, «Античный мотив» <...>, «Пирующие римляне», «Анатомический этюд» <...>. Это не окружающая человека XIX века действительность, так как Академия была далека от таких стремлений. Ее круг сюжетов, в котором воспитывались студенты, ограничивался античностью и Библией. Но в пределах этих границ Врубель необычайно точен и тонок в изображении человеческих фигур, многообразия их поз и складок одежд. Одно из заданий было на тему «Орфей в аду». Врубель изобразил на нем 100 фигур, все с разными, индивидуально отличными лицами. Этот рисунок был сделан за одну ночь [5]. Впоследствии Врубель, освободившись от сюжетных рамок, налагаемых Академией, писал замечательные, совершенно реалистические портреты и картины, под которыми мог бы подписаться Репин. Я назову некоторые: «Портрет г-жи Кнорре» [6] (старушка в очках, опустивши глаза, вяжет), «Семья <Я. В.> Тарновского за карточным столом» <...>, «Портрет в красном» (девушка со спины в профиль со свисающими волосами), «Портрет Арцыбушева» (1897), некоторые автопортреты. К этой совершенно реалистической манере он возвращается к концу жизни: портрет жены, сидя, в капоте, со сложенными руками.

Этот совершенно реалистический стиль составляет не столько этап в творчестве Врубеля, сколько линию, которая тянется от окончания Академии и до конца жизни. Таких вещей у него мало, но в них виден величайший мастер, полностью овладевший техникой такой передачи действительности.

Новая струя начинается по окончании Академии. Из Киева обратились с просьбой рекомендовать художника для участия в реставрации древних фресок Кирилловской церкви и для написания нескольких новых композиций. В Академии

<...> рекомендовали лучшего рисовальщика, добросовестного и упорного в работе Врубеля, и Врубель поехал в Киев. Это назначение было для Врубеля большим счастьем. Здесь, в Киеве, ему открылся новый мир, и это открытие до некоторой степени предопределило его дальнейшее развитие как художника. Здесь открылся ему мир *византийского искусства* в русском преломлении, здесь открылось то, чему в Академии не учили: что есть великое искусство, основанное на совершенно иных принципах, чем то, чему учили в Академии.

Определяя и понимая это искусство как византийское, Врубель, может быть, и ошибался. Русская фресковая живопись имеет свой национальный характер, отличный от Византии. Но он унаследован от Византии, и основные законы его остались в России нерушимыми.

Я не буду определять здесь признаков этого искусства. Оно основано не на передаче действительности, а на монументализме форм. Оно основано не на передаче естественной окраски вещей, оно представляет собой симфонию красок, основано на гармонии цветов. Его душевный рефлекс – <не> любованье существующим, а настроенность на высокий душевный лад.

Освоение этого искусства произошло не сразу и не во всем. Там, где Врубель изображает отдельных святых, образа их, получается именно *изображение*, причем портретно-пространственная передача фигуры происходит в формах церковно-иконной условности. Так, чтобы изобразить богородицу, он пишет этюды с жены руководителя работ профессора <А. В.> Прахова. У нее совершенно русское круглое лицо, большие глаза, мягкие губы. Чтобы изобразить младенца Христа, он пишет портрет девочки. Получается живая русская женщина с живым ребенком на коленях, но она сидит на кресле совершенно прямо и иконописно смотрит вперед на зрителя, ее лицо окружено нимбом, таким же нимбом окружен младенец; пальцы ребенка сложены в жест благословения <...> [7]. Длинная черная одежда женщины ниспадает искусно уложенными складками. В таком же стиле сделаны иконы Афанасия и Кирилла [8] и образ Христа. Так на реалистическое

портретное искусство наслаивались византийские формы, и это соединение неорганично. Это неудача, этого требовал заказчик.

Совершенно иное представляют собой не портретные иконы, а большие композиции там, где нужно заполнить большие сводчатые плоскости церковных стен. Это — «Сошествие св. духа», роспись на своде хора церкви: 12 сидящих в белых одеяниях фигур в полукруте с одной стоящей фигурой в центре. <С. П.> Яремич: «Произведение это, проникнутое радостью откровения, серебрится, светится и переливается едва заметными радужными оттенками. Лица очерчены бесподобно. Они проникнуты восторгом созерцания» [Яремич, 1911, с. 54] <...>. Сюда же относятся фигуры двух ангелов со знаменами, в стремительном движении вперед с развевающимся будто на ветру подолом одежды, сложенной в многочисленные не свисающие, а динамически указывающие движение складки.

Никто не мог открыть Врубелю теоретически основ этого искусства. Он постиг его сам, причем не отвлеченно, не путем умозрения, а путем творческого проникновения, действия; поразительно, как Врубель овладел не только теорией, но *техникой* [9]. Но Врубель чувствовал, что киевские старинные фрески не дают еще полного представления о величии этого искусства. Он едет в Равенну, где имеются знаменитые мозаики XIII века, в Венецию, где он изучает мозаики собора св. Марка и других церквей, на остров Torcello, где есть мозаики XII века. Здесь происходит чрезвычайное углубление в понимание византийского стиля.

Но здесь происходит и другое. Врубель ходит по музеям, приобщается к венецианской школе итальянской живописи, а венецианцы — это преимущественно пышные колористы (Bellini, Джорджоне, Тициан). Живопись как праздник красок — вот что здесь впервые в таких размерах и с такой силой увидел и усвоил Врубель. Эти впечатления потом скажутся в таких вещах, как «Венеция».

Но пока преобладающими все же были византийские впечатления. После окончания работ в Кирилловской церкви

Врубель был привлечен к участию в работах по реставрации и росписи Владимирского собора. Для этой работы он создал эскизы, которые, может быть, представляют собой самое совершенное, что вообще создал Врубель. Это — «Надгробный плач», «Воскресение» и некоторые другие эскизы. Органическое слияние с архитектурой, совершенство в пропорциях монументальных, симметрично расположенных форм, сияние и сочетание красок — светлых в «Воскресении» и красочно-густых в «Надгробном плаче» — соединяются с глубоким психологизмом в изображении душевных движений и переживаний.

Взгляд на византийское искусство только как на монументально-представительное и формальное неправильный. Древние живописцы — мастера в изображении лиц со сложными, глубокими переживаниями. В особенности это касается выражения скорби. Глубокие, остановившиеся печальные женские глаза, и не просто печальные, а глубоко горестные, можно встретить в древнейшей как фресковой, так и станковой живописи. Так же экспрессивно выражены горе и отчаяние в движениях, например, рук, в отчаянии поднятых кверху над телом умершего, или ладоней, в горе покрывающих лицо, в остановившихся поникших позах. Все это воспринял Врубель, но воспринял не механически, а творчески, органически.

Эскизы Врубеля не были утверждены. При некоторой внешней каноничности Врубель был по существу слишком нов и смел, слишком экспрессивен, необычен и непривычен. Заказ был сделан не Врубелю, а богомазу, державшемуся бездарной казенной иконописной традиции, сложившейся в XIX веке.

Но Врубель и не мог бы стать иконописцем. Как ни велики и гениальны были созданные им произведения, его художественное призвание состояло не в том, чтобы принимать заказы на росписи церквей, а в совершенно другом.

Русское средневековое архитектурное и живописное искусство есть искусство народное, национальное. Это особенно ясно сейчас (музей Рублева). Но народное искусство выражает себя не только в искусстве церковном. Так Врубель закономерно должен был прийти к образам, созданным народной

поэзией. К этому он пришел с багажом реалистического отношения к действительности, монументализма искусства древнерусского и византийского и красочностью искусства венецианцев. Так сложен и глубок был его приход к фольклору. Я не хочу этим сказать, что Врубель стал художником-фольклористом. Он значительно шире. Но эту фольклорную струю в его творчестве надо выделить и проследить.

Врубель пришел к народному искусству не путем непосредственного обращения к нему, <не> путем поездок и экспедиций, а из книг, театра, музыки, из переживания русских пейзажей и через весь уклад русской и преимущественно московской жизни.

«Ах, милый, милый Василий Евменьевич, сколько у нас красоты на Руси!» — пишет он в письме к художнику Савинскому [10]. Слово «красота» в устах художника звучит значительно, и особенно значительно в устах Врубеля. Девизом его жизни было «*il vero nell' bella*» <...>, т. е. истина в красоте [Врубель, 1963-а, с. 202]. Красота есть путь к познанию истины — вот почему художник во всем прежде всего ищет красоты. Она открывается не только в каких-либо философских или морально-отвлеченных сентенциях, она есть форма бытия, форма существования человека и познается через форму: «И знаешь, что стоит во главе этой красоты — форма, которая создается природой вовек» [10] Здесь скрыта декларация, которую можно было бы развить в целый трактат; в этом же письме он пишет, что творчество есть «способность <...> глубоко чувствовать» [Врубель, 1976, с. 74 — 75]. А это значит «забыть, что ты художник, и обрадоваться тому, что ты прежде всего человек» [Врубель, 1976, с. 75]. Но человек для Врубеля — не *отвлеченное* понятие, а совершенно *конкретное*.

Письмо писано в Венеции, но оно все — о России. «А где так можно почувствовать, как не среди родных комбинаций?» [Врубель, 1976, с. 75] Слова «родные комбинации» звучат несколько странно, но понять их легко: они означают совокупность того, что только в России окружает русского человека [11]. Врубель живет тем, что в России есть прекрасного, великого и высокого [12].

Летом 1891 г. он пишет сестре: «Сейчас я опять в *Абрам-цеве*, и опять меня обдаёт, нет, не обдаёт, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это *музыка цельного человека*, не расчлененного отвлечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада» [13]. Опять — необычайно значительные слова, которые я не буду расшифровывать, так как их надо или понимать сразу, или отказаться от их понимания; перевод же их на язык умозаключений совершенно бесполезен.

Запомним пока слова «музыка цельного человека» — они станут яснее несколько ниже.

Каталог произведений Врубеля, в которых он непосредственно касается тем «народного эпоса», довольно значителен. Я могу коснуться только наиболее интересных и значительных. При этом надо иметь в виду, что деление произведений Врубеля на относящиеся к фольклору и не относящиеся к фольклору ошибочно, так как главный принцип, принцип народности — так, как это понимает Врубель, — пронизывает все основные произведения Врубеля. Так, его иллюстрации к Лермонтову и главное произведение его жизни — «Демон» — органически связаны со всеми идейными истоками его творчества как чего-то при всем разнообразии очень цельного и единого как по стилю, так и по эмоциональному содержанию.

Самое раннее произведение Врубеля, связанное с фольклором, — это «Восточная сказка», созданная между работой для Кирилловского собора и для Владимирского. Это — дань венецианским колористическим увлечениям. Это не иллюстрация к сказке, не сюжет и не контуры, это — сказочная красочность. В монографии <С. П.> Яремича [Яремич, 1911] она воспроизведена в черно-белой технике, что совершенно искажает весь замысел. Сидят полукругом люди на диванах, перед ними с опущенной головой изображенная слева девушка — это все, что здесь видно. Но главное не в этом, а в том, что все покрыто и занавешено коврами. Возможно, что эта девушка — Шехеразада, рассказывающая сказку, но не это существенно. Главное — сказочная пестрая праздничность.

### Врубель и фольклор

Проходит 10 лет, раньше чем Врубель снова касается народнопоэтических тем. Это — декорации для оперы «Гензель и Гретель». «Гензель и Гретель» — сказка братьев Гримм, на которую написал замечательную оперу вовсе не знаменитый, но очень замечательный композитор <Э.> Гумпердинк. С этого момента почти ежегодно Врубель пишет произведения, связанные с народной поэзией, причем иногда по несколько в год в самых разных жанрах. В связи с постановкой этой оперы в жизни Врубеля произошло событие, которое во многом определило всю его жизнь. Здесь он впервые встретил певицу Надежду Ивановну Забелу, которая впоследствии стала его женой и, можно сказать, его музой, музой всей его жизни.

Внешние события этого эпизода имеют самое непосредственное отношение ко всему его творчеству и потому должны быть рассказаны хотя бы кратко. Как произошла эта первая встреча, мы знаем из воспоминаний самой Надежды Ивановны и сестры Врубеля, Анны Александровны [14]. В театре Панаева в Петербурге гастролировала труппа московской частной оперы известного богатого мецената С. И. Мамонтова [15]. Декорации должен был писать <К. А.> Коровин, но он заболел, и из Москвы выписали Врубеля. Гретель исполняла Забела. На одной из репетиций к ней на сцену вдруг подбежал какой-то человек, поцеловал ей руку и сказал: «Прелестный голос». Надежда Ивановна была несколько шокирована, но певица <Т. С.> Любатович, исполнявшая роль Гензеля, поспешила представить ей этого человека: «Наш художник, Михаил Александрович Врубель», — и шепнула ей на ухо: «Человек очень экспансивный, но вполне порядочный» [Забела, 1963, с. 203]. Надежда Ивановна в воспоминаниях прибавляет, что на сцене было темно, и Врубель не мог разглядеть ее, но ему понравился голос, он был очарован ее исполнением. Впоследствии он сказал о ее голосе: «Другие певицы поют, как птицы, а Надя поет, как человек» [об этом см.: Врубель, 1963-а, с. 148].

Врубель, никогда не учившийся музыке, сразу ее глубоко понял и оценил. Забела была не только замечательная, но выдающаяся русская певица <...> [16]. Ее исполнение отличалось

глубокой лиричностью и музыкальностью, какой-то проникновенной человечностью, так что оно трогало до слез. Ее очень ценил <Н. А.> Римский-Корсаков [17]. Специально для нее он писал роль Марфы в «Царской невесте». К певцам и вообще к исполнителям Римский-Корсаков был всегда очень требователен и неумолим. Но о Забеле как певице он всегда отзывался с величайшим уважением. В «Летописи моей музыкальной жизни» он неоднократно о ней упоминает в таких, например, выражениях: об исполнении оперы «Садко» — «Забела пела превосходно и создавала поэтический образ царевны» [Римский-Корсаков, 1982, с. 265]. В операх Римского-Корсакова она исполняла главные роли: в «Садко» — морскую царевну, в «Сказке о царе Салтане» — царевну-Лебедь, в «Царской невесте» — Марфу, в «Снегурочке» — Снегурочку и т. д.

Врубель, как уже упоминалось, никогда не учился музыке, но он был музыкален, очень восприимчив к музыке и обладал каким-то особым, если так можно выразиться, музыкальным строем души. Описав свою первую встречу с Врубелем, Забела пишет: «Так чувствителен к звуку голоса М. А. был всегда <...> Вообще, пение и музыку он любил чуть ли не больше всех других искусств. Почти всегда присутствовал он при разучивании мною с аккомпаниатором партий, и повторения не утомляли его. Не обладая никакими специальными музыкальными знаниями, М. А. часто поражал меня своими ценными советами и каким-то глубоким проникновением в суть вещи» [Забела, 1976, с. 155]. Он мог подсказывать тонкие оттенки нюансов и темпа, и Забела, и ее аккомпаниатор, оба профессионалы, сейчас же принимали их к исполнению. Врубель всегда присутствовал на спектаклях, где пела его жена. Морскую царевну в «Садко» она пела 90 раз, и все 90 раз Врубель присутствовал. Он слушал оркестр и голоса. На вопрос: «Неужели тебе не надоело?», — он отвечал: «Нет! Я могу без конца слушать оркестр, в особенности МОРЕ» [Забела, 1976, с. 156]. С темы моря начинается увертюра, и она пронизывает оперу.

Врубель делал костюмы для своей жены и сам следил за тем, как они надеты. Он же сочинял для нее концертные платья [18]. Он любил переливы красок. Чтобы достичь этого, пла-

тье состояло из нескольких слоев прозрачной материи разных цветов: «внизу великолепная шелковая материя, розово-красная, светлая, потом черный тюлевый чехол, потом пунцовый» [Ге, 1976, с. 275]. Сестра Забелы пишет в своих воспоминаниях: «Михаилу Александровичу нравилось достигать самых причудливых и редких цветов, и концертные платья сестры были обыкновенно из массы чехлов прозрачной материи разных цветов» [Ге, 1976, с. 271]. Это наблюдение позволяет нам понять некоторые особенности картины «Морская царевна» с ее необычайными переливами разных цветов.

Женитьба на Забеле привела к дружбе с Римским-Корсаковым, который оказал на Врубеля очень сильное влияние. В письме к Римскому-Корсакову от 8 мая 1898 г. Врубель пишет: «Я благодаря Вашему доброму влиянию решил посвятить себя исключительно русскому сказочному роду» [19]. Под «сказочным родом» понимается не только сказка в собственном смысле этого слова, но весь эпический русский фольклор — кроме сказки, Врубеля особенно привлекала былина.

Хронологическое первое произведение Врубеля из области русского эпоса — это панно «Микула Селянинович». В 1896 году в Нижнем Новгороде открылась Всероссийская художественная и промышленная выставка. Для этой выставки Врубель по заказу Мамонтова [15] сделал два больших панно: «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович». Я остановлюсь только на последнем.

Этому панно Врубель придавал особое значение. Сохранились эскизы и картон, и по ним видно, как замысел совершенствовался, как мучительно работала и зрела творческая мысль Врубеля. Это панно никак нельзя считать иллюстрацией к былине. В былине Микула одет по-боярскому — на нем иногда зеленые сафьянные сапожки и соболиные шубы. В былине разукрашена и соха. В былине она кленовая, гужики — шелковые,

Присошечек у сошки серебряный,

А рогачик-то у сошки красна золота [20].

Все эти гиперболы в былине даны не для того, чтобы изобразить крестьянина, а для того, чтобы возвеличить его самого

и его труд. Ничего этого у Врубеля нет. Микула у него — обыкновенный и типичный великорусский мужик с бородой и непричесанной головой, остриженной в скобу, босой, в белой холщовой рубашке и белых штанах. Князь — на великолепном коне с роскошной сбруей, пышно по-воинскому одетый. Как былина вовсе не изображает крестьянина, так Врубель не изображает былинку: он средствами изобразительного искусства воплощает народную идею. А идея эта состоит в *противопоставлении* князя-крепостника, воплощающего социальную власть и силу, и труженика Микулы, крестьянина-пахаря, сила которого в труде. Внешнее превосходство Вольги блекнет перед внутренним превосходством Микулы. У Врубеля Микула стоит, облокотившись о грубо сработанную соху, князь нагнулся над ним с коня, трогает его за предплечье и пристально в него всматривается. Фигура Микулы в своей силе статична, фигура Вольги, как и его коня, взрыхляющего своим копытом землю, динамична, дана в движении. Сын художника <Н. Н.> Ге, женатый на сестре <Н. И.> Забелы, выразил свое впечатление так: «В этом роде я ничего подобного не видал. Я считаю, что это панно — наше классическое произведение. Я долго стоял перед этой чудной картиной. До сих пор я охвачен этой страшной мощью, этой силой, этой экспрессией фигур Микулы, Вольги, его коня. Наблюдения из народной жизни — сфера, особенно интересующая меня, и я думал: какой непонятной силой г. Врубель выхватил все существо землепашца-крестьянина и передал его в этой страшно мощной и в то же время инертной фигуре Микулы, во всей его фигуре, в его детских голубых глазах, меньше всего сознающих эту свою силу и так паразитально выражающих ее» [21].

Между тем панно это не было утверждено выставочным комитетом: оно слишком выходило за рамки трафаретного искусства с вылизанным бесхитростным изображением быта.

Но Мамонтов [15], заказавший это панно, не успокоился. Он на свои средства построил специальный павильон для врубелевских панно, где их можно было видеть [22]. На этой выставке был и Горький. Здесь, между прочим, он слышал приведенную сюда знаменитую воплещу Ирину Федосову. Здесь

### Врубель и фольклор

же он видел панно Врубеля. Они ему не понравились, и он назвал их декадентскими. Только много лет спустя Горький переменил свое мнение о Врубеле и понял в нем великого художника и его стремление воплотить в своем искусстве народную силу и народные идеалы.

Это уже не тот Врубель, который в Академии создает точные и четкие рисунки. У него появились размах, сила, динамика, идея, появился свой индивидуальный стиль. Под влиянием Римского-Корсакова и своей жены Врубель теперь увлекается театральным искусством, и прежде всего теми операми, в которых Римский-Корсаков воплощал на сцене сюжеты народнопоэтического творчества.

В 1896 <году> на сцене впервые появилась «Садко». В этой опере главную женскую партию – партию Морской царевны – пела Забела. К 1897 году относится замечательная картина Врубеля «Морская царевна». Это не портрет жены в театральном костюме, это не изображение на полотне сцены из оперы, это целостная картина Врубеля – воплощение народнопоэтического замысла.

Здесь изображена женщина, поздно вечером или рано утром при красновато-желтом свете стоящая на берегу реки. Река эта – Волхов. Женщина опустила руки и сложила их. Мы видим воду и высокий камыш. Над водой – темный силуэт противоположного берега. Луна придает воде блеск; женщина как-то освещена, а остальное – в полутьме. Эта женщина – царевна из сказки. Она существо водяное. Через разрез платья видна нога, покрытая серебристой рыбьей чешуей. Но не это, а весь облик ее придает ей сказочный характер. На голове ее – блестящий красивый убор, на плечи, руки и грудь свисают длинные волосы каштаново-красноватого цвета. Женщина красива, она видна в профиль, красивы ее обнаженные руки; цвет ее наряда определить невозможно. Он переливает всевозможными цветами. Мы вспоминаем концертные платья, которые Врубель сочинял для своей жены, состоящие из прозрачных тканей разных цветов. Но ни одна ткань и ни одно сочетание их не может дать той игры красок, которую Врубель придал платью Морской царевны и которая невозможна

### Врубель и фольклор

в действительности. Вся фигура ее исполнена глубокой задушевности. И хотя это и не иллюстрация к опере «Садко», смысл картины раскрывается только тогда, если хорошо знать и понимать былинку о Садко. Римский-Корсаков развил и дополнил образ Морской царевны, Врубель воплотил его в красках. Ее красота — демоническая, русалочья красота. Она должна погубить человека солнечного мира, навсегда удержать его в подводном царстве при себе. Но она сама пленилась им, а Садко ушел от нее, у него — земная жена и малые детишки.

Впрочем, дело все же не в этой трагедии, которая в самой былинке едва намечена, а в целостном ее облике. Кто-то заметил Врубелю, что луна на этой картине изображена астрономически неправильно и невозможно. Врубель признал свою ошибку, но не подумал ее исправить: его задача состояла вовсе не в том, чтобы астрономически правильно изобразить луну, или ботанически правильно изобразить камыши или сосны, или анатомически правильно изобразить человеческую фигуру, а в том, чтобы создать чарующий глаз, душу и мысль, сказочный образ, и это ему удалось.

Нечто подобное произошло и с картиной «Пан». Когда Врубель показал эту картину Репину, Репин заметил, что плечо Пана измято. Врубель посмотрел на свою картину и равнодушно признал, что оно действительно измято, но опять не захотел ничего исправлять [23]. Времена, когда в Академии он делал совершенно точные анатомические этюды, вырисовывая выпуклость каждой мышцы, давно прошли. Зрелый и здоровый Врубель подобные замечания выслушивал спокойно. Но когда уже больной Врубель более или менее закончил своего повергнутого Демона, а Серов и Головин отказались принять его на выставку, так как ноги Демона сделаны анатомически неправильно, Врубель впал в бешенство [24].

Лучше, чем критики и художники, его понимали простые люди. Сестра Врубеля [25] пишет: «Я видела уже раньше, как работал другой художник, Николай Николаевич Ге, и разница в работе была большая, хотя бы начиная с того, что Ге все писал с натуры, а Врубель не делал этого; его увлекала сказочность, он и не хотел, чтобы лица и жесты были скопированы с

действительности; кажется, он нарочно делал слишком большие глаза, жесты, которые невозможно сделать, точно у его фигур нет костей» [Врубель, 1963, с. 212].

Врубель писал не с натуры, а по памяти или воспроизводя образ, увиденный внутренним зрением, оком художника. Манера Врубеля становится особенно ясной, если сравнивать его картины с фотографией. Есть фотография Забелы в роли Снегурочки и соответствующая ей картина Врубеля. На фотографии это — театральная артистка. На ней белая кофта, отороченная снизу, на бортах, на воротнике и на манжетах горностаем; так же оторочена юбка. На юбке белый выпуклый узор звездами. На голове белая <нрзб.> и звезды, руки сложены на груди, пальцы ушли под мышки. Голова слегка наклонена, лицо смотрит прямо, улыбается приветливо. Фон — словно ветка в снегу. На картине звезды на платье блестят — это большие снежные звезды, и такие же снежные звезды в волосах. Руки не сложены на груди, а прижаты к талии, видны изящно изогнутые, тонкие пальцы. Снегурочка смотрит не вперед себя, а огромными грустными глазами немного в сторону. Она трагична и грустна. Фон — свисающие елочные ветви в снегу — только намечен. Реальность превращена в сказку.

Врубель теперь много работает для театра или в своих работах отталкивается от театра. Такова его картина «Садко» (не видел), эскиз для декоративного панно «Снегурочка», а также для «Царя Салтана». Эти панно, заказанные для дома И. А. Морозова, исполнены не были. Сохранились эскизы (и их не видел).

/В 1899 году Врубель для мастерской в Абрамцеве создает ряд майолик (статуэтки из глины, обожженные и покрытые лазурью и красками). Сюда относятся такие скульптуры, как «Садко», «Царь морской», «Волхова», «Снегурочка», «Купава», «Лель», «Весна» [см.: Яремич, 1911, с. 132 — 137 (илл.)] <...> Эти фигурки очень изящны. «Первые экземпляры обожжены под наблюдением самого мастера и превосходны по раскраске (Гельсингфорсский музей). К сожалению, последующие экземпляры раскрашивались как попало и очень часто в прямой ущерб красоте пластической формы» [Яремич, 1911, с. 185].

### Врубель и фольклор

Мы знаем, каким мастером перелива красок был Врубель и как он этим дорожил. Майолика для игры красок представляет собой благодарнейший материал, но только в руках мастера этого дела. Но так как это условие в копиях и повторениях не было соблюдено, то эти фигурки не производят такого сильного впечатления, как картины Врубеля. Может быть здесь и другое. Художественные принципы Врубеля выработались у него для живописи. Скульптура — другое искусство, на которое нельзя переносить принципы искусства живописного изображения. Изломы, угловатость, мозаичность и колоритность изображения, какие характеризуют стиль Врубеля, невозможны в скульптуре. Все эти попытки относятся к 1899 году, и после них Врубель к этой технике уже не возвращался. Нам важно, что попытка освоения этой техники сделана почти исключительно/ [26].

К 1898 году относится его картина «Богатырь» (Русский музей). Задача, которую поставил себе Врубель, состоит в том, чтобы богатыря представить как воплощение силы. Этой основной идее подчинена вся композиция. Об этой картине искусствовед <Э. П.> Гомберг-Вержбинская во вступительной статье к сборнику писем и воспоминаний, посвященных Врубелю, пишет так: «Сюжет былины о Микуле и Вольге послужил толчком к созданию обобщенного образа русского богатыря <...> В грузном всаднике с руками, подобными корням дерева, в его славянском народном лице с ястребиными светлыми глазами, в непомерно плотной, короткой лошади, точно вросшей ногами в почву, сказочное переплелось с реальным <...> Условность, присущая сказке, отличает врубелевского "Богатыря" от "Богатырей" В. Васнецова, созданных немного ранее (в 1898 году)» [Гомберг-Вержбинская, 1963, с. 30]. Врубель создал своего «Богатыря» отчасти против Васнецова, подчеркнувшего прежде всего физическую красоту богатырей и коней. Конь врубелевского «Богатыря» нисколько не красив. Как и в других случаях, Врубель отступает от текста былины. Илья Муромец едет на неприглядном «косматом бурушке». Таков один из законов поэтики русского фольклора. Контраст внешней неприглядности и внутренних качеств в фольклоре

весьма обычен. Но Врубелю хотелось другого. Композитор <Б. К.> Яновский вспоминает: «Показывая "Богатыря", Врубель разъяснял нам все ее детали. Так, относительно лошади он говорил, что ему хотелось изобразить настоящую русскую лошадь, поэтому он за образец взял тяжелого битюга-ломовика» [Яновский, 1963, с. 253]. Из других источников мы знаем, что Врубель искал такую лошадь по трактирам и дворам, где останавливались извозчики [27]. Фигура самого богатыря гиперболизирована. Он, как и Микула, изображен статически, в покое, он необыкновенно грузен, очень широк в плечах. Под кольчугой угадываются могучие руки. Рукой, всеми пятью растопыренными пальцами, он опирается о бедро. Он не вооружен, сила его не в оружии, а в нем самом.

В настоящем своем виде картина искажена тем, что верхний край ее срезан, так как при пожаре она обгорела. Верхний край имеет форму треугольника, голова упирается о край картины. Возможно, что картина была обрезана и по краям. Нет дали, нет пространства, фигура слишком близка к зрителю.

Современники оценивали эту картину различно. Дягилев отказался взять ее на выставку «Мира искусства», так как устроители решили «примириться с публикою и не выставлять ничего возмутительно смелого» [28]. Эта картина, конечно, не соответствует изящным и утонченным полотнам Бенуа или Сомова — в ней ничего изящного нет. Дягилев очень скоро изменил свое мнение и телеграммой просил прислать эту картину, но Врубель отказался сам. Римский-Корсаков же и другие ценил<и> эту картину очень высоко.

После создания «Богатыря» Врубеля влекло не к созданию отдельных неподвижных фигур, а к композициям, связанным с большими сюжетами. В конце 90-х годов Римский-Корсаков начал работу над «Сказкой о царе Салтане». Этот замысел охватывает и Врубеля.

Он создает декорации для «Салтана». Один из акварельных эскизов для этих декораций носит название «Волшебный город». Но его занимала не только театральная постановка. Он создает картину «33 богатыря» в нескольких вариантах, в акварели и маслом <...> (ГРМ). Если «Богатырь» воплощает в

### Врубель и фольклор

своем образе спокойствие силы, то здесь, наоборот, все в стремительном движении <...>. Она отражает то внутреннее мятежное беспокойство, которым Врубель был охвачен в последние годы жизни и которое находит свое высшее воплощение в «Поверженном Демоне» и многочисленных эскизах и вариантах к нему [29].

Одна из последних работ Врубеля, относящихся к этой области, — это «Царевна-Лебедь». Это, может быть, наиболее совершенное и прекрасное создание Врубеля. В ней сосредоточено все, чем он жил в последние годы своей жизни. Она венчает его искания, начиная с юных лет. Чтобы понять эту картину, надо мысленно представить себе всю эволюцию Врубеля. Все, что достигал Врубель, отложилось в этой картине. Врубель начал как изумительно точный и тонкий рисовальщик, умеющий совершенно точно передавать малейшие детали человеческих фигур — разнообразнейшие повороты и изгибы тела, провисание, облегание и складки одежды, выразительность рук, их анатомии и движения.

Второй этап Врубеля — его византийский период. Теперь Врубель приобретает монументальность. *Непосредственных* следов этого периода внешне здесь как будто нет. Но без фигур его стоящих ангелов или ангелов в движении не было бы и царевны Волхова и других его картин. Здесь имеется особое соотношение фигуры переднего плана и красочного фона, из которого она выступает.

Увлечение Венецией связано с колоризмом Врубеля. Всю жизнь и во всех его произведениях имеются разнообразные, но всегда продуманные и глубоко пережитые симфонии красок. В этом — один из признаков праздничности его искусства.

Встреча с Забелой до пределов обогатила и углубила эмоциональную жизнь Врубеля. С ней же связано и увлечение народнопоэтической стихией, образы которой она так прекрасно воплощала на сцене.

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.

И, наконец, все это объясняется самым важным — художественной гениальностью Врубеля. Он — один из величайших живописцев мира.

Внешне «Царевна-Лебедь» есть живописное воссоздание одного из образов оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» на текст Пушкина, сценически воплощенной его женой, исполнявшей эту роль. Так эта картина понимается, и все это несомненно верно, но не это самое главное.

Описать картину так же невозможно, как невозможно описать музыкальную пьесу. Тем не менее иногда это бывает необходимо, нужно при этом, однако, чтобы читатель видел перед собой то, что описывается.

Каждая картина имеет некоторый центр, на который поневоле падает первый взгляд зрителя, который прежде всего приковывает его к себе, притягивает к себе. В «Царевне-Лебеди» это глаза ее. Это — совершенно особые, врубелевские, глаза. Такие глаза есть уже в некоторых вариантах «Надгробного плача», где они смотрят с невыразимой скорбью. Несколько раз Врубель переписывал глаза Поверженного Демона, придавая им различное выражение — от глубокой грусти до нечеловеческого гнева. Что выражают глаза Царевны-Лебеди, сказать словами невозможно. Это женские глаза, которые смотрят вопросительно-испытующе; они как бы проникают в душу зрителя. Вместе с тем они глубоко скорбны. Но если глаза Демона выражают скорбь мятежа, то здесь — скорбь грустная и лирическая.

В какой степени это лицо похоже или не похоже на лицо Забелы? Есть несколько ее фотографий, по которым видно, что Врубель вовсе не стремился передать внешнее сходство. У нее глаза очень приветливые, но скорее миндалевидные, чем округленные. Но вот что поразительно: в 1904 году Врубель создает портрет жены на фоне березок. Здесь у нее те же глаза, что и в «Царевне-Лебеди». Это *ее* глаза, но глаза, увиденные взглядом художника, глаза, отражающие не внешнюю форму, а душу ее. Еще одна особенность врубелевских глаз: они почти

### Врубель и фольклор

всегда немножко неровные, поставлены не совсем симметрично. Вряд ли Врубель делал это сознательно. Но это придает этим глазам какую-то отрешенность. То же имеем и здесь.

С глаз зритель переводит взгляд на лицо. Овал лица совершенно детский, щеки чуть-чуть округлены. Эта детскость придает этому лицу особую трогательность и нежность.

Голову украшает старинный русский убор тончайшей работы, унизанный сверкающими разными цветами драгоценными камнями. Это — совершенно русский венец. Здесь он не только создает красоту, не только *украшает* голову, здесь он означает, что изображена *царевна*, и притом *невеста*. Врубель вряд ли знал, что есть хороводные песни, в которых говорится:

А моя-то царевна,  
А моя королева.  
На ней венчик сияет.

*Такой* жених видит свою невесту. В былине о Потыке герой видит свою будущую невесту в образе лебедя:

Она через перо была вся золота,  
А головушка у ней увивана красным золотом  
И скатным земчугом усажена.

[КД, 1958, с. 149].

Врубель угадал *суть* этих сказочных женских образов царевны-невесты.

На венец наброшена легкая прозрачная шаль. Этим древнерусский характер убора нарушается. Так никогда не поступил бы Маковский или другие художники, изображавшие боярынь или боярышень. *Врубель был мастером изображения тканей. Здесь это — легчайшая ткань, сквозь которую просвечивают тяжелые темно-русые косы* [30]. Но так поступает Врубель, для которого основной закон — это закон красоты, который стремится не к правдоподобию, а к правде. Эта легкая шаль не только украшение. Сквозь прозрачный газ просвечивает тяжелая русая коса. Серебристая обшивка тяжелее ткани. Ткань свисает на спину, образуя важный композиционный элемент. Чисто женским движением царевна собрала ткань под подбородком и придерживает ее. Ее рука стройна. Зритель видит только спинку руки. Один палец слегка при-

поднят. Видны прекрасные золотые кольца с камнями. Эти кольца на руке соответствуют ее головному убору. Угадываются длинные и стройные пальцы. Вся фигура дана в трех оборотах — она как бы уплывает от зрителя, но лицо обращено назад; зритель видит лицо почти спереди. Но вместе с тем он видит в полуобороте спину и левое плечо, на которое накинута шаль. Может быть, самое трудное в этой картине было соединение лебединого и человеческого облика. В сказках девы-лебеди предстают либо в человеческом, либо в лебедином облике. Придя к воде, они сбрасывают оперение и приобретают человеческий облик. Выйдя из воды, они надевают шкурку и улетают. Именно из таких дев герой выбирает себе невесту, прячет ее оперение и заставляет ее стать человеком. В «Сказке о царе Салтане» у Пушкина и в фольклоре она имеет лебединый облик, она «лебедь средь зыбей»:

Князь у синя моря ходит,  
С синя моря глаз не сводит;  
Глядь — поверх текучих вод  
Лебедь белая плывет.

Она *обертывается* царевной:

Встрепенулась, отряхнулась  
И царевной обернулась.

Но Врубель думал не о Пушкине и не о фольклоре. Он думал о той опере и той театральной обстановке, которую он сам же создал для «Салтана». Царевна-Лебедь — царевна и лебедь одновременно. У Врубеля это соединение не механическое, а совершенно органическое и целостное. Шаль внешне скрадывает линию соединения. Лебедь (лебедушка) в народной поэзии — всегда символ девичьей красоты и чистоты. Именно поэтому в свадебной поэзии невеста всегда именуется лебедушкой.

Оперение лебеди занимает две трети картины, но зритель этого не замечает, настолько привлекательно это оперение. Мы видим два слегка отодвинутых крыла. На белом оперении играет розоватый отсвет вечерней зари. Белое и розовое дано сквозь голубизну, и эта голубизна гармонирует с вечерней темной синевой моря, как розовый отсвет на крыльях гармо-

### Врубель и фольклор

нирует со светлой полосой дальнего горизонта. Эта открывающаяся перед зрителем даль влечет вдаль и взоры. В эту даль устремлена и Царевна-Лебедь. Слева мы видим огни сказочного города — там ее дом. Вся фигура дана в движении вперед, прерванном внезапной остановкой, внезапным взглядом царевны на зрителя.

Эта картина завершает цикл произведений, связанных с народной поэзией. Но вместе с тем <это> последняя вполне внутренне гармоническая картина Врубеля. Теперь он всецело посвящает себя восставшему против божества мятежному Демону, пока болезнь не затемнила его сознание, как она затемнила его глаза, когда этот весь ушедший в краски мира художник потерял зрение.

*История  
фольк-  
лористики*

# О фольклоре и фольклористике

Лекции существуют для того, чтобы поучать слушателей. Но сегодняшняя лекция – особая. Она не часть курса. Но это и не научный доклад. Я никого не собираюсь поучать. Сегодня я хотел бы поделиться некоторыми мыслями и сомнениями.

/В любой области науки писано так много, что одни только названия работ по каждой из областей могут составлять тома.

В области <русского> фольклора я хотел бы обратить внимание на библиографию <...> за 1945 – 1959 годы, составленную М. Я. Мельц. Она охватывает без малого 3000 названий. Уже сдан в печать том за 1917 – 1945 годы. Предстоит издание тома за 1960 – 1965 <годы>. Это – только на русском языке и только за советское время. А если взять науку в широком масштабе хотя бы за XIX и XX века, то мы получим десятки и десятки тысяч названий. И так во всех областях науки и знаний <...> Несмотря на такое обилие работ, люди нисколько не унывают и продолжают писать и писать все дальше.

Нужно ли это? И будет ли этому конец? На это я отвечаю: да, нужно, хотя конца этому не будет никогда. Во-первых, мы многого все-таки не знаем <...> во-вторых (и это касается особенно гуманитарных наук), мы многого не понимаем. Каждая эпоха вырабатывает свое понимание явлений культуры. Одна из задач современной науки состоит в том, чтобы дать новое, современное понимание явлений, нам, собственно, уже известных. И, наконец, третье. Венец всякой науки – нахождение закономерностей, которые позволили бы и понимать явления, и управлять ими. С этим в нашей области пока обстоит еще неважно, несмотря на обилие трудов./

### О фольклоре и фольклористике

Поэтическое творчество — это одна из областей искусства. Я начну с тезиса, который, может быть, не всеми будет принят, но в правильности которого я убеждаюсь все больше и больше. Значение любого искусства состоит в том, что оно доставляет нам эстетическое наслаждение, или, скажем иначе, радует нас. Чем оно нас радует? Оно радует нас некоторым своим совершенством <...> Но совершенством чего? На это, не сомневаясь, скажу: совершенством своих форм. Тут сразу вы вправе меня остановить и спросить: а что вы понимаете под формой и что под содержанием и как вы мыслите себе их взаимоотношение?

Я на это пока не дам ответа. Исходная гипотеза у меня есть <...> Объяснить эти вопросы *научно* призвана дисциплина, которую мы называем эстетикой. За последние годы появился ряд эстетик. Я назову хотя бы «Очерки марксистско-ленинской эстетики», выпущенные Академией художеств [ОМЛЭ, 1956], «Основы марксистско-ленинской эстетики», выпущенные Институтом философии АН [ОМЛЭ, 1960], «Лекции по марксистско-ленинской эстетике» в трех частях, читанные Моисеем Самойловичем Каганом и выпущенные нашим университетом [Каган, I — III], и многие другие труды и издания. Переводятся на русский язык труды и некоторых западноевропейских ученых.

Я должен признаться, что отношусь ко всем этим эстетикам весьма прохладно. Я не могу их признать наукой. Основной порок их в том, что они целиком состоят из рассуждений, которые получены не на основании подробного скрупулезного изучения фактического материала, а путем совершенно абстрактных умозрений, не коренящихся в материале. Вот когда Маркс говорит о древнегреческом эпосе, он делает это потому, что Гомера он читал в подлиннике и перечитывал. И это сразу слышно. И основной вопрос, который ставит Маркс, — это именно вопрос о том, почему Гомер <нрзб.> доставляет нам эстетическое наслаждение.

Наука имеет дело с фактами, которые она пристально, кропотливо и долго изучает и из анализа которых она делает обоснованные и осторожные выводы.

Та часть эстетики, которая имеет дело со словесно-художественным творчеством, может быть названа поэтикой. Поэтикой у нас серьезно перестали заниматься со времен формалистов. За последние годы есть некоторый сдвиг. Формалисты дискредитировали эту проблему тем, что форму отделили от содержания, объявляли ее чем-то самодовлеющим, независимым от исторических условий; форма развивается по собственным, ей одной присущим законам развития, — учили они. Всякое развитие в области искусств есть саморазвитие и ничем лежащим вне его не определяется — вот чему учили формалисты. А как обстоит на самом деле? Я не буду решать эти вопросы абстрактно.

Для меня существуют *памятники* народного искусства как нечто совершенно целостное. А что в этом целом относится к форме и что к содержанию, мы можем увидеть на изучении этих памятников конкретно. Поэтому изучение поэтики начинается с анализа памятников.

Но памятники эти так разнообразны, что прежде всего надо их как-то распределить на разряды. Первая задача поэтики в применении к фольклору есть задача установления жанров. Изучение надо *начинать* с жанров, а мы до сих пор спорим о том, что понимать под жанром и какие жанры существуют в фольклоре.

В литературоведении все более или менее ясно, во всяком случае здесь уже нет остроты вопроса. Всякий, вероятно, согласится, что в области художественной литературы, письменности под жанром понимаются памятники, объединенные общностью своей поэтической системы. В этом смысле можно говорить о жанре оды, идиллии, эпиграммы, баллады, романа, повести, трагедии, комедии и т. д.

В фольклоре дело обстоит много сложнее: одной поэтической системы недостаточно. Все фольклорные жанры можно делить на две большие категории: решающую роль здесь будет играть музыка. Один ряд жанров исполняется музыкально, другой исполняется без участия музыки. Народ совершенно не знает того, что мы называем стихотворной поэзией. Все, что укладывается в стихи, народом только поется.

### О фольклоре и фольклористике

Этот факт долгое время в области <...> фольклористики оставался без должного внимания. Правда, к научным сборникам иногда прилагались нотные записи. Это делал уже <А. Ф.> Гильфердинг, который к своим тремстам текстам приложил два напева, записанных от <Т. Г.> Рябина. Некоторые следовали его примеру, другие – нет. Так, <А. Д.> Григорьев приложил к своему собранию архангельских былин целую нотную тетрадь, но, например, <Н. Е.> Ончуков к своим печорским <записям> нотных примеров не дает совсем.

Между тем область музыкального фольклора есть столь же великая область национальной культуры, как и область словесного творчества. Это знали и знают композиторы от Глинки и до Стравинского, но этого долго не знали и не хотели знать фольклористы. Фольклор раздваивался на музыку и слова, и обе эти области изучались и частично до сих пор изучаются <...> Правда, за последние годы намечается сдвиг, сближение, но <он> еще недостаточен.

А для чего оно (изучение напева. – Л. И.) нужно? Выше я сказал, что специфичность искусства – в том, что оно радует нас своей художественностью, я даже сказал – совершенством форм. Можно ли говорить о музыкальной форме произведения? Можно, но только надо иметь в виду, что в фольклоре форма эта отделима только искусственно, внешне, но не внутренне. Внутренне она составляет неразрывное единство с текстом. На этом единстве основывается одна из причин эстетического воздействия на нас народной песни.

Кроме того учет музыкальной стороны может иметь и чисто познавательное значение. Предположим, что перед нами песня и фольклорист-словесник не может определить ее жанровую принадлежность. Во многих случаях музыковед скажет: это песня масленичная, или свадебная, или протяжная лирическая и т. д. Далее: словесник, имея перед собою только текст, не знает, как делить эту песню на части. Музыковед, изучая напев, может сказать точно, как эта песня делится на части, имеет ли она, например, куплетное строение, или нет.

Таким образом, есть два больших разряда фольклорных произведений – исполняемые словесно-музыкально или толь-

ко словесно. Но необходимо классифицировать дальше. Один из признаков жанра состоит в специфике не только музыкальной, но и словесной системы, в совокупности поэтических средств, характерных для данного жанра. /Предположим, что путем предварительного изучения жанры гипотетически установлены./ С чего начинать дальнейшее изучение?

Я скажу так: подобно тому, как биолог-зоолог определяет изучаемых им животных по скелету, мы должны определять жанры по признакам структуры. Научное определение жанра надо начинать именно с этого.

С этим у нас дело обстоит плохо, и много работы еще впереди. По структуре мы пока, собственно говоря, умеем определять только волшебную сказку, кумулятивную сказку, заговоры и частушки. Для этого уже имеются научные основания, имеются и труды. *Эмпирически* мы можем выделять по этому признаку и некоторые другие жанры (загадки, колядки, подблюдные песни), но это только начало.

Мы, например, не знаем, что такое былина, не говоря уже о балладах или исторических песнях, в понимании которых царит полнейшая путаница. Правда, есть книга <В. Я. Проппа> «Русский героический эпос» [Пропп, 1958], и есть другие книги. Но там рассмотрены *сюжеты*. Я знаю *сюжеты* былин, но я не знаю их структуры. В сборниках былин помещается необычайно разнообразный <...> материал. Что здесь действительно былины и что нет, мы сказать с научной степенью достоверности не можем. Сейчас аспирант Ю. И. Юдин пишет диссертацию, посвященную поэтике былин [Юдин, 1967]. Одна из <ее> глав посвящена типам структур героических былин. Когда эта работа будет закончена, мы сможем точно определить хотя бы типы героических былин. В моей книге «Р<усский> г<ероический> э<пос>» понятие героических былин определено с точки зрения характера героизма. Это признак очень удобный и доходчивый, но, строго говоря, это не научно-точный признак. Я, например, сейчас уже сомневаюсь, относятся ли былины о Садко, или о Хотене Блудовиче, или Даниле Ловчанине действительно к жанру героических былин <...>. Будущее покажет.

### О фольклоре и фольклористике

Особое значение изучение композиции имеет для эпических, для повествовательных произведений. Здесь все не так, как в литературе. И с терминами и понятиями, почерпнутыми из изучения письменной литературы, мы далеко не уйдем. Мы, например, привыкли, что действия совершаются в пространстве и во времени в нашем понимании этих слов, а есть нечто совершенно другое — иные формы временно-пространственных представлений, которые надо исследовать. Я развивать этого не буду, кое-что уже мной и напечатано по этому поводу. В фольклоре, например, нет синхронных действий, т. е. действий, развивающихся на разных театрах действия одновременно. Я не решаю этих проблем, я их только ставлю.

Мы привыкли к тому, что действие развивается логически, что звенья повествования вытекают одно из другого. Случайность действия (*deus ex machina*) нами признается как нечто нехудожественное, как слабость. Совершенно не то в фольклоре. Слова «вдруг», «откуда ни возьмись» выражают внешнюю бессвязность, *неоправданность* происходящего. При более пристальном изучении за этим отсутствием внешней логики и внешней <связи>, где все неожиданно и удивительно, раскрывается не отсутствие логики, а какая-то иная, глубоко скрытая логика, которая имеет свои законы и которая никогда не нарушается.

Несколько иначе дело обстоит со структурой лирических произведений, о чем я немного скажу ниже.

Употребляя слово «структура», я хочу остановиться на течении, которое зародилось в лингвистике, а потом перекинулось в фольклористику, но не пустило в ней корней. Я говорю о течении, называемом структурализмом, в котором вопросы композиции составляют одно из важнейших звеньев изучения.

Но ведь вопросами композиции занимались и формалисты. Они называли это сюжетосложением. Чем же современный структурализм отличается от формализма?

/Я осветю это на примере. Можно изучать форму любого предмета, хотя бы апельсина. Формалист изучит его форму. Он установит, что форма эта — шар, но имеет неровности и отступления, которые можно определить математически точно.

### О фольклоре и фольклористике

Он, далее, определит его вес и удельный вес. Он установит также его цвет по имеющимся научным таблицам и номенклатурам цветов. С этой же точки зрения плоды будут сравниваться. Одни окажутся больше, другие меньше или светлее и темнее и т. д. Структуралист сделает все то же самое. Он применит измерение, но не ограничится этим. Он снимет с него (апельсина. — Л. И.) кожу и установит, что апельсин состоит из долек, внутри которых находятся семена. Он, далее, этот апельсин съест и определит его вкус и степень зрелости. Мало того: он будет сравнивать плоды не только по величине, но и по сортам. Он сравнит его с другими видами подобных же плодов и установит класс, род и вид данного вида цитрусовых. Он определит, откуда этот апельсин импортируется — из Испании, Бразилии, Марокко или др<угих> стран. Наконец, он изучит и опишет деревья, на которых растут апельсины, определит их ствол, листья, рост и все биологические функции его, установит, на каких почвах и в каких климатах это растение растет и в каких нет <...>.

Коротко: формалист изучает одно явление, одну сторону изолированно от всех других сторон данного явления, безотносительно к целому, безотносительно к системе, к которой данное явление принадлежит. Структуралист рассматривает всякое отдельное явление в его отношении к целому, ко всей системе, ко всем определяющим его историческим и иным связям. Следовательно, изучая композицию, структуралист никак этим ограничиться не может.

Структуру я выше уподобил скелету. Но ведь живые организмы имеют не только скелет. Это живые существа, облеченные плотью и кровью, со сложной структурой *клетки!* Литературные произведения, и в том числе фольклорные, также имеют свою плоть и кровь.

Мое сравнение хромает, я это прекрасно знаю. Сравнения всегда хромают, они все же вносят какую-то первичную ясность. Как применить это к области поэтики фольклора?

Изучив строение, композицию (а композиция состоит в развитии действия), мы должны изучить носителей действия, т. е. героев, образы, персонажи. Это делалось и раньше. Но изу-

### О фольклоре и фольклористике

чение действующих лиц безотносительно к тому, в какую композиционную систему они уложены, всегда будет носить поверхностный, примитивный характер. Такое изучение образов процветает в средней школе <...> не чуждо <оно> и вузу. Так пишут характеристики Хлестакова, или Онегина, или Ильи Муромца, как будто они были в жизни, как будто это ныне умершие лица с разными достоинствами и недостатками, а не художественные образы, определяемые всей совокупностью жанра, поэтической системой произведения. (Хлестаков есть персонаж комедии, а И<лья> М<уромец> – былины). Такие характеристики именно формалистичны <...> Почему Илья Муромец возможен только в былине и ни в какой другой форме – этот вопрос даже не ставится и необходимость его не осознается.

Я не буду уже говорить, как много дает изучение образов. Героический Илья, выдержанный Добрыня, порывистый Алеша, мрачный Грозный, Пугачев и Разин, Наполеон и Кутузов, Иван-царевич, царевна-лебедь, злая мачеха, кроткая Золушка, толстый поп или купец и хитрый батрак, хозяин, мастер, полицейский и <нрзб.> рабочий – какая пестрая галерея, какой простор для исследования!

Изучив строение и образы, мы должны изучить языковой материал. Но язык имеет в данном случае не коммуникативную функцию, а эстетическую. Я бы назвал это поэтическим языком и сказал бы, что мы должны изучать поэтический язык произведения, писателя, жанра. Необычайно, восхитительно языковое мастерство <в> фольклоре. Сочность, живость, красочность, строгость. Но язык в поэзии неотделим от того, что этим языком сказано. Изучение поэтического языка есть средство проникновения в художественные цели исполнителя, в то, *что* он хочет сказать. Изучение того, *как* сказано, вводит нас в изучение того, *что* сказано. Этим открывается путь для дальнейшего всестороннего изучения.

Я приведу пример языкового анализа. Беру наугад <П. В.> Киреевского и на открывшейся странице выбираю самую короткую песню, чтобы не слишком задерживать ваше внимание [1]. Вот что мне открылось: № 349. Свадебная Московской губ., Звенигородского у.

О фольклоре и фольклористике

Ходила Верушка по́ двору [2],  
Ходила Кондратьевна по широкому;  
Кунья на ней шуба до́ зemi,  
А Божья на ней милость до́ веку.  
Что люди-то скажут: чья это така́?  
Микита свет молвит: моя госпожа,  
Ефимыч свет молвит: моя госпожа.  
С этой госпожею мне век вековать.

[Киреевский, 1911, с. 112].

Эта песня, на мой взгляд, прелестна и поэтична. Она поэтична в одном только чтении. Но вообразим себе музыку. Напева <мы> не знаем. Но *стиль*, мелодический, гармонический и ритмический строй народной песни знаем. Вообразим себе это. Далее: песня свадебная. Бытовые функции жанра, обстановка не записаны. Кто поет, неизвестно. Она поется от имени жениха, но мы знаем, что жених на свадьбе не пел. Вероятно, пела одна из подружек, может быть, хор их. Так в старину записывали. Записывали один только текст и больше ничего, т. е. уподобляли песню стихотворению. Сейчас даже студенты I курса, если они прослушали курс фольклора, знают, что так записывать нельзя. /Но все же музыкальную и этнографическую сторону <свадьбы> мы немножко знаем. Иметь это в виду нужно, это способствует и пониманию, и эстетическому восприятию песни./

Будем говорить о композиции этой песни. Она в лирических песнях не играет решающей роли. В данном случае она состоит в том, что девушка проходит по двору. Люди не знают, чья она, но жених знает, кто она: это его невеста, его будущая жена. Вот и все.

Здесь нет завязки, развития, развязки, но тем не менее есть композиция. Очень простая и в простоте своей гениальная. Человек отражается в действии. Перед глазами *проходит* девушка — вот и все. Я не буду развивать <эту мысль>. Я хочу только показать, что это нужно.

Я ближе остановлюсь на языке, что для лирики особенно важно. Будем говорить о языке (микростроение). Первое, что бросается в глаза, — это необычный для прозы порядок слов.

Переставим для эксперимента слова, и мы получим: «Вера Кондратьевна ходила по двору». Получается чистейшая проза, никакого эстетического восприятия нет. Таково первое наблюдение: поэтический язык состоит в инверсии (сказуемое раньше подлежащего). Другая особенность здесь – применение ласкательной формы Верушка. Она не случайна. Вся народная поэзия пронизана этими формами (примеров приводить не буду). Отсюда для фольклориста задача – изучить поэтическую функцию этих ласкательных и уменьшительных форм. Здесь нужен учет <форм> и распределение <их> по жанрам: в каких жанрах – какие. Но этого мало.

Применение уменьшительных и ласкательных форм есть результат некоторого отношения к миру и некоторой оценки его. Так изучение формы выражения приводит нас к вопросу о том, что выражено в песне.

Второе наблюдение дают (следующие. – Л. И.) строки: это наличие некоторого ритма. Нет, может быть, ни одной области фольклористики, в которой было бы напутано так много, как в области ритма. Теории сменяли одна другую, но ни одна не удержалась (см. <М. П.> Штокмара). Это происходит потому, что исходили из печатного, словесного текста, а не из пения. Между тем ритм словесный и музыкальный совпадают только в отдельных случаях, чаще всего это бывает в песнях плясовых. Ритм песни есть ритм музыкальный, а не стихотворный. Чтобы научно определить ритм песни, надо услышать, как она поется. Правда, и словесный текст безотносительно к пению обладает если не правильным ритмом, то какой-то несомненной ритмичностью.

«Ходила Верушка по двору...» – амфибрахий и два дактиля.

у – у | – у – | – у у

Эта строка (как и последующие) не поддается ритмическому анализу в пределах тех норм, которые установлены для литературного стиха, но ритмичность ей присуща. Ритм (музыкальный и словесный) есть одно из средств создания эстетической радости. Почему? На этот вопрос мы вряд ли найдем ответ. В недавней книге <Г. Г.> Нейгауза об основах фортепианной игры есть несколько очень значительных строк и о

### О фольклоре и фольклористике

ритмике [Нейгауз, 1961]. Известно, что ритм основан на правильном равномерном повторении некоторых долей времени, заполненных звуками и словами. Ритм пронизывает всю природу: ритмично бьется сердце, ритмом определяется возвращение времен года, им определяется вся жизнь на земле. Ритмично прибиваются к берегу волны, ритмична смена приливов и отливов, ритмично наше дыхание. Этот ритм связан с самыми глубинами нашего существа. Ритм не то же самое, что механический стук или метр. Ритмично работают механизмы, тикают часы, стучит метроном. Но это не живой ритм, а мертвый метр, в котором нет связи с нашим органическим существом.

Все эти мысли, конечно, ненаучны, но они показывают, что правильное, методически продуманное и систематическое изучение ритма есть одна из первоочередных задач поэтики фольклора.

Но будем продолжать вдумываться в нашу песню. Две первые строки гласят:

Ходила Верушка по́ двору,

Ходила Кондратьевна по широкому.

Две строки построены синтаксически совершенно одинаково. Мы имеем перед собой явление синтаксического параллелизма. Такой же параллелизм имеем ниже, через три строки:

Микита свет молвит: моя госпожа,

Ефимыч свет молвит: моя госпожа.

Параллелизм в различных формах есть одно из замечательных проявлений песенной поэзии и специфично для фольклора. Начало его изучению положил <А. Н.> Веселовский своей статьей «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» [Веселовский, 1898, с. 1 – 80]. Эта статья до сих пор никем не превзойдена, но мы не можем, конечно, остановиться на том, что сделано было почти 70 лет тому назад.

Явление параллелизма сродни явлению ритма. Оно основано на повторении, причем, как и в музыке, повторяющаяся единица отлична по своему нутру. В изобразительном искусстве этому соответствует симметрия. (Вышивка, орнамент, постановка, иконопись.) Заметим, что нарушение симметрии все-

### О фольклоре и фольклористике

гда вызывает в нас чувство неудовлетворенности и досады. Представим себе здание, в котором портал и колонны были бы расположены не на середине, <...> (вообразим – Л. И.), что справа от колонн будет 5 окон, а слева 3, – и здание рассердит нас своей нелепостью. Противоположное же явление, т. е. симметрия, нас эстетически радует, вероятно, по тем же причинам, по которым нас радует ритм.

Идем дальше:

Кунья на ней шуба дó земли.

Это – женщина, невеста. Кунья шуба. Я только затрагиваю: проблема эпитета. Скажу, что эпитет придает изображаемому предмету чувственно или логически воспринимаемую определенность. Но здесь еще другое. Крестьяне никогда не носили кунных шуб, да и богатые не всегда могли себе позволить такую роскошь. Здесь совершенно очевидное и явное нарушение реалистичности. Во имя чего? Во имя возвеличения и поэтизации. Невеста поэтизируется, и в этом – внутренняя правда: она изображается как существо прекрасное, не укладывающееся в прозаические рамки жизни.

Следующая строка опять представляет собой параллелизм с предыдущей:

Кунья на ней шуба дó земли,

А Божья на ней милость дó веку.

На этот раз параллелизм уже не только синтаксический, но и другой. Мышление крестьянина облакалось в религиозные формы и религиозную терминологию. Это исторически было закономерно и не должно нас смущать. Если кунья шуба говорит о внешней красоте, то Божья милость, которая на ней до веку, т. е. до конца жизни, до смерти, – это внутренняя красота ее. Здесь эстетическая радость дополняется другим – глубокой моралью, каким-то внутренним сияньем. Без этой углубленной морали не может быть настоящей эстетической радости. Может показаться странным, если я скажу, что восприятие морали входит в эстетическое восприятие (Кант) и что изучение этой морали и формы ее выражения непременно входит в задачи поэтики фольклора. Здесь сквозь поэтические формы сквозит как бы лик народа, и этот лик должен быть

изучен. Можно выразиться иначе: через поэтические формы нам раскрывается мироощущение и мировоззрение народа. Я не буду развивать этого тезиса, вы можете сделать это сами.

Следующая строка:

Что люди-то скажут: чья это така?

Эта строка вдруг окунает нас в деревенский быт. Строка эта слегка юмористична по контрасту с предыдущей. Если там – глубочайшие чувства, чувства какой-то внутренней правды и красоты, то здесь – чувство некоторого чисто внешнего самолюбия, которое, однако, не только не нарушает глубину чувства, но придает ему жизненную бытовую правдивость. Здесь опять край большой проблемы – проблемы народного юмора как жизнеутверждающего фактора.

Приведенная строка содержит вопрос: чья это така? Следующие строки содержат ответ. Изложение диалогизировано, чем достигается живость, драматичность, перенесение в настоящее. Передача (ситуации. – Л. И.) через вопросы-ответы спаивает, цементирует стих в одно целое. Ответ опять дан через параллельное двустипение:

Микита свет молвит: моя госпожа,

Ефимыч свет молвит: моя госпожа.

Я не буду останавливаться на эпитете «свет» <...> тут проблемы особой нет. Но все же этот эпитет надо продумать и прочувствовать, чтобы увидеть, что он соответствует тому внутреннему образу, который дан в описании невесты. Искусство портрета чуждо народу, и это вполне можно объяснить. Здесь даны не портреты, а два образа, понятых изнутри, понятых в их душевной красоте. Наконец, когда жених признает невесту своей *госпожой*, то это не соответствует бытовому укладу старой патриархальной деревни, в которой жена была *рабой* своего мужа.

Наконец, последняя строка звучит так:

С этой госпожею мне век вековать.

С точки зрения поэтического языка, обращает на себя внимание типично фольклорное сочетание «век вековать» – сочетание однокоренных слов. Такие сочетания изучены в книге Анаст<асии> Петровны Евгеньевой «Очерки по языку

русской устной поэзии» [Евгеньева, 1963]. Исследование сделано лингвистом, вопрос об эстетической функции (подобных словосочетаний. — Л. И.) не ставится, это еще предстоит сделать нам. Но меня интересует не эта частность, а самая мысль. В словах «моя госпожа» и «с этой госпожею мне век вековать» звучит гордость своей женой и радость, что именно с ней (жених. — Л. И.) будет соединен на всю жизнь. Слова «век вековать» лексически перекликаются со словами «Божья на ней милость до веку», т. е. в прозе <это можно передать так:> она всегда будет такая и будет со мной.

Всем этим я хотел показать, как надо — не путем абстрактных умозрений, а путем скрупулезного вхождения в материал — решать вопросы поэтики. Тут возникает вопрос: *объясняет* ли все это художественную природу народного творчества, объясняет ли это эстетическую радость, которую оно в нас пробуждает? Студенты иногда говорят: установление параллелизмов, эпитетов, синонимов, ритма — все это формализм. К чему это? Получается каталог приемов, который ничего не объясняет. На это можно ответить так: отнимите все то, что мы установили, отнимите напев, ритм, измените порядок слов, упраздните параллелизмы, вычеркните эпитеты и т. д. — почувствуете ли вы радость, увидите ли красоту, или нет? Ответ ясен. И еще: мы изучаем не только так называемые приемы, но и то, к чему они прилагаются. Если изучать так, нам сквозь художественное самовыражение откроется облик народа, внутренний мир его, мир его мыслей и чувств, его идей и эмоций.

Приведенная мной песня радует не только своими приемами речи и изложения, глубоко отличного от изложения прозаического. Она радует нас своим жизнеутверждающим началом, она заражает нас своей любовью к жизни <...> — и это несмотря на ужасающие условия крестьянского уклада жизни при крепостничестве, которые также нашли свое отражение в фольклоре. Специфично для искусства совершенство форм. Но для того чтобы это совершенство перед нами раскрылось, нужно, чтобы в нас что-то шло навстречу этому искусству, что-то было открыто для него. Так же, как музыка од-

### О фольклоре и фольклористике

них оставляет совершенно равнодушными и они, слушая ее, только ждут конца исполнения; а другие, слушая музыку, плачут от счастья. Так это происходит и с поэзией. Одни будут восхищаться, другие иронизировать. Не могут, к счастью, люди быть одинаковыми. Но это значит, что первопричина эстетической радости как одного из видов восприятия пока для нас необъяснима. Последнее «отчего» пока для нас закрыто. Но это не должно останавливать нас в нашей работе: во многих областях мы последних причин еще не знаем.

Я не могу остановиться на всех художественных формах песенной поэзии народа и на всех проблемах. Одна из важнейших – проблема иносказаний, метафоричности, которой в приведенном мной примере не имеется. Об этом сейчас пишется диссертация (В. И. Ереминой. – Л. И.).

О сличении вариантов. Это не поэтика – методология.

Далее: одна из основных проблем в изучении любой литературы в любых формах есть отношение ее к действительности. Реализм литературы XIX – XX веков настолько вошел нам в плоть и кровь, <что> только этот стиль мы признаем своим. Реализм для нас мерило, которое прилагается нами к любой прозе.

Между тем Чернышевский уже в заглавии своей диссертации («Эстетические отношения искусства к действительности») выразил мысль, что искусство передает действительность не прямолинейно, а сквозь призму эстетического отношения к ней [Чернышевский, II-а]. Говоря коротко, фольклор всегда преображает или, точнее, преломляет действительность; наша же задача состоит в том, чтобы установить, как и почему это преломление происходит и какая реальная действительность кроется за изображением ее в преломленном виде. Скажу коротко, что народ в своем искусстве преломляет действительность в соответствии со своими моральными и социальными идеалами, либо возвышая, либо принижая ее. Поэтому весь мир действующих лиц делится на персонажи положительные, идеальные, и отрицательные, низменные. В эпических произведениях между этими двумя типами персонажей переходов нет. Здесь величайшее разнообразие, но этим объясняется

<то>, что в фольклоре есть типы и нет характеров. /В сказке это кроткая падчерица и злая мачеха, злой Кащей и бесстрашный Иван-царевич, жадный поп и хитрый батрак. В былине это змей и Добрыня, Тугарин и Алеша, Идолище или царь Калин и Илья Муромец; в балладе злая свекровь и погубленная невестка; в исторических песнях – Иван Грозный и татарин. Наполеон и Кутузов, Краснощеков и прусский король./ Разумеется, я говорю очень общими категориями. Комические жанры в этом отношении также не составляют исключения, только там иное противопоставление: глупый, с одной стороны, и хитрый – с другой.

Каждый жанр имеет свое, специфическое для него отношение к действительности, специфических для него антагонистов, особые <...> типы и особые законы композиции, изложение хода конфликта и формы его разрешения. Побеждает всегда положительный герой, побеждают правда и справедливость. Непонимание этих специфически фольклорных закономерностей приводит иногда к элементарнейшим ошибкам даже у крупнейших ученых. Так, в 1963 году вышла книга <...> Бор<иса> Ал<ександровича> Рыбакова «Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи» [Рыбаков, 1963]. Ак<ад.> Рыбаков приравнивает былины к летописям и сказаниям и потому приходит к совершенно неправильным выводам, будто герои былин – это политические деятели русской истории. Разбор его труда скоро выйдет в печати [Пропп, 1968], и потому я здесь на этом останавливаться бы не хотел. Ошибка же (Б. А. Рыбакова. – Л. И.) состоит в непонимании специфических для эпоса закономерностей, в рамках которых действительность не столько изображается, сколько преломляется.

/Другое отличие фольклорной эпики от литературы состоит в иных законах логики. Развитие действия в любом реалистическом романе есть цепь событий, логически между собой связанных и одно из другого вытекающих. Цепь событий вместе с тем есть цепь мотивировок. В фольклоре не так <...>/ Но я чувствую, что впадаю в ту же ошибку, в какой упрекал эстетиков, – в абстрактные рассуждения в отрыве от конкретного материала. Я разобрал только одну маленькую пе-

О фольклоре и фольклористике

сенку, и это заняло добрую половину лекции. Если так разбирать все памятники художественного творчества, то не хватит жизни. Здесь нужна не одна жизнь, а многие. /И пусть к десяткам тысяч уже написанных работ прибавится столько же новых, и тогда эти скромные произведения народного искусства засияют своим настоящим блеском./

Наша наука имеет большое будущее.

## Белинский

### О народной поэзии [1]

#### II

Для изучения народной поэзии в тех целях, какие ставил перед собой Белинский, имелось одно весьма существенное препятствие: материала было чрезвычайно мало, и тот, который имелся, не давал правильного представления о подлинной народной поэзии.

Вопрос о том, какими источниками располагал и пользовался Белинский, очень важен. Несмотря на недостаточность и частично недоброкачественность материала, Белинский гениально определил многие стороны народной поэзии настолько правильно и точно, что только в наши дни значение его мыслей становится понятным. В то же время недостаточность материала объясняет некоторые частные ошибки в суждениях Белинского, как это будет видно ниже. Некоторые из мнений Белинского могут вызвать у современного читателя недоумение, если читатель не будет знать и учитывать, какими материалами располагал Белинский и в какой степени он от них зависел.

Белинский был в высшей степени начитан в области народной поэзии. Он с величайшей внимательностью следил за всеми выходящими изданиями и некоторые из них рецензировал. Разумеется, ему хорошо были известны и ранее вышедшие издания; многое он знал не из книг, а непосредственно из уст исполнителей. Интерес Белинского к народной поэзии возрастает вплоть до 1841 г. В этом году появляются его четыре большие статьи по народной поэзии, составляющие одну большую работу, объединенную одной тенденцией и идеей. Белинский не дал этим статьям заглавия, а обозначил их через

те материалы, на основании которых они были написаны. Это — «Древние российские стихотворения» Кирши Данилова в издании 1818 г.; это, далее, небольшой сборничек песен, изданный в 1840 г. М. Сухановым, ценный по своим материалам; далее Белинский привлекает третье издание «Сказаний русского народа» Сахарова и его же «Русские народные сказки» [3]. Таковы четыре источника, которые Белинский называет сам. Из названных материалов Белинский извлек все возможное для всестороннего изучения народной поэзии, но все же очевидно, что этих материалов было недостаточно для его цели и, кроме того, они были неравноценны.

Не случайно, что на первом месте Белинский называет сборник Кирши Данилова. Белинский дал первую научную оценку этого сборника, первый понял принципиальное значение содержащегося в нем материала. Из всех сборников он выделен как наиболее ценный, как полностью состоящий из несомненно подлинных текстов. Сборник Кирши Данилова характеризуется Белинским как сокровищница национальной поэзии: «Это книга драгоценная, истинная сокровищница величайших богатств народной поэзии, которая должна быть коротко знакома всякому русскому человеку, если поэзия не чужда душе его и если все родственное русскому духу сильнее заставляет биться его сердце» [Белинский, V-6, с. 434]. Правильность и глубина этой оценки становится особенно ясной, если сравнить отзыв Белинского с предисловием Калайдовича к изданию «Древних Российских стихотворений» 1818 г. Калайдович искал в песнях только внешнее соответствие событиям истории, не понимая подлинного значения этих песен.

Сборник Кирши Данилова был единственным источником, на который Белинский мог опираться при рассмотрении того вида народной поэзии, который он считал главнейшим, — героического эпоса. В настоящее время, когда мы располагаем богатейшими собраниями Рыбникова, Гильфердинга и целой плеяды русских собирателей былинного эпоса, мы можем иной раз дать более правильную и более полную картину жизни эпоса и отдельных песен и сюжетов, чем это смог сделать Белинский на основании только сборника Кирши Дани-

лова. Сравнительное изучение песен сборника Кирши Данилова с песнями, позднее собранными преимущественно на русском севере, приводит к выводу, что тексты Данилова не всегда высокохудожественны и не всегда отражают подлинно народную трактовку сюжета. Многие тексты носят совершенно явные следы скоморошьей обработки. Этим объясняется, почему наряду с восторженными откликами на этот сборник у Белинского встречаются отклики совершенно иного характера. Противоречивость этих отзывов соответствует противоречивости самого сборника. Так, по поводу «Слова о полку Игореве» Белинский пишет: «В нем боярыни не пьют зелена вина, не бьют друг друга; нет площадных выражений, нет чудовищных образов, нет признаков тех грубо мещанских обычаев, которыми переполнен сборник Кирши Данилова» [Белинский, VI-е, с. 361]. Ясно, что Белинский не мог относиться положительно к таким сторонам былин, и здесь один из источников широко распространенного заблуждения, будто Белинский был хулителем народной поэзии.

В числе своих источников Белинский называет также небольшой сборничек (14 текстов) М. Суханова с неграмотным заглавием «Древние российские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова» (так!) [Суханов, 1840]. Из краткого предисловия можно видеть, что составитель со сборником Кирши Данилова незнаком, хотя и называет его. Тем не менее сборник ценен тем, что песни записаны по исполнению, с голоса, притом несомненно точно. На фоне безотрадной картины изданий народных песен в искаженном виде данный сборничек представляет собой исключение, и Белинский восторженно приветствовал его появление небольшой рецензией: «Эту маленькую книжку мы почитаем одним из самых примечательных литературных явлений нынешнего года. Г. Суханову пришла в голову благая мысль послушать у народа песни — и первый опыт на этом прекрасном поприще принес драгоценные плоды: ему удалось поймать немного, но превосходнейших жемчужин» [Белинский, V-6, с. 433]. Из этой рецензии уже видно, насколько требовательно Белинский относился к вопросу о подлинности издаваемых текстов.

### Белинский о народной поэзии

Другим источником Белинского были упомянутые издания Сахарова. В настоящее время хорошо известно, что Сахаров позволял себе многочисленные подделки, вплоть до сочинения собственных сказок, выдаваемых за народные. Этим объясняются некоторые из заблуждений Белинского. Тем не менее многие из материалов Сахарова, особенно лирические песни, несомненно подлинны, и при критическом изучении их иной раз могут служить ценным материалом.

### III

Недостаточность источников, бывших в распоряжении Белинского, отражает состояние фольклористической науки 30 – 40-х гг. Научнообразные издания, такие, как собрания Сахарова или собрания пословиц Снегирева, или его же «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» [4], стояли под знаком учения «официальной народности», провозглашавшего, что народность – это православие и самодержавие. Такого рода работы Белинский имел в виду, когда восклицал: «Одни смешали с народностью старинные обычаи, сохранившиеся теперь только в простонародьи, и не любят, чтобы при них говорили с неуважением о курной и грязной избе, о редьке и квасе, даже о сивухе» [Белинский, X-а, с. 403]. «Курная изба» для Белинского символ того рабского подчинения и того нищенства, в котором находилось закрепощенное крестьянство. От апологетов николаевского режима мало чем отличались славянофилы: «Другие, – говорит Белинский, – сознавая потребность высшего национального начала и не находя его в действительности, хлопчут выдумать свое, и неясно, намеками указывают нам на *смирение*, как на выражение русской национальности» [Белинский, X-а, с. 403].

Славянофильской доктриной определялась собирательская деятельность Петра Киреевского. По мысли Киреевского, в народных песнях должны были обнаружиться все те черты русского народа, которые возвеличивались славянофилами: смирение, религиозность, приверженность к старине и т. д. Но когда оказалось, что народные песни этих взглядов отнюдь не подтверждают, Киреевский не стал торопиться с изданием

собранных им песен, а ограничился изданием небольшого количества духовных стихов.

Таким образом, дело обстояло неблагоприятно не только с публикацией материалов, но и с теоретическим их истолкованием. Народной поэзией пользовались в реакционных целях, подвергая ее подделкам или утаивая лучшие создания ее. Всем этим объясняется страстная полемическая направленность статей Белинского о народной поэзии.

Но Белинский вел борьбу не только с системой официальной народности и идеологией славянофильства, но и с толпой мелких прихлебателей из числа журналистов, издателей, писателей, которые наводняли рынок произведениями, подделывающимися под насаждаемое сверху понятие «народности». «Ложно понимаемая народность, — писал Белинский, — разлилась огромным болотом тщанием и усердием пишущей братии низшего разряда. Мужики с бабами, купцы брадатые не только получили право гражданства в повестях и романах этих господ, но и сделались их единственными, привилегированными героями» [Белинский, VI-в, с. 302].

Дело не ограничивалось тем, что в повествовательной литературе мужик и купец стали главными фигурами. Появились писатели, которые считали выгодным подделываться под художественные формы народной поэзии, в особенности под сказки. «Житья не стало от сказок: хоть беги со света долой», — писал Белинский в 1835 г. [Белинский, II-б, с. 83]. Издания подобного рода были чрезвычайно многочисленны. Подделки под народную поэзию продолжали все появляться, в частности и для детей; о вредности последних изданий Белинский серьезно предупреждал родителей и педагогов.

Немногоим лучше обстояло дело с песней. Рынок был наводнен всякого рода сомнительными песенниками, которые давали превратное представление о народных песнях, о том, что и как поет народ. Белинский, например, изобличает шарлатанский характер «Песенника» Гурьянова [5]. «Боже, что за галиматья», — восклицает он по поводу песен, помещенных в «Народном русском песеннике, собранном В. Т.», вышедшем в 1839 г. уже вторым изданием [6]. Белинский отказывается

признать народность этих и других песен, помещаемых в подобного рода песенниках.

#### IV

Если иметь в виду, как малочисленны были доброкачественные материалы, которыми располагали наука и критика тридцатых-сороковых годов, становится понятным первое требование, которое выставил Белинский и за которое он боролся со всей страстностью своей натуры, — это был призыв к собиранию и изданию памятников народной поэзии. «Какой благодарности заслуживают те скромные, бескорыстные труженики, которые с неослабным постоянством, с величайшими трудами и жертвованиями собирают драгоценности народной поэзии и тем спасают их от гибели забвения» [Белинский, III-а, с. 448]. «Нам нужно заняться своею народною поэзиею и спасти от забвения ее рассеянные сокровища», — говорит он в рецензии на «Повести и предания славянского племени» И. Боричевского [7]. «Давайте нам материалов, фактов, больше фактов», — восклицает он по поводу «Сказаний русского народа» Сахарова [Белинский, VI-а, с. 203]. Белинскому, а не Краевскому принадлежит инициатива в публикации статей и материалов по народной поэзии в «Отечественных записках» [8]. Публикации и статьи «Отечественных записок» носили совершенно иной характер, чем публикации таких журналов, как «Маяк» и «Москвитянин», где народная поэзия служила средством идеализации старины и патриархальных порядков.

В текстах не было недостатка, но в этих текстах народная поэзия подвергалась вопиющим искажениям. Белинский призывал прежде всего к записи подлинного материала. Он до такой степени не терпел подделок или поправок, что в этом отношении не допускал никаких компромиссов. Только народ имеет право переделывать свои произведения с полной свободой; Белинский был одним из первых, кто понимал принципиальное значение вариантов. «Число народных песен должно быть весьма велико, а вариантам к ним и конца нет: одна и та же песня здесь поется так, а так иначе» [Белинский, VI-д, с. 353]. Но то, на что имеет право сам народ, подвергая песни или сказки каким угодно изменениям, на это не имеет права

никто из собирателей, ученых, издателей, поэтов, принадлежащих к высшим сословиям. Никто из них не имеет права вносить в памятники народной поэзии ни малейших изменений, так как эти изменения искажают подлинное лицо народной поэзии. Они будут вмешательством барина в чуждый ему мир русского крестьянина. Еще в 1834г., в рецензии на «Конька-Горбунка» Белинский писал: «Эти сказки созданы народом: итак, ваше дело — записать их как можно вернее под диктовку народа, а не подделывать и не переделывать» [Белинский, II-а, с. 71]. «Русская сказка, — говорит Белинский, — имеет свой смысл, но только в таком виде, как создала ее народная фантазия; переделанная же и прикрашенная она не имеет решительно никакого смысла» [Белинский, II-г, с. 415].

Белинский не допускал даже художественных обработок сказок. Он резко отрицательно отнесся к «Коньку-Горбунку» Ершова: «Вы никогда не сочините своей народной сказки, ибо для этого вам надобно было, так сказать, омужичиться, забыть, что вы барин» [Белинский, II-а, с. 71]. Но барин никогда не может забыть, что он барин: «Как бы внимательно ни прислушивались вы к эху русских сказок, как бы тщательно ни подделывались под их тон и лад, и как бы звучны ни были ваши стихи, подделка всегда останется подделкою, и из-за зипуна всегда будет виднеться ваш фрак. В вашей сказке будут русские слова, но не будет русского духа, и потому, несмотря на мастерскую отделку и звучность стиха, она нагонит одну скуку и зевоту» [Белинский, II-а, с. 71].

Как известно, Белинский порицал даже Пушкина за его сказки. Белинский понимал и высоко ценил художественность этих сказок, но все же не признавал даже за Пушкиным права на переделку народных сказок. В этом несомненная ошибка Белинского. Он был прав, не допуская никаких подделок, подправок, фальсификаций произведений народной поэзии как предмета исследования, а также стилизации и обработок в ложнонародном духе. Но он ошибался, отрицая за гениальным поэтом право пользоваться сказками в качестве источника для поэтических произведений.

V

Борьба Белинского за соби́рание и издание подлинных, научно достоверных материалов стоит в непосредственной связи с его взглядами на подлинную и ложную народность. Учение о народности — одна из важнейших основ общественных и политических взглядов Белинского. «Вопрос о народной русской поэзии принадлежит теперь к числу самых интересных вопросов современной русской литературы, потому что он сливается с вопросом о народности в поэзии» [Белинский, VI-з, с. 545].

Этот вопрос — не только литературный или литературоведческий. Это вопрос остро жизненный. Обойти народную поэзию при решении вопроса о том, что такое народность, было невозможно, и Белинский принялся вплотную за изучение поэзии народа. Из четырех статей о народной поэзии первые две почти исключительно посвящены рассмотрению вопроса о народности вообще, и, только начиная с третьей, Белинский приступает к рассмотрению памятников народной русской поэзии. Из этого видно, насколько жизненно важны были для Белинского общетеоретические, философские вопросы. «Народность, — говорит Белинский, — есть альфа и омега эстетики нашего времени» [Белинский, VI-в, с. 293]. Под эстетикой здесь можно понимать как творческую практику, так и теоретические основы этой практики, определяемые критикой, наукой, общественной мыслью.

Народность, как она определяется Белинским в его статьях о народной поэзии, имеет ряд признаков, по которым можно отличить народность подлинную от народности ложной.

Основной признак, по которому определяется подлинная или ложная народность произведений словесного искусства, — это характер *идейности*, идейной направленности этих произведений. Подлинно народным может быть только такое произведение, идейная направленность которого соответствует интересам народа. Этим определяется вся методология Белинского. *Изучить* памятник поэзии для Белинского означает — сквозь художественную форму произведения раскрыть заложенную в нем идею. С этой точки зрения изучается и оценивается народная поэзия.

Но идеи не рождаются сами собой. В художественном произведении «общая идея, приняв плоть и образ, так сказать, приковывается к пространству и времени, и притом к известному пространству и известному времени» [Белинский, VI-г, с. 341]. Это значит, что всякая идея есть продукт исторической эпохи и конкретной исторической борьбы. Отсюда вывод, что задача исследователя состоит в том, чтобы, определяя идею, установить, к какой исторической эпохе она относится и какие исторические силы и стремления она отражает. С этой точки зрения идея не только *определяется*, но и *оценивается* Белинским. С этой же точки зрения изучается и определяется и народная поэзия.

Для каждого народа его народная поэзия имеет величайшее значение. Значение это определяется тем, что поэзия народа есть выражение его исторического сознания. Так как народная поэзия всегда связана с национальной историей, она выражает национальный характер народа, выкованный его исторической борьбой. Поэзия, созданная на почве истории, составляет национальное достояние народа. «Поэзия каждого народа есть непосредственное выражение его сознания; от этого поэзия тесно слита с жизнью народа. Вот причина, почему поэзия должна быть народной, и почему поэзия одного народа не похожа на поэзию всех других народов» [Белинский, VI-в, с. 309].

Своими взглядами на тесную связь поэзии народа с его историей, на их взаимную обусловленность, Белинский становится на собственно научный путь ее изучения. «Поэзия каждого народа находится в тесном соотношении с его историей в поэзии, и в истории равным образом заключается таинственная психея народа, и потому его история может объясниться его поэзией, а поэзия историей» [Белинский, VI-е, с. 357].

В великой исторической борьбе создается характер народа, его «психея», или «дух», и этот дух выражен в его поэзии. «Из памятников русской народной поэзии можно доказать великий и могучий дух народа» [Белинский, VI-е, с. 358]. Под «духом» Белинским понимается не нечто абстрактное, не геге-

левский «дух», под этим понимается совокупность *моральных* качеств народа; под этим, далее, подразумевается *волевая* натура народа, сила его волевых устремлений. Эти устремления направлены к целям *гражданского* и *политического* характера и тесно связаны с его мировоззрением, с интенсивностью и богатством идейной жизни народа. Во всех этих отношениях русский народ оказывается одним из замечательнейших в мире: «Что русский народ — один из способнейших и даровитейших народов в мире, — это он сам доказал так хорошо, что в этом не сомневаются в Европе даже те, которые во всем остальном не хотят в нем видеть что-нибудь другое, кроме дикого татарина» [Белинский, XI-а, с. 164].

Воля, сила, настойчивость в осуществлении поставленных целей есть одно из основных свойств русского народа; этими же качествами отличаются и созданные его фантазией герои. «Дух народа, — говорит Белинский, — всегда был велик и могуч» [Белинский, VI-и, с. 188]. Для доказательства этого Белинский перечисляет главнейшие исторические подвиги русских: об этом свидетельствует «и быстрая централизация московского царства, и мамаевское побоище, и свержение татарского ига» [Белинский, VI-и, с. 188]. Белинский называет величайших деятелей русской истории, и в их числе Александра Невского, Дмитрия Донского, Грозного, Минина и Пожарского, Петра I. Белинский при этом отнюдь не идеализирует всего русского прошлого, как это делают славянофилы, не зовет назад, а видит в истории проявление великого и могучего духа народа, который проявит себя и в великом будущем. Но «это же доказывают произведения народной поэзии» [Белинский, VI-и, с. 189].

Таким образом, связь между поэзией народа и его историей состоит не в том, что поэзия «отражает» историю или исторические события, а в том, что она есть такое же проявление народных устремлений и народного характера, как его история. Этим определяется идейность поэзии вообще и народной в частности. Идейность для Белинского связана с историчностью, историчность же понимается им не как внешняя история, а как политическая борьба. «Источником историче-

ского произведения поэзии может быть только история народа, и произведение в той только степени может отличаться глубокою идеею, в какой полна общим содержанием жизнь народа» [Белинский, VI-е, с. 373].

## VI

Прилагая к произведениям художественной литературы понятия «народный», «национальный», Белинский всегда имел в виду общенародные, общенациональные интересы. В этом отношении он резко расходился с славянофилами, которые под «народом» понимали только крестьянство. Вопрос о крестьянстве был остро политический вопрос, и такой же сугубо общественно-политический характер носил вопрос о поэзии крестьянства. Славянофилы ориентировались на крестьянство, именуемое ими народом, как на такую силу, которая в своем прошлом раз навсегда осуществила исторический и национальный идеал. Этот идеал — патриархальная монархия в союзе с православной церковью, общинное землевладение, обособление от всех народов Европы; этот идеал был резко нарушен Петром I, но крестьянство будто бы сохранило верность своим древним, исконно русским заветам. Поэтому крестьянство возводилось в идеал. «Деревенские старосты, богомольные старухи представляются у них образцами нравственности, созерцательных откровений и даже образованности и просвещения» [Белинский, VI-в, с. 307]. Дворяне и образованные люди должны, по мнению славянофилов, подражать крестьянам во всем, опуститься до них. По существу это учение стремилось к сохранению крепостного строя и к возвращению России к допетровским временам.

Идеалы славянофилов во всем были противоположны идеалам Белинского. Для него ступень высшего исторического развития лежала не позади, а впереди, и не монархия, и не крестьянская религиозная созерцательность составляли его содержание. Белинский никогда не понимал под «народом» одно только крестьянство. К народу он причислял всех тех, кто борется за лучшее будущее своего народа, независимо от сословной принадлежности. Крестьянство находилось в печальном положении, и первая задача всякого человека, любящего

### Белинский о народной поэзии

свой народ, состоит не в том, чтобы опуститься до народа, «омужичиться», а, наоборот, в том, чтобы поднять народ до себя, приобщить его к цивилизации, просветить, воспитать и вести его вперед. В конечном итоге задача сводилась к освобождению крестьян от крепостной зависимости. Узко сословной, ложнокрестьянской точке зрения Белинский противопоставлял точку зрения общенациональную. Мысль об общенациональной значимости, как об одном из признаков подлинной народности, намечалась им уже в «Литературных мечтаниях», хотя она выражена здесь еще несколько неопределенно: «Высшая жизнь народа в целой идее народа» [Белинский, I-а, с. 383]. «Низшие» сословия важны не как сословие само по себе, а в той степени, в какой эти сословия выражают или осуществляют общенародные, общенациональные стремления и идеи. «Мы далеки от того, чтоб отнимать право у талантливого литератора касаться жизни простого народа; но мы требуем только, чтоб он делал это не по любви к мужицкому жаргону, не по склонности к лохмотьям и грязи, но для какой-нибудь цели, в которой была бы видна человеческая мысль» [Белинский, VI-в, с. 306]. Между тем цели, с которыми изображался мужик в ложнонародных повестях, а также изображались его совершенства в соответствующих теориях, были противоположны целям, с какими к крестьянству подходил Белинский. Ложная народность состоит в идеализации существующего положения, подлинная — в борьбе за исторические права угнетаемых сословий и в осуществлении общенародных, общенациональных задач, лежащих в будущем.

Эта точка зрения применяется для изучения народной поэзии. Анализируя былины с их патриотическими идеалами, исторические песни, такие, как о Грозном, о Ермаке, о Петре и др., Белинский доказывает, что крестьянство выражает в своей поэзии не только стремление к улучшению своего положения, но что народ в своей поэзии всегда выражает общегосударственные, общенациональные стремления, что народная поэзия есть выражение исторического сознания и исторических идеалов народа.

Понимая под народом только реакционную часть крестьянства с его типично крестьянской отсталостью, славянофилы считали также одним из важных признаков народности все особенности *быта* крестьян, вплоть до одежды и национальных блюд и напитков. Белинский неоднократно ополчался против такой точки зрения и издевался над всеми, кто рядился в народные костюмы, не понимая, что народность состоит не в этом, а в «русском взгляде на вещи», т. е. в мирозерцании народа. «Это направление явилось господствующим особенно в Москве: <...> Ваньки и Степки с разбитыми рылами и синяками под соколиными очами стали вывозиться на показ даже в Лондон и Мадрид, чтоб там "тосковать по родине", т. е. по соленым огурцам и сивухе» [Белинский, VI-в, с. 302] (намек на роман Загоскина «Тоска по родине»).

Говоря о Москве, где это направление господствовало, Белинский имел в виду также славянофилов. Драмы Хомякова, например, представляют собой типичный пример ложной народности. Так, о драме «Ермак» Белинский говорит, что «имена в ней не только русские, по даже исторически русские, а дух и склад речи принадлежат идеальным буршам немецких университетов. Русского же духа в ней слыхом не слышать, видом не видать». Совершенно то же говорится о драме Хомякова «Дмитрий Самозванец». Другим примером ложной народности могут служить повести Марлинского. Их «народность» по существу ничем не отличается от сентиментализма «Бедной Лизы» и «Марьиной роши». «Правда, новая русская повесть иногда удачно передразнивала русскую речь, не скупясь на пословицы и поговорки, а иногда и на летописные выражения, взятые из истории Карамзина; но эта речь несколько не выражала русского духа, а только, подобно меди звенящей и кимвалу бряцающему, поражала один только слух» [Белинский, VI-в, с. 301].

У Белинского назван ряд произведений, определяемых им как ложнонародные. Таковы, например, сказки Жуковского: «Нужно ли доказывать, что эти сказки так же не в ладу с русским духом, которого в них слыхом не слышать и видом не видать, как не в ладу с русскими сказками греческий или немецкий гекзаметр?» [Белинский, I-а, с. 383].

Народность определяется не предметом изображения, она определяется способом и целью изображения: «Из какого бы мира ни брал поэт содержание для своих созданий, к какой бы нации ни принадлежали его герои, сам он всегда останется представителем духа своей нации, смотрит на предметы ее глазами и кладет на них ее печать. И чем гениальнее поэт, тем общее его создания, и чем они общее, тем национальнее и оригинальнее» [Белинский, VI-г, с. 340]. Так, Пушкин народен и национален в «Каменном госте». Национален он, когда изображает Татьяну, «русскую душой»: «Истинный художник народен и национален без усилия: он чувствует национальность прежде всего в самом себе, и потому невольно налагает ее печать на свои произведения. Хотя Татьяна Пушкина и читает французские книжки и одевается по картинкам европейских мод, но она — лицо в высшей степени русское, — и тогда, когда мы ее видим уездной барышнею, и в то время, как она является княгинею и светскою дамою» [Белинский, VI-в, с. 305].

Славянофилы, изображающие деятелей русской истории говорящими языком русских летописей, — ложно народны, Пушкин же истинно народен и национален всегда, даже когда он изображает не русских, а испанцев, и не крестьян, а дворянку.

В приведенных высказываниях Белинский уже касается еще одного признака ложной или подлинной народности, а именно языка. Русский язык есть признак русской народности. Но, в противоположность своим противникам, Белинский считает народным языком не сословные жаргоны, а общенародный литературный язык, наиболее блестящий образец которого представляет собой язык Пушкина. «Удачное подражание языку черни, слогу площадей и харчевен сделались признаком народности», — иронически говорит Белинский [Белинский, VI-в, с. 302]. «Мы не можем восхищаться многими из произведений г. Основьяненко за то только, что в них мужики говорят чисто мужицким языком и никак не выходят из ограниченной сферы своих понятий» [Белинский, VI-в, с. 307]. Характерно, что Белинский говорит именно о жаргонах, а не о языке крестьянской поэзии, который он ставил очень высоко и приравнивал к литературному языку. В ответе «Москви-

тянину» Белинский говорил с гордостью не только о том, что он знаком с пословицами и Киришу Данилова знает чуть не наизусть, но также и о том, что русский язык он изучал «больше всего в сочинениях русских писателей и в образованном обществе» [Белинский, X-б, с. 168].

## VII

Другой признак, которым определяется подлинная народность произведений литературы или народной поэзии, — общечеловеческое значение этих произведений. Под общечеловеческим значением Белинский понимает уже не только национально-историческое, но всемирно-историческое значение литературы. В противоположность космополитизму западников и национальному обособлению, провозглашенному славянофилами, Белинский высказывает идеи, сущность которых сводится к необходимости сближения между собой самих народов. «Народность — великое дело и в политической жизни и в литературе; только, подобно всякому истинному понятию, она сама по себе односторонность и является истиною только в примирении с противоположной ей стороною. Противоположная сторона "народности" есть "общее" в смысле "общечеловеческого". Как ни один человек не должен существовать отдельно от общества, так ни один народ не должен существовать вне человечества. Человек, существующий вне народной стихии, — призрак; народ, не сознающий себя живым членом в семействе человечества, — не нация, но племя» [Белинский, VI-в, с. 307].

Каковы же эти идеалы и стремления, в разных формах и в разной мере присущие всем народам? Белинский не высказывает свою мысль прямо, но смысл его слов достаточно ясен. «Что такое *общечеловеческое*? Разумеется то, что составляет общий интерес всех и каждого, то, что всех волнует, во всяком находит отзыв, служит невидимым рычагом деятельности всех и каждого» [Белинский, VI-г, с. 336]. Слова «то, что <...> служит невидимым рычагом деятельности всех и каждого» должны быть понимаемы в том смысле, что Белинский понимал под этим великие идеи, движущие вперед развитие человечества, идеи как одну из движущих сил истории. «Общее то, — гово-

рит Белинский, — что составляет человеческое достоинство, что делает человека человеком, что называется благом, истиною, красотою, долгом, обязанностью, знанием и т. п. А благо, истина, красота, долг, честь, слава, доблесть, знания, все это — идеи, следственно все это — "общее"» [Белинский, VI-г, с. 336]. Легко отгадать, что за этими требованиями *морального* порядка скрываются требования порядка *социального*. В том обществе, которое окружало Белинского в годы николаевской реакции, носителями блага, чести, славы, доблести, красоты, могли быть только те, кто отрицал существующий порядок. Так раскрывается революционная сущность учения Белинского. Но подобные идеалы не являются идеалами только русского народа, они — идеалы всего передового человечества. Так Белинский совершенно последовательно приходит к мысли, что национальная культура только тогда подлинно народна, когда она в то же время в указанном смысле общечеловечна. Но если это так, то собственно национальной может быть только *форма* культуры, и Белинский действительно высказывает эту чрезвычайно смелую и глубокую мысль: «Чтобы народ был действительно историческим явлением, его народность необходимо должна быть *только формой*, проявлением идеи человечества, а не самою идеею» [Белинский, VI-в, с. 308]. Культура только тогда может считаться действительно народной, если она в национальной форме выражает культуру общечеловеческую. Вся значительность этой мысли, ее историческая перспективность становится понятной только в наши дни; в наши дни завершилось то, что Белинский только предугадывал [9].

Из этого положения вытекают разногласия Белинского с его идейными противниками. Противники Белинского из националистического лагеря утверждали, что «народность» как таковая уже есть идея, что принадлежность к нации уже сама по себе есть такое достоинство, такое качество, которое выше всех других качеств: оно определяет и национальный быт, и национальную историю, оно составляет национальную гордость. Короче, национальным, народным, объявлялось все то, что отличает русских от других народов. По Белинскому же, национальная гордость определяется не этнической принад-

лежностью, а тем, что национальная форма культуры есть выражение великих, общечеловеческих идей, движущих вперед человечество. Причастность к этим великим идеям определяет подлинное лицо народности и составляет ее гордость.

### VIII

Одним из важнейших признаков народности Белинский считал самобытность и противопоставлял ей подражательность. В этом смысле Жуковский, бравший свои предметы из иноземных литератур и пересажавший их на русскую почву без существенных изменений, для Белинского всегда был образцом ложной народности, в противоположность Пушкину, который народен даже тогда, когда пользовался нерусскими сюжетами, передавая их совершенно по-русски. С Пушкина в нашей литературе начинается стремление к народности. «Мне кажется, — пишет Белинский, — что это стремление к народности произошло оттого, что все живо почувствовали непрочность нашей подражательной литературы и захотели создать народную, как прежде стремились создать подражательную» [Белинский, I-а, с. 383]. Отвергая романтическую и славянофильскую национальную обособленность, Белинский отвергал и противоположность ее — космополитизм, отрицавший национальную и культурную самобытность народа. «Одни бросились <в фантастическую народность, другие —> в фантастический космополитизм во имя человечества. По мнению последних, национальность происходит от чисто внешних влияний, выражает собою все, что есть в народе неподвижного, грубого, ограниченного, неразумного, и диаметрально противопологается всему человеческому» [Белинский, X-а, с. 405]. Барское презрение космополитов к своей народности, как к чему-то низкому, грубому и якобы застоюному, находит в патриоте Белинском яростного врага. Белинский требует знания и изучения своего народа, чтобы помочь народу осуществить свои исторические права. Абстрактная, «фантастическая общечеловечность» космополитов находит в учении Белинского сильнейший отпор во имя общечеловечности не абстрактной и не фантастической, а самой конкретной, осуществляющей национальные идеалы.

### Белинский о народной поэзии

Самобытность русской народной поэзии доказывается тем, что она качала слагаться самим народом уже на заре его истории. Она в дальнейшем сопровождает все историческое развитие народа. В этом смысле для Белинского важен вопрос о *происхождении* народной поэзии.

У Белинского есть совершенно отчетливое понимание раннего, догосударственного происхождения народной поэзии. Возникновение поэзии есть историческая необходимость. «На какой бы степени образования ни стоял человек, он уже чувствует или бессознательно мыслит; на какой бы степени цивилизации ни стоял народ, он уже имеет свою поэзию» [Белинский, III-а, с. 447]. Первобытная поэзия уже обладает всеми признаками подлинной поэзии. «Первобытная поэзия народов заслуживает особенное внимание, потому что она свежа и юна, как жизнь юноши, непритворна и простодушна, как лепет младенца, могущественна и сильна, как первое, действительное сознание жизни, чиста и стыдлива, как улыбка красоты. Это творчество истинное, бессознательное, бесцельное, хотя в то же время и одностороннее, одноцветное. Оно вполне истинно и живо, проявляет дух, характер и всю жизнь народа, которые высказываются в нем непринужденно и безыскусственно» [Белинский, II-д, с. 398].

Народная поэзия имеет, таким образом, очень древнее происхождение по уже на ранних ступенях своего развития она обладает всеми основными великими качествами подлинной поэзии и предвещает ее будущее развитие. Белинский сравнивает эту эпоху с детством человека. На этой ступени поэзия еще тесно связана с религией Интерес ее, однако, не в этом, а в том, что прогрессивное развитие поэзии состоит в *отделении* поэзии от религии, и этот-то процесс прежде всего и занимает Белинского. «В век героизма поэзия начинает отделяться от религии и составляет особую, более независимую область народного сознания» [Белинский, VI-е, с. 357].

Методология Белинского диаметрально противоположна методологии тех буржуазных ученых, которые от Гримма и до Марра и его последователей искали в народной поэзии прежде всего «мифологического субстрата», уводя поэзию из совре-

менности в мифическое прошлое. Белинский ведет изучение не ретроспективно, а в исторически-поступательном порядке — от древнейшего к позднему, причем устанавливает прогрессивное развитие народной поэзии: одна из этих прогрессивных тенденций состоит в отходе народной поэзии от ее былой связи с религией. Белинский не создал материалистической теории трудового происхождения народной поэзии, основы которой были заложены Горьким; тем не менее требование Белинского, состоящее в установлении прогрессивного развития народной поэзии от доисторического прошлого к историческому настоящему, уже дает правильные исторические перспективы.

Требование изучения народной поэзии в ее *развитии* состоит в связи с учением Белинского о постоянной *изменяемости*, подвижности народной поэзии; народную поэзию Белинский никогда не мыслил себе как нечто застывшее, раз навсегда данное. Древнейшие элементы поэзии постепенно уходят в прошлое, и это *заввение* есть процесс прогрессивный, а не «порча», как думали позднейшие ученые. Народом отмечается все то, что уже не соответствует жизни: «Гибнет в потоке времени только то, что лишено крепкого зерна жизни, и что, следовательно, не стоит жизни. И потому, не презирая уцелевшими остатками нашей народной поэзии, в то же время не будем слишком жалеть об утраченных» [Белинский, VI-3, с. 518].

Взгляд на историческую необходимость и обусловленность в создании и развитии народной поэзии позволил Белинскому сделать еще ряд правильных заключений. Так, Белинский отчетливо понимал, что народная поэзия создана народом в целом, а не отдельными лицами, как это утверждалось представителями позднейшей позитивистской науки. «В эти времена поэзия — не заслуга, а инстинктивная потребность: человеку поется, — и он поет, совсем не подозревая, что он — поэт. И переходит песня из рода в род, от поколения к поколению, и изменяется она со временем: то укоротят ее, то переделают, то соединят ее с другою песнею, то сложат другую песню в дополнение к ней: и вот из песен выходят поэмы, ав-

тором которых может назвать себя только народ» [Белинский, VI-3, с. 519].

Вопрос о коллективности создания имеет для Белинского особое значение потому, что этот вопрос так же, как и вопрос о происхождении народной поэзии, тесно связан с вопросом о самобытности народной поэзии. Хотя отдельная песня может быть сложена впервые тем или иным человеком, это не меняет сути дела: произведения народной поэзии не создаются отдельными лицами, «везде сам народ является их творцом» [Белинский, VI-е, с. 368]. Это всеобщий закон, и русская поэзия в этом отношении не составляет исключения: «Какие бы ни были причины этого явления, но автором русской народной поэзии является сам русский народ, а не отдельные его лица» [Белинский, VI-е, с. 360].

Эти взгляды уже предопределяют взгляд на народную поэзию как на поэзию совершенно самобытную: она закономерно создается на заре истории народа, подвержена постоянным изменениям в связи с историей и не может быть заимствована.

Попытки путем сравнений и установления международного сходства отрицать национальную самостоятельность культуры отдельных народов делались уже во времена Белинского, и Белинский оказывал таким попыткам самый решительный отпор. Белинский далек от того, чтобы отрицать наличие известного сходства в поэзии народов, но, стоя на исторической точке зрения по существу, он даст этому сходству историческое объяснение. По поводу книги «Повести и предания славянского племени, изданные И. Боричевским», где издатель предавался компаративистским сопоставлениям, Белинский писал: «Все близкое к своему источнику более или менее сходно, и потому славянские предания и поверья сходны не только с скандинавскими, но и с индийскими, и египетскими, и с какими угодно» [7]. Зная, что под «источником» поэзии Белинский понимал историю, можно понять слова Белинского в том смысле, что поэзия народов сходна постольку, поскольку она порождена закономерностью исторического процесса, и в той степени, в какой этот процесс для народов одинаков. Но каждый народ проходит свою неповторимую историю, и поэтому поэзия народов всегда будет отличаться.

Установление сходства влечет за собой непременно установление отличий. Отличия касаются не только содержания, но главным образом формы, в которой это содержание выражается. Белинский упрекает Боричевского в пристрастии к сопоставлениям славянских поверий с скандинавскими, но в противоположность Боричевскому, который во всем видит сходство, Белинский прежде всего видит отличия: «Кажется, излишнее пристрастие к народным произведениям славянской фантазии заставило г. Боричевского отыскивать сходство в народных славянских повериях и преданиях с скандинавскими; но приведенные им примеры только доказывают их несходство» [Белинский, V-а, с. 276]. Сходство есть только в общих чертах, но его нет в форме. Между тем Белинский в национальной форме видел существенное свойство национальной культуры каждого народа, и этой формой чрезвычайно дорожил. «Вот этого сходства в форме нет и тени между скандинавскими и славянскими преданиями и поверьями, что всего лучше доказывают приведенные г. Боричевским примеры» [Белинский, V-а, с. 276].

В той постановке, в какой вопрос о сходстве решается Белинским, он не имеет ничего общего с вопросом о заимствовании. Сходство не есть результат заимствования. Но Белинский высказывания и по вопросу о заимствованиях. Он не разделяет точки зрения славянофилов, которые хотели бы отрицать всякое заимствование, оградить свой народ китайской стеной от всяких иноземных влияний. Если бы не было заимствования, не было бы влияния великих мировых идей, объединяющих народы в их борьбе. Заимствование, по учению Белинского, может иметь положительный или отрицательный характер в зависимости от того, что именно заимствуется. Как явление положительное оно есть знак творческого отношения к своей и иноземной культуре, оно есть фактор *обогащения и прогресса* культуры. В таких случаях весь интерес не в факте заимствования, а в факте творческой переработки заимствованного. «Всякий народ может перенимать у другого, но он необходимо налагает печать собственного гения на эти займы, которые у него принимают характер подражений» [Белин-

ский, I-а, с. 325]. «Русский человек, — говорит Белинский, — выслушав от татарина сказку, пересказывал ее потом совершенно по-русски, так что из его уст она выходила запечатленной русскими понятиями, русским взглядом на вещи и русским выражением» [Белинский, 1901, с. 299].

Творческое заимствование не может *заменить* национального там, где его нет, но оно может в переработанном виде постепенно полностью войти в национальную культуру, стать одним из факторов ее. «Чужое, извне взятое содержание никогда не может заменить, ни в литературе, ни в жизни, отсутствия своего собственного, национального содержания; но оно может переродиться в него со временем, как пища, извне принимаемая человеком, перерождается в его кровь и плоть, и поддерживает в нем силу, здоровье и жизнь» [Белинский, X-а, с. 390].

Из всего сказанного вытекает методология в изучении заимствований. Страсть возводить всякий сюжет к его мнимому иноземному прототипу имела место уже во времена Белинского, и Белинский жестоко ее высмеял. «Были попытки проследить происхождение наших сказок; один литератор даже выводил их все из Индии и нашел их подлинник на санскритском языке, которого он, впрочем, «не знал» [Белинский, 1901, с. 299]. Здесь, по-видимому, имеется в виду Макаров с его статьей «Догадки об истории <русских> сказок» в «Московском телеграфе» за 1830 г. [Макаров, 1830] и другими статьями там же и в «Телескопе». Найти этот иноземный источник в большинстве случаев совершенно невозможно, так как в процессе национального освоения сказка меняется до неузнаваемости. Но даже если бы такое установление было возможным, оно, с точки зрения Белинского, было бы совершенно бесплодным, так как не давало бы ничего для науки в том смысле и в тех народных интересах, как их понимал Белинский: «Татарские сказки и европейские рыцарские легенды, пересказанные по-русски, не сохранили ничего ни восточного, ни западного. Удивительно ли, что все попытки на точные исследования их происхождения так же невозможны, как и бесплодны, если б они были и возможны?» [Белинский, 1901, с. 300]. Таким обра-

### Белинский о народной поэзии

зом, Белинский был первым, установившим бесплодность и пустоту компаративистских сопоставлений.

Однако бесплодие еще не худшая сторона такого рода сопоставлений. Белинский первый указал и на политический вред заимствования чуждого, враждебного и пропаганды его. Заимствования далеко не всегда обогащают культуру. Они могут иметь самые вредные и губительные для народа последствия, если заимствуются элементы культуры не народной и высокой, а чуждой, враждебной, вредной.

Когда заимствуются обычаи и идеи, по существу чуждые народу, тогда заимствование может представить величайшую опасность, притом опасность политическую, смертоносную для жизни народа. Таким образом Белинский резко различает заимствование передовых идей и великого искусства, которые обогащают культуру, от заимствования, которое может привести народ к потере его национальной самостоятельности не только в культурном, но и в политическом отношении. «Даже и тогда, когда прогресс одного народа совершается через заимствование у другого, он тем не менее совершается национально. Иначе нет прогресса. Когда народ поддается напору чуждых ему идей и обычаев, не имея в себе силы перерабатывать их самостоятельностью собственной национальности в собственную же сущность, — тогда он гибнет политически» [Белинский, X-а, с. 409].

## IX

Одним из важнейших вопросов был для Белинского вопрос о взаимоотношении народной поэзии и литературы. Этот вопрос связан у Белинского со всей совокупностью его общественных, политических, философских и литературных взглядов.

По Белинскому, литература есть удел господствующих классов, народная поэзия — удел всей остальной массы народа. Разделение словесного искусства на народную поэзию и литературу произошло при первоначальном разделении на классы, при образовании государства. В «Литературных мечтаниях» он сформулировал эту мысль следующим образом: «Народ, или, лучше сказать, масса народа, и *общество* пошли у нас врозь.

Белинский о народной поэзии

Первый остался при своей прежней, грубой и полудикой жизни и при своих заунывных песнях, в коих изливалась его душа в горе и радости; второе же видимо изменилось, если не улучшалось, забыло даже говорить русский язык, забыло поэтические предания и вымыслы своей родины, эти прекрасные песни, полные глубокой грусти, сладкой тоски и разгулья молодецкого, и создало себе литературу, которая была его верным зеркалом» [Белинский, I-а, с. 329]. Итак, с возникновением классов произошел внешний разрыв между культурой социальных верхов («общества») и масс народа. Хранителем подлинной народности Белинский в «Литературных мечтаниях» признает исключительно массы, а не верхи, которые забывают национальную культуру.

В эти ранние годы Белинский еще упрекает русскую литературу в отсутствии народности. Примером Белинский избирает Ломоносова. Белинский упрекает Ломоносова в том, что он «оставил без внимания народные песни и сказки. Он как будто и не слышал о них. Замечаете ли вы в его сочинениях хотя слабые следы влияния летописей или вообще народных преданий земли русской? Не спорю: его грамматика — дивное, великое дело. Но для чего же он пялил и корчил русский язык на образец латинского и немецкого?» [Белинский, I-а, с. 333]. Известно, что Белинский впоследствии свои взгляды и уточнил, и изменил. Если раньше Белинский признавал народность исключительно за поэзией народных масс и отрицал народность литературы, то позднее Белинский был склонен встать на противоположную точку зрения. Признавая всегда различную социальную принадлежность народной поэзии и литературы, Белинский теперь утверждает преимущественно народное значение именно литературы. В противоречие с тем, что Белинский писал о Ломоносове в 1834 г., он пишет в 1846 г.: «Что было бы, если б Ломоносов основал новую русскую литературу на народном начале?.. Из этого розно ничего не вышло бы» [Белинский, X-а, с. 395]. Ведущую роль в развитии народной культуры Белинский теперь признает уже не за народной поэзией, а за литературой.

Белинский как прекрасный историк видел, что образование классов на известном этапе исторического развития было исторически необходимым явлением в прогрессивном развитии человечества. Уже накануне своей смерти, в 1848 г., Белинский писал: «Очевидно, что разделение на классы было необходимо и благотельно для развития человечества» [Белинский, XI-а, с. 162]. Но вместе с тем Белинский понимал преходящий характер существующего строя и видел будущее национальное единство народа. С точки зрения этого единства Белинский и рассматривает национальную культуру. «Народность» для него теперь уже не является исключительной принадлежностью культуры одного из классов. Белинский боролся против славянофилов, которые признавали народность только за крестьянством и объявляли прозябание в пассивной религиозной созерцательности историческим идеалом России. С другой стороны, те, кто презирает народ, «видя в нем только невежественную и грубую толпу, которую надо держать постоянно в работе и голоде, такие люди теперь не стоят возражений: это или глупцы, или негодяи, или то и другое вместе» [Белинский, XI-а, с. 162]. Классовая ненависть к угнетателям здесь высказана прямо и ясно. В статье Белинский не говорит, в чем он усматривает выход, но из писем видно, что он не считал возможным совершенствование человечества без насильственного переворота. Белинский понимал, по движущей силой истории являются массы трудящихся, но он видел, что эти массы обречены существующим строем на косность и невежество, и своим величайшим призванием, призыванием просветителя, демократа и революционера, считал задачу пробудить, просветить, поднять эти массы; такова была историческая задача, как ее понимал Белинский. Поскольку литература служит этой задаче, она — великая и *народная* литература, поскольку же она этой задаче не служит, она народу враждебна. Исходя из этого, Белинский теперь уже не может признавать народность только за одной народной поэзией. Великая миссия передовой литературы состоит в том, чтобы пробудить и воспитать народ, и с этой точки зрения важна не классовая принадлежность авторов, а содержание литературы,

ее направление и смысл. «Если ошибаются те, кто презирают народ и думают, что нечему у него учиться, то еще больше ошибаются те, которые думают, что народ нисколько не нуждается в уроках образованных классов, и что он от них только может портиться нравственно. Нет, господа мистические философы, нуждается, да еще как!» [Белинский, XI-а, с. 162]. Литература для Белинского есть единственное легальное средство борьбы. В письме к Гоголю он говорит: «Только в одной литературе, несмотря на татарскую цензуру, есть еще жизнь и движение вперед. Вот почему звание писателя у нас так почтенно» [Белинский, 1950].

Этими взглядами на великое назначение литераторы определяются и взгляды Белинского на отношение народной поэзии и литературы. Народная поэзия представляет собой как бы материнское лоно, ту почву, ту землю, из которой при образовании классового общества развивается подлинно народная литература. «Художественная поэзия находится в тесном сродстве с естественною, ибо, так сказать, вырастает на ее почве» [Белинский, VI-г, с. 342].

Русская литература обладает, как учит Белинский, тем *общечеловеческим* значением, которое составляет главнейшее свойство *народности*. В этом отношении передовая русская литература народна в высшем и полном смысле этого слова, и в этом ее мировое значение; ее общечеловеческое содержание состоит в той идейности, которой руководствуется все передовое человечество независимо от национальной принадлежности. В этом отношении Белинский не отождествляет художественную литературу и народную поэзию. Если литература в силу своего общечеловеческого содержания имеет мировое значение, то народная поэзия каждого народа всегда имеет величайшее значение для данного народа, но она не обладает таким же значением для других народов. Исключение Белинский делал только для древней Греции. У Белинского можно найти некоторые высказывания о том подчиненном значении, какое имеет народная поэзия сравнительно с художественной литературой: «Высокое эстетическое наслаждение доставляют поэтические рассказы, собранные Киршею Даниловым — об

этом нет спора; но что это наслаждение перед тем, которое доставляют создания Пушкина?» [Белинский, V-а, с. 275].

Высказывания и мнения Белинского имели величайшее значение для его времени. В годы, когда передовая русская литература подверглась жесточайшим гонениям, когда подвергался преследованиям Пушкин, когда народная поэзия выдвигалась против Пушкина, Белинский поступал наоборот, поднимая на щит именно Пушкина и указывая на сравнительно ограниченное значение народной поэзии. «Художественная поэзия всегда выше естественной или собственно народной», — говорил Белинский [Белинский, VI-в, с. 310]. Свои убеждения Белинский обращает против романтиков и их последователей: «Мы помним, как в разгаре романтического брожения многие утверждали у нас, что народная песня выше всякого художественного произведения, и что будто бы какой-нибудь Пушкин за честь себе поставил подделаться под простой и наивный склад народной песни: смешное заблуждение, впрочем, понятное в эпоху одностороннего увлечения! Нет, одно небольшое стихотворение истинного художника-поэта неизмеримо выше всех произведений народной поэзии, вместе взятых!» [Белинский, VI-в, с. 310].

Белинский отрицал общечеловеческое значение народной поэзии. В этом — несомненная и очевидная ошибка Белинского. Эта ошибка Белинского имеет двоякие корни. С одной стороны, такие издания памятников народной поэзии, как сборники Чулкова, Сахарова или даже Кирши Данилова, или добросовестные, но небольшие книжонки Суханова или Студитского, не давали ни правильного, ни полного представления о том, что такое русская народная поэзия во всем ее народном значении. С другой стороны, Белинский недостаточно ясно представлял себе, от кого зависели будущие великие исторические судьбы России, но ясно чувствовал, что они зависят не от крестьянства, взятого отдельно от совокупности нации; соответственно крестьянская поэзия для Белинского выражала лишь некоторые стороны общенациональной культуры, тогда как литература выражала ее во всей полноте.

### Белинский о народной поэзии

Но, отрицая общечеловеческое значение народной поэзии *теоретически*, Белинский, противореча себе, в некоторых случаях *фактически* при конкретном анализе отдельных произведений, в особенности былин, раскрывал их идейное содержание настолько глубоко, что ни для кого не остается сомнений в мировом значении подобного рода произведений. Несмотря на преувеличивая недостатки и ограниченный характер народной поэзии, Белинский понимал значение русской народной поэзии для русского народа, сумел оценить ее достоинства и национальное значение так, как после него это сумел сделать только Чернышевский, пропагандировавший идеи Белинского.

### Х

По учению Белинского, идейное искусство только в том случае выполняет свою общественную функцию, если идея облечена в соответствующую ей художественную форму.

Специфичность искусства определяется его формой, а не содержанием. Художественное произведение только тогда будет подлинно художественным, когда в нем достигнуто полное слияние содержания с формой. Эту мысль Белинский не уставал повторять по самым разным поводам, но особенно часто и четко высказывал ее применительно к народной поэзии. «В художественном произведении идея с формой должна быть органически слита, как душа с телом, так что уничтожить форму значит уничтожить идею, и наоборот. Сущность искусства — уравнивание общего с особым, идеи с формой. В искусстве форма прежде всего, потому что все в ней; она не должна быть внешним средством для выражения идеи, но самою идеею в чувственном проявлении. Единственность идеи с формой так велика в искусстве, что ни ложная идея не может осуществиться в прекрасной форме, ни прекрасная форма быть выражением ложной идеи» [Белинский, VI-г, с. 338]. Такая единственность достигается крайне редко. Она достигнута в поэзии Пушкина, Лермонтова, она есть в песнях Кольцова, она достигается в лучших произведениях народного искусства. 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 содержа-

ние, и наоборот: отделить содержание от формы значит уничтожить форму. Эта живая связь, или лучше сказать — это органическое единство идеи с формой и формы с идеею бывает достоянием только одной гениальности» [Белинский, X-в, с. 285]. Мысль о специфичности формы для искусства Белинский в очень резкой и ясной форме высказывал по поводу Илиады в переводе Гнедича: «Основа искусства, сущность его, это не идеи, выражаемые им, а способ выражения идей через образы, в которых идея является не отвлеченною, а отелесившеюся, органически родившеюся в плоти и крови вечной и живой красоты. Чтобы понимать искусство, а следовательно и вполне наслаждаться им, должно сперва вполне понять и оценить в искусстве значение и достоинство изящной формы, отдать ей преимущество перед идеею, как для того, чтобы понять мыслью живые явления действительности, должно оторваться от них в пользу отвлеченной мысли и отдать ей преимущество перед ними» [Белинский, V-в, с. 13 — 14].

Такие общетеоретические высказывания Белинского объясняют, почему Белинский, величайший поборник идейности искусства, так много внимания уделяет *форме* искусства.

Белинский был первый, кто изучал народную поэзию со стороны формы. Белинский делил народную поэзию на жанры, применяя принципы, выработанные им в статье «Разделение поэзии на роды и виды», вышедшей в том же 1841 г., что и статьи о народной поэзии [Белинский, VI-к]. По своей форме народная поэзия отличается от литературы специфичностью своих жанров. Жанр для Белинского не есть форма, отвлеченная от содержания (такая форма вообще невозможна); различие жанров стоит в связи с различием и многообразием самих идей, с различным отношением к разным сторонам жизни. Вооруженный учением об идейности искусства, Белинский сумел дать такие определения жанровых признаков народной поэзии, которые должны быть признаны классическими по сегодняшний день.

Белинский охотно прибегал к сравнительным характеристикам, так как эти характеристики позволяют очень четко установить отличия жанров.

Замечательна та пронизательность, с которой Белинский сумел отличить сказку от эпоса, хотя большинство его старших и младших современников их не различали. Это тем более примечательно, что подлинная сказка по существу была еще совершенно неизвестна в печати. Только *слушание* сказки дало Белинскому возможность внести в этот вопрос полную ясность. «Есть большая разница между поэмою или рапсодом (так Белинский называет былину) и между сказкою. В поэме поэт как бы благоговеет перед предметом своих песен, ставит его выше себя и хочет в других возбудить к нему благоговение» [Белинский, VI-е, с. 383]. Белинский отмечает возвышенный склад эпоса, значительность его сюжетного содержания; эпос стремится вызвать возвышенные чувства. Иначе дело обстоит со сказкой: «В сказке поэт себе на уме: цель его — занять праздное внимание, рассеять скуку, позабавить других» [Белинский, VI-е, с. 383]. Это означает, что Белинский признает за сказкой *развлекательные* цели и что это стремление специфично для сказки. Этим определяется разница между эпосом и сказкой: «Отсюда происходит большая разница в тоне того и другого рода произведений: в первом — важность, увлечение, иногда возвышающееся до пафоса, отсутствие иронии, а тем более пошлых шуток; в основании второго всегда заметна задняя мысль, заметно, что рассказчик сам не верит тому, что рассказывает, и что внутренне смеется над своим рассказом. Это особенно относится к русским сказкам» [Белинский, VI-е, с. 383].

Эти слова Белинского ярко определяют эстетику сказки в ее отличии от эстетики былины. Сказка иначе соотносена к действительности, чем эпос. Она основана не на намерении изобразить действительность, а на нарочитом вымысле, иногда даже на нарочитом искажении действительности, как в небылицах. Поэтому в действительность изображаемого в сказке не верят, — и это один из определяющих признаков сказки. Привлекательность сказки состоит, однако, в том, что этот невозможный в жизни вымысел рассказывается так, как будто дело происходило в действительности. Из этого несоответствия происходит *юмор* сказки, той легкой насмешки, характерный,

как это отметил Белинский, в особенности для русских сказок. Белинский очень глубоко определил ошибочность такого отрицательного отношения к сказке, которое встречается не только в крестьянской среде. «Русский человек любит небылицу как забаву в праздные минуты долгих зимних вечеров, но не подозревает в них поэзии. Ему странно и дико было бы узнать, что *ученые бары* списывают и печатают его рассказы и побасенки не для шутки и смеха, а как что-то важное. Он отдает преимущество песне перед сказкою, говоря, что "песня быть, а сказка ложь". У него нет никакого предчувствия о близком сродстве вымысла с творчеством: вымысел для него все равно, что ложь, что вздор, что чепуха» [Белинский, VI-е, с. 383].

Развлекательные цели сказки отнюдь не противоречат ее идейности и воспитательному значению. Сказка для Белинского важна тем, что «она проникнута понятиями и взглядами на вещи той эпохи, в которую она сложена, и того класса народа, которым она сложена». В этих словах содержится программа изучения народной сказки, которая остается верной по сегодняшний день. «В них дух, ум и фантазия народа» [Белинский, 1901, с. 288]. Но эта сторона сказки тесно связана с ее формой. «И это-то не поняли ученые и образованные литераторы прошлого столетия: они гонялись за сюжетом сказок и ни во что не ставили их форму, которую и позволяли себе переделывать, — тогда как в форме-то этих сказок и заключается весь их интерес, все их достоинство» [Белинский, 1901, с. 307]. Из этих слов уже видно, как высоко Белинский ценит красоту и художественность народных сказок.

В рецензии на «Конька-Горбунка» он писал, что в русских народных сказках в тысячу раз больше поэзии, нежели в «Бедной Лизе» или в других повестях Карамзина [Белинский, II-а, с. 71]. Особенно высоко Белинский ценил сказки сатирические. Необходимо оговорить, что Белинский еще не всегда четко отличал «богатырские» сказки полуискусственного происхождения (типа изделий Сахарова) от фантастических собственно народных сказок, так как научных сборников еще не было; отсюда иногда несколько ироническое отношение к «богатырским» сказкам, которым он не вполне удачно *проти-*

вопоставлял сказки сатирические. Однако несомненная и большая заслуга Белинского состоит в том, что он первый выделил и оценил сатирические сказки. «Особенно интересны те русские сказки, которые можно назвать *сатирическими*», — говорит Белинский. Мало того: «Эти сказки в тысячу раз важнее богатырских сказок, потому что в них ярко отражается народный ум, народный взгляд на вещи и народный быт» [Белинский, 1901, с. 310]. Что Белинский понимал под народным бытом, ясно из тех описаний народного быта крепостного крестьянина, которые, как указано выше, вычеркивались из его статей цензурою. Из этого же ясно, что Белинский понимал под «народным взглядом на вещи». То, что недосказано в статье, позднее было высказано в письме к Гоголю: «Неужели в самом деле Вы не знаете, что наше духовенство находится во всеобщем презрении у русского общества и всего русского народа? Про кого русский народ рассказывает похабную сказку? Про попа, попадью, попову дочь и попова работника. Не есть ли поп на Руси для всех русских представитель обжорства, скупости, низкопоклонства, бесстыдства? И будто Вы этого не знаете? Странно» [Белинский, 1950]. Белинский видел в сатирической сказке не только осмеивание существующих порядков, но и явное стремление к их уничтожению; в этом их основная важность и ценность.

Наиболее совершенным видом народной поэзии Белинский считал эпос. Это видно уже из приведенной сравнительной характеристики эпоса и сказки. Предмет эпоса в глазах народа обладает высокой важностью и вызывает благоговение. Былины отвечали патриотическому и национальному чувству Белинского. Он считал, что все русские должны хорошо их знать, и первой своей задачей ставил *популяризацию* их. Поэтому он подробно *пересказывает* все песни былинного содержания. Белинский, конечно, не может ставить себе задачей дать полный анализ всех известных ему былин. Во многих случаях он ограничивается простым пересказом, в других случаях за пересказами следуют краткие, а иногда и весьма обстоятельные и подробные рассуждения по поводу отдельных песен и героев; эти замечания должны быть признаны началом научного изучения былин.

Особенно высоко Белинский ценил новгородские былины. На них он останавливается подробно и в анализе их проявляет весь блеск своего таланта. Соответственно своему учению об идейности искусства Белинский и в русских эпических песнях прежде всего ищет идею. Определение идеи есть первая и основная задача науки и критики. «В этой поэме ощущается присутствие *идеи*», — так начинает Белинский свой анализ былины о Садко, предварительно пересказав ее содержание [Белинский, VI-ж, с. 454]. Но идея определяется той исторической обстановкой, которая ее породила. Соответственно задача состоит в том, чтобы определить ту историческую почву, которая вызвала к жизни художественное произведение и его идею. Под историей Белинский понимает не цепь внешнеполитических событий, а прежде всего, как он выражается, «внутреннюю историю», т. е. по существу историю социальную. Новгород рассматривается им как торговая община, изучается положение сословий. Эта историческая почва определяет собой историческую идею песни. Но идея выражена в *художественных образах*, и она может быть определена только путем художественного анализа. Поэтому Белинский в изучаемых им песнях в первую очередь всегда определяет драматический конфликт. Так он поступает, анализируя былину о Садко, так он поступает и при изучении былин о Василии Буслаевиче, и это дает Белинскому ключ к пониманию хода повествования, образов и идей произведения. Конкретные высказывания Белинского об отдельных былинах еще в недостаточной степени использованы советскими исследователями эпоса и должны быть подробно рассмотрены при изучении этих былин.

Менее подробно Белинский останавливается на былинах киевского цикла, но и здесь им высказан ряд весьма ценных и верных положений, которые не высказывались ни до него, ни после и которые только в наши дни приобретают свое полное значение.

Созданные «во времена татарщины, если не раньше», эти песни затем «долго хранились в народной памяти и до того изменялись с каждым веком, подновляясь и в языке и в поня-

тиях, что в то время, когда грамотным людям пришла охота положить их ни бумагу, они уже совершенно лишились своего первобытного вида» [Белинский, VI-з, с. 517]. Таким образом, Белинский уже понимает, что создание песен есть сложный и длительный процесс, обусловленный исторически. Каждый певец принимает в этом процессе участие: «Потом каждый век и каждый певун или сказочник изменял их по-своему, то убавляя, то прибавляя стихи, то переиначивая старые» [Белинский, VI-е, с. 381].

Самое важное в эпосе – это героический характер его. В лице своих героев народ отразил самого себя, свой могучий и несокрушимый дух По поводу Отечественной войны 1812 г. Белинский вспоминает об Илье Муромце: «Народная фантазия в союзе с преданием создала могучего богатыря, в мифическом образе которого видится образ самого народа и вместе символ его судьбы – Илью Муромца, который, лишенный ног, тридцать лет сидел сиднем, а на 31-й гулять пошел» [Белинский, IV-б, с. 421]. Точно так же и другие герои представляют собой художественное воплощение лучших качеств народа. Так, Белинский устанавливает, что Добрыня и Алеша в эпосе обрисованы контрастно: Алеша отличается хитростью, сметливостью, находчивостью, Добрыня – честностью, добротой, гуманностью; он «ненавистник лжи, притворства и хитрости» [Белинский, VI-е, с. 406]. В былине о неудачной женитьбе Алеши они выведены как антагонисты, но между ними никогда не может быть настоящей вражды. «А впрочем, они – братья названные и взаимно уважают друг друга в качестве сильных, могучих богатырей». «Оба эти характера – два разные типа народной фантазии, представители разных сторон народного сознания» [Белинский, VI-е, с. 406].

Белинский считал, что эпос еще не достиг своего полного развития и неоднократно указывал на элементы «младенчества» в нем. Здесь Белинский в некоторых своих утверждениях ошибался; тем не менее в целом он был прав, рассматривая и русский эпос и русскую историю с точки зрения их движения вперед и с точки зрения тех возможностей, которые русский народ еще не осуществил, но осуществление которых ему еще

предстоит. В этом отношении Белинский придает особое значение образу Василия Игнатьевича, или Васьки-пьяницы, который вместе с Ильей спасает родину от набега татар. Анализируя образ этого героя, Белинский касается тех причин, которые вызвали в России почти повальное пьянство. Разумеется, Белинский имел в виду гораздо более широкую картину народных бедствий, а не только алкоголизм, когда писал: «Неопределенность общественных отношений, сжатая извне внутренняя сила, всегда становятся народ и человека в трагическое положение [Белинский, VI-е, с. 409]. Трагизм состоит в том, что огромные силы народа не находят выхода и применения, что они «сжаты извне», разумеется — тем общественным строем и тем насилием, которые проклятием тяготели над народом. Тем не менее этот «сжатый» народ способен на чудеса героизма, когда дело идет о спасении родины: «Удивительно ли, что на Руси пьяницы спасали отечество от беды?» [Белинский, VI-е, с. 409]. Историческое пробуждение народа, по представлению Белинского, началось с Петра I, и это великое прошлое и великая поэзия народа служат залогом великого будущего вго. «Русская поэзия, как и русская жизнь (ибо в народе жизнь и поэзия одно), до Петра Великого есть тело, полное избытком органической жизни, крепкое, здоровое, могучее, великое, вполне способное, вполне достойное быть сосудом необъятно-великой души, но тело, лишенное этой души и только ожидающее, ищущее ее <...>. Петр вдунул в него живую душу, — и замирает дух при мысли о необъятно-великой судьбе, ожидающей народ Петра» [Белинский, VI-е, с. 423]. Не случайно, что Белинский делает это вдохновенное пророчество, исходя из истории, понятой глазами народа в его поэзии.

С этой точки зрения и рассматривается эпос. Эта перспективно-историческая точка зрения Белинского в соединении с критическим чутьем и художественным вкусом дала Белинскому возможность глубоко и детально вникать в ход повествования и дать ряд весьма существенных и конкретных замечаний об образах Ильи Муромца, Алеши, Добрыни, Дуная и других.

### Белинский о народной поэзии

Верный своим принципам изучать искусство как проявление единства содержания и формы, Белинский изучает эпос не только со стороны содержания, но и со стороны его формы, так как анализ формы есть средство проникновения в содержание.

Для Белинского каждая песня совершенно законченное в себе создание. Белинский высмеивал утверждение, будто бы можно объединить эпические песни в одно большое целое, в эпопею. «Нам удавалось слышать до крайности странное мнение, будто бы из наших сказочных поэм можно составить одну большую целую поэму, подобно тому, как, будто бы, из рапсодов была составлена "Илиада"» [Белинский, VI-е, с. 384]. Белинский полностью отвергает такую точку зрения на происхождение «Илиады». «Что же до наших рапсодов, то мысль склеить их в одну поэму есть злая насмешка над ними» [Белинский, VI-е, с. 384]. Можно напомнить, что мысль об эпопее как начальной основе русского эпоса впоследствии высказывалась Буслаевым. Вопрос, затронутый Белинским, по существу сводится к вопросу о циклизации. Белинский понимал циклизацию не как внешнюю последовательность связи сюжетов отдельных песен (хотя он признает, что отдельные песни могли бы следовать одна за другой, составляя одно целое). Связь лежит в иной плоскости: герои и песни объединены одним центром и общим центральным лицом; центром былин киевского цикла является город Киев, а центральным лицом Владимир, к которому съезжаются все герои. «Герои эти — богатыри, составляющие двор Владимира. Они со всех сторон стекаются к нему на службу» [Белинский, VI-е, с. 385].

Таким образом, Белинский впервые правильно определил циклическое состояние былин и сущность его. Но эта *формальная* особенность отражает *историческую действительность*, хотя для Белинского еще не вполне ясно, в чем эта действительность состояла. «Это, очевидно, отголосок старины, отражение давней были, в которой есть своя доля истины» [Белинский, VI-е, с. 385]. Для полного решения вопроса о циклизации не было еще достаточно материала, но Белинский правильно указал ее сущность и то, что она должна иметь ис-

торические причины. Белинский еще не видел, что в стремлении героев к Киеву выражена народная идея централизованного единства в эпоху феодальной раздробленности. Зато он с полной отчетливостью видел, что междоусобные, т. е. феодальные войны не могли составить почву эпоса. «Времена междоусобий с первого взгляда могут показаться самым поэтическим периодом в русской истории; но если глубже и пристальнее заглянете в сущность и значение этого времени, то увидите, что в нем не было никаких элементов, которые могли бы дать поэзии содержание» [Белинский, VI-е, с. 373]. В этом отношении Белинский был дальновиднее, чем последующие сторонники так называемой исторической школы, считавшие, что эпос возник из славословий феодальным князьям, предводителям походов, т. е. приписывавшие эпосу феодальную идеологию. Белинский отрицает в эпосе наличие феодальной идеологии и видит его антифеодальную направленность. Основное же противоречие, выраженное в эпосе, есть противоречие между великими возможностями могучего народа и общественными отношениями, при которых эти возможности не могут осуществиться. Великий дух народа сказался в его великом историческом прошлом, когда, несмотря на сковывающее воздействие общественных отношений, народ совершал величайшие исторические подвиги. Эти подвиги и соответствующий им эпос есть залог еще более великого будущего этого народа. Таково основное, наиболее общее идейное содержание эпоса.

Необходимо упомянуть, что Белинскому принадлежат первые наблюдения над языком, слогом и сложением былинного стиха, что и в этой области им сделаны весьма ценные наблюдения.

От былин Белинский совершенно четко и правильно отличал *исторические песни*, превосходя в точности своего понимания будущих представителей «исторической» школы, не делавших принципиальных отличий между исторической песней и былиной. Белинский отграничивает историческую песню от песни лирической: «Есть резкое различие между поэзией души человеческой и поэзией общества человеческого,

поэзией историческою; первая существует и у диких племен, вторая только у народов, играющих великую роль на арене всемирно-исторического развития человечества» [Белинский, VI-е, с. 373]. Эти слова показывают, что в исторической песне Белинский ищет отражения событий, имевших всемирно-историческое значение. В этом отношении его постигает разочарование. Белинский отмечает, что нет песен о борьбе с татарами, песен о Дмитрие Донском, об Иване III и других великих деятелях и событиях русской истории. Отсюда видно, что Белинский ищет в исторических песнях патриотическое содержание. Имеющиеся песни слишком немногочисленны и недостаточно полны, чтобы это содержание можно было представить в полном объеме.

Но Белинский считает, что историческая песня не только плохо сохранилась, но что она и по существу бедна. Такая ошибка проистекает из взгляда Белинского на древнерусскую историю. В противоположность славянофилам, которые дорожили прежде всего *древней* русской историей, Белинский, отдавая должное героическому прошлому древней Руси, дорожил преимущественно новой русской историей, начиная с Петра. Жизнь древней Руси, «кошихинские порядки», по мнению Белинского, не давали материала для поэзии. Народ лил кровь «по царскому наказу, боярскому приказу» [Белинский, VI-ж, с. 456]. Народ был отторгнут от исторической инициативы, исторической активности, и только в моменты великих опасностей и общенационального подъема спасал отечество. Но как раз об этих событиях песен нет или почти нет, и Белинский приходит к выводу о бедности исторических песен — к выводу, который был продиктован состоянием материалов того времени.

Лучшими Белинский считает песни о Грозном, так как в них сохранена народная оценка Грозного. Белинский подробно останавливается на песнях о Кастрюке, о гневe Грозного на сына и на двух версиях песни о взятии Казани. Он кратко останавливается и на других исторических песнях, всюду подчеркивая и выделяя правдивость изображения, верность исторических образов, но не замалчивая и недостатков песен —

отклонений от исторической правды. Белинский искал в исторических песнях отражения не бытовой исторической жизни прошлого, а героической русской истории; в этом он видел их смысл и значение, и с этой стороны немногочисленные материалы, известные в его время, его не удовлетворяли.

В особую группу исторических песен Белинский объединяет песни казачьи, «где русская удаля, отвага, молодечество и разгулье нашли себе гнездо широкое и привольное» [Белинский, VI-ж, с. 471], а также солдатские песни, интересные для Белинского прежде всего тем, что они показывают, как верно русский солдат понимал и оценивал смысл тех событий, участником которых он был. Солдатские песни показывают, что войско первым поняло Петра. Этим опровергается взгляд на Петра славянофилов и доказывается историческое самосознание народа. «Великий преобразователь России прежде всех других своих подданных встретил к себе сочувствие в храбрых солдатах созданного им войска» [Белинский, VI-ж, с. 472]. В доказательство Белинский целиком выписывает плач солдат о Петре.

К историческим тесно примыкают песни *удалые*, т. е. песни о разбойниках. Белинский безошибочно определяет характер этих песен и причину их распространенности. Он понимает их как песни социального протеста, т. е. определяет их революционный смысл и характер. «Стесненность и ограниченность условий общественной жизни, безусловная зависимость бедного от произвола сильного и богатого, словом, «кошихинский» характер администрации и общественной нравственности: все это заставляло людей, чаще всего с сильными и благородными натурами, искать какого бы то ни было выхода из тесноты и духоты на простор и приволье души» [Белинский, VI-ж, с. 474]. Слова о зависимости бедного от богатого и о произволе сильных не были пропущены цензурой: слишком актуальны и остры они были для времен николаевского режима, и именно это и хотел подчеркнуть Белинский, говоря об удалых песнях. Говоря далее о «неустройстве и шаткости общественного здания», приводящих к проявлениям народного гнева, Белинский имел в виду не только прошлое, но и настоящее.

Белинский полностью перепечатывает песню «Усы, удалы молодцы», в шуточной форме призывающую ограбить богатого кулака. Белинский курсивом выделяет строки: «Хлеба он не пашет, да рожь продает. Он деньги берет да в кубышку кладет» и пр. [Белинский, VI-ж, с. 475]. Песня приводится им без всяких комментариев, так как говорит сама за себя.

Немногие строки Белинского об удалых песнях принадлежат к наиболее вдохновенным из всего, что написано им о народной поэзии. Народную ненависть к тому, что Белинский называет «стесненностью и ограниченностью условий общественной жизни», разделял он сам: эти песни выражали те настроения исторического прошлого, которые Белинский считал наиболее актуальными по отношению к настоящему.

Последний раздел статьи Белинского посвящен песням лирическим. Для Белинского песни — прежде всего именно песни, т. е. произведения не только словесной, но и музыкальной культуры народа. Белинский глубоко восхищался *музыкальностью* песен. В произведениях, которые поются, музыка может оказаться важнее слов, так как именно музыка песни хватает за душу. «К главным ее особенностям принадлежит музыкальность, певучесть какая-то. Между русскими песнями есть такие, в которых слова как будто набраны не для составления какого-нибудь определенного смысла, а для последовательного ряда звуков, нужных для «голоса». Уху русский человек жертвовал всем, даже смыслом» [Белинский, VI-ж, с. 464]. Эти слова показывают, как ясно Белинский понимал значение для песни напева.

Отличительные черты лирических песен как произведений литературных Белинский определял через сравнение их с песнями эпическими. «Как отличительный характер эпической поэзии — дух удалства, отваги, молодечества, так отличительный характер лирической поэзии — заунывность, тоска и грусть души сильной и могучей» [Белинский, VI-ж, с. 475]. Этот преимущественно грустный характер русской лирической песни Белинский частично объясняет суровым, холодным климатом России, свинцовым ее небом и однообразием мелких дождей. Но это — только вторичная, приводящая причи-

на. Главная же причина носит чисто исторический характер. «Присовокупите ко всему этому медленное, тяжелое, испытательное историческое развитие Руси <...> и вам все будет ясно без комментариев» [Белинский, VI-ж, с. 476]. Белинский вспоминает междоусобия, татарское иго, вследствие которого крестьянин привык «считать свою жизнь, свое поле, свою жену и дочь и все свое скудное достояние — чужою собственностью, ежеминутно готовую отойти во владение первого, кто, с железом в руке, вздумает объявить на нее свое право» [Белинский, VI-ж, с. 476]. Для цензора было совершенно очевидно, что, говоря о татарах, Белинский имел в виду крепостников-помещиков, и это место не было пропущено, равно как и дальнейшая картина непроходимой бедности и нищеты русского закрепощенного крестьянина. Белинский здесь воочию показывает, почему русская песня должна быть заунывна. Этими же причинами определяется и тяжелая семейно-бытовая жизнь русского крестьянства, так как она тесно связана со всем укладом жизни закрепощенного крестьянина.

Белинский подробно останавливается на свадебных песнях и объясняет их грустный характер всей совокупностью семейной и бытовой жизни крестьянства тех лет. Русская песня есть лучшее выражение штопального характера, зеркало русского быта и русской истории и перспектив на будущее. «В них вся его жизнь, внешняя и домашняя, все его обычаи и поверья, все задушевные верования, надежды и страсти» [Белинский, II-д, с. 398]. Последние слова сказаны Белинским о песне задунайских славян, но они относятся и к русским песням.

Но хотя русская песня грустна, грусть не есть свойство национального характера русских. Она вызвана исключительно тяжелыми условиями жизни; это не *жалобы*, а естественная реакция на ужасающие условия. Сквозь эту грусть виден не слабый, а, наоборот, сильный, могучий, жизнеутверждающий характер народа. Наряду с заунывными имеются песни веселые, плясовые, в которых сказывается широта русской природы. «Здесь кстати мы должны заметить, что грусть русской души имеет особенный характер: русский человек не

Белинский о народной поэзии

рассылается в грусти, не падает под ее томительным бременем <...> Грусть у него не мешает ни иронии, ни сарказму, ни буйному веселию, ни разгулу молодечества. Это грусть души крепкой, могучей, несокрушимой» [Белинский, VI-ж, с. 477].

Противоречие между великими возможностями, данными великому народу, и теми условиями, при которых силы народа были сжаты и не находили выхода, — одно из трагических противоречий русской истории, выраженных в поэзии народа. «Противоречие общественности с разумными стремлениями человеческой природы становится обществом в трагическое положение. В нашей народной поэзии бездна трагических элементов, свидетельствующих о глубине и страстной силе русского духа, который, попавшись в противоречие, мстил и себе и всему окружающему» [Белинский, VI-ж, с. 480]. Эти слова показывают, что под «мезью всему окружающему», которой грозит народ, Белинский понимал такой подъем народных сил, который сметет общественный порядок, называемый Белинским «неправильно развивавшимся», и этот порядок противоречит народным силам и стремлениям, зеркалом которых является народная поэзия.

# *Молодой Добролюбов*

## *об изучении*

### *народной песни*

I. Две юношеские статьи Добролюбова «О поэтических особенностях великорусской народной песни в выражениях и оборотах» и «Замечания о слоге и мерности народного языка» (1854) впервые были опубликованы в 1934 г. [Добролюбов, 1934-а; 6] Не придавая этим статьям большого значения, редакция издания напечатала их в приложении петитом.

В работах, посвященных Добролюбову, эти статьи также нередко недооценивались. В рецензии на указанное издание сочинений Добролюбова М. К. Азадовский писал, что названные статьи «имеют сравнительно меньший интерес, являясь только свидетельством студенческих интересов Добролюбова» [Азадовский, 1935, с. 423 – 425]. О ранних юношеских работах бегло говорится и в специальном исследовании М. К. Азадовского о Добролюбове как фольклористе [1]. Однако здесь М. К. Азадовский указывает, что названные нами статьи представляют большой интерес: «Чтобы вполне их оценить, нужно вспомнить хотя бы то, что в современной Добролюбову литературе эти вопросы совершенно не были поставлены, и он, в сущности, ставил новые темы и новые задачи, долго еще оставшиеся неразрешенными» [Азадовский, 1938, с. 162].

А. П. Скафтымов в своей статье «Добролюбов о фольклоре» говорит об этих двух статьях: «Здесь Добролюбов, впервые для своего времени, намечает очень продуманную и обширную программу изучения композиционно-стилистических особенностей устной поэзии». Тем не менее, по мнению А. П. Скафтымова, юношеские статьи Добролюбова обладают лишь

историческим интересом: «Для своего времени эти юношеские статьи Добролюбова, несомненно, были бы ценным вкладом в специальную литературу о фольклоре» [Скафтымов, 1936, с. 99].

В статье В. Е. Гусева, посвященной Добролюбову и проблемам фольклористики, за двумя названными статьями признается «большое методологическое значение». Однако для подтверждения этой мысли приводятся выдержки не из этих статей, а из других. Разбора же идей Добролюбова нет; кратко указывается, что Добролюбов требовал «анализа формы в связи с содержанием» и что он смотрел на народную поэзию как на искусство, «отражающее прежде всего современность» [Гусев, 1950, с. 185 – 187]. Такое ограничение не исчерпывает богатой методологии фольклористических исследований Добролюбова.

На принципиальное значение этих статей указал В. С. Кружков в своей книге «Мировоззрение Н. А. Добролюбова». Приводя несколько выдержек, автор устанавливает, что в этих статьях содержится в зародыше «мысль о принципе народности в поэзии и прозе», о связи народной поэзии с народной жизнью и ее историей [Кружков, 1952, с. 75 – 76]. Но и В. С. Кружков, установив связь этих статей с общими философскими взглядами Добролюбова, не входит в рассмотрение конкретных положений, содержащихся в этих статьях.

М. П. Штокмар в своем исследовании, посвященном русскому народному стихосложению, отказывается рассматривать статью Добролюбова «Замечания о слоге и мерности народного языка», так как считает, что она состоит из выписок и конспективного пересказа лекций И. И. Срезневского и его книги «Мысли об истории русского языка» (1850) [Штокмар, 1952, с. 63]. Взгляд этот, высказанный в такой форме, как мы увидим, ошибочен.

Интересные данные об этих статьях имеются в диссертации Б. Ф. Егорова «Н. А. Добролюбов и проблемы фольклористики». Автор правильно определяет, что в статье «О поэтических особенностях» «излагаются основные методологические принципы, которыми Добролюбов предполагает руководство-

ваться при изучении художественных особенностей народного творчества» [Егоров, 1952, с. 12]. Правильно установлено, что статья «Замечания о слоге и мерзости народного языка» является как бы продолжением статьи «О поэтических особенностях». В самой диссертации совершенно точно установлено, какие строки статьи «Замечания о слоге и мерзости народного языка» представляют собой передачу мыслей Срезневского и какие принадлежат самому Добролюбову, на чем мы ниже остановимся подробнее. Однако и Б. Ф. Егоров не входит в рассмотрение статей Добролюбова по существу, так как считает, что они содержат «лишь заявку, постановку вопроса».

II. Руководство крупного филолога-слависта И. И. Срезневского для молодого Добролюбова было благотворным. Две студенческие статьи Добролюбова обнаруживают стремление к необыкновенной филологической точности и строгости. Этому можно было научиться у Срезневского. Вместе с тем молодой Добролюбов превосходит своего учителя в понимании задач филологической науки: она должна служить непосредственно жизненным интересам народа. Соединение филологической строгости с широкой целеустремленностью привело к созданию двух замечательных статей, значение которых далеко выходит за пределы биографического или исторического интереса. В наши дни, когда внимание литературоведов вновь приковано к вопросам языка, стиля, слога, художественной формы и художественного мастерства, статьи молодого Добролюбова заслуживают внимательного рассмотрения и изучения. Такое изучение покажет, что методология молодого Добролюбова должна быть признана на редкость зрелой и продуманной. Мысли Добролюбова могут оказаться плодотворными для современных разысканий в этой области.

Что Добролюбов в своих утверждениях был не одинок, что некоторые из его положений были высказаны уже Срезневским, (а может быть, и другими учеными, — с этой стороны статьи Добролюбова еще никем не изучены), не меняет дела. Включив их в свою статью, Добролюбов признал их правильными и плодотворными, усвоил их для себя и применил их. Как установил Б. Ф. Егоров, к книге Срезневского «Мысли об

Молодой Добролюбов об изучении народной песни

истории русского языка» (гл. VI) восходит первый абзац статьи «Замечания о слоге и мерности народного языка» (от «Чем более распространялось» до «слога поэтического»); к этому же источнику возводятся и последние пять абзацев ее (от «состав стихов» до конца статьи) [Егоров, 1952]. В первом из названных абзацев высказываются мысли об отношении книжного языка к народному, в последних пяти абзацах говорится о метрике народного стиха. Таким образом, мнение Штокмара правильно для раздела, посвященного народному стихосложению, но неправильно для статьи в целом. В вопросе о метрике народного стиха молодой Добролюбов, восприняв теорию своего учителя, повторил и некоторые из его ошибок. Так, долгота и краткость слогов в народном стихосложении не имеет того решающего значения, какое им приписывал Срезневский, а вслед за ним и Добролюбов. Добролюбов ошибается также, когда вслед за Срезневским отрицает принципиальные отличия между «мерной прозой» сказок и ритмом песен. Подлинно научных записей сказок в 1850 г., когда вышла книга Срезневского, еще не было, и стиль сказочной прозы изучать было еще невозможно.

Юношеский возраст Добролюбова сказывается в безграничности и бескрайности его увлечения. В этой связи можно напомнить, что Добролюбов еще до написания статей о поэтике народной поэзии, в 1852 г., замыслил написать сводный труд по истории, экономике и этнографии нижегородского края, получивший заглавие «Материалы для описания Нижегородской губернии в отношении историческом, статистическом, нравственном и умственном». Сохранился подробный план этого труда, который настолько грандиозен, что одному человеку не хватило бы жизни для его осуществления [2].

Теперь, в 1854 г., хорошо знакомый с народной поэзией по своему собирательскому опыту, по огромной начитанности в этой области, руководимый лекциями и занятиями Срезневского и побуждаемый любовью и интересом к своему делу, Добролюбов вынашивает замысел огромного сводного труда, посвященного поэтике народного творчества. Этот замысел уже менее грандиозен и более реален, чем предыдущий, хотя в целом он также трудно осуществим.

### Молодой Добролюбов об изучении народной песни

Две статьи представляют план этого замысла. Первая из них («О поэтических особенностях») по своей форме напоминает дневниковую запись, беседу автора с самим собою о том, как приступить к работе и как ее вести («Я считаю нужным...», «Не смею заранее сочинять...», «Я наделал бы при этом весьма много ошибок...», «И везде я буду отмечать...», «При этом везде я буду означать...» и пр.). Имеются повторения, есть некоторая разбросанность. Вторая работа представляет собой по форме более законченную статью. а именно статью программного характера. Здесь уже нет изложения от первого лица. Частично повторяются положения первой статьи, но круг затрагиваемых проблем расширен: здесь затрагиваются вопросы об отношении книжного и народного языка, о синтаксисе народной речи, о метрике и некоторые другие. Обе статьи были просмотрены Срезневским и нашли его полное одобрение. На первой из них он надписал: «Мысль прекрасная, а исполнение этой мысли будет весьма полезно для русской филологии. 16 сентября 1854».

Обе статьи писаны почти в одно время, составляют одно целое и должны рассматриваться вместе. Мысли Добролюбова могут быть изложены как единая система безотносительно к тому, в какой из статей высказываются те или иные положения.

III. За вычетом юношеских «недостатков, указанных выше, и прямых ошибок в суждениях о метрике народного стиха, статьи Добролюбова содержат чрезвычайно обширную, продуманную и цельную научно-методологическую систему.

Для молодого Добролюбова народная поэзия — одно из средств познания своего народа. Трудность проблемы заключается в том, что мировоззрение народа выражается не только в содержании и предмете высказываний, но и в форме их. Добролюбов делает объектом изучения те художественные формы, в каких народное мировоззрение себя выражает.

Зрелость научной мысли Добролюбова можно усмотреть в том, что он считает необходимым изучаемый способ выражения абстрагировать от предмета речи и изучать способ художественного выражения независимо как от изучения зако-

номерностей языка как такового, так и от содержания изучаемой речи. «Имея намерение собирать только *поэтические особенности языка*, я не должен, следовательно, касаться ни лингвистических особенностей в народной поэзии, ни исторического элемента, ни народной философии» [Добролюбов, 1934-а, с. 522]. Такое утверждение звучит несколько неожиданно в устах Добролюбова, в центре внимания которого стоит сам народ. Но дело в том, что абстрагирование представляет собой только научный прием, *средство* анализа, а не его *цель*. Изучение способа выражения (слога, стиля) ведется ради того, к чему слог прилагается. Добролюбов говорит о том, что «в народной поэзии так многое зависит от степени силы и изобразительности языка, что во многих местах необходимы будут замечания, относящиеся чисто к истории языка» [Добролюбов, 1934-а, с. 522].

Таким образом, хотя изучение поэтического языка и представляет совершенно особую задачу, оно все же не может быть оторвано от лингвистики, от истории языка. Оно не может быть оторвано также от изучения истории народа. «С другой стороны – на язык так много ложится черт истории и быта народного, произведения народной словесности заключают в себе столько исторических преданий, в них так отражается мирозерцание народа, его быт, степень его образованности, что необходимо будет касаться и этих предметов, насколько они выразились в народной словесности!» [Добролюбов, 1934-а, с. 522].

Позднейшая, так называемая историческая школа рассматривала отражение истории в народной поэзии безотносительно к художественным формам выражения его; формалисты, наоборот, рассматривали одни только внешние особенности художественного творчества народа безотносительно к истории его. Построение Добролюбова есть целостное историческое построение по существу. Анализ предпринимается ради синтеза. Однако все внимание обращено не на обобщающий синтез, а на строгий и систематический анализ. «Чтобы не заноситься далеко в своих соображениях, я буду удерживаться от скороспелых заключений и стараться только

поставить на вид факты» [Добролюбов, 1934-а, с. 522]. В первой статье («О поэтических особенностях...») сделана попытка систематизации фактов, во второй («О слоге и мерности...») круг фактов расширен и изложены принципы такой систематизации.

IV. Прежде всего Добролюбов считает необходимым выделить и точно очертить предмет или круг своих занятий.

Следуя Срезневскому и его предшественникам, Добролюбов довольно резко разделяет язык книжный и язык народный, обосновывая свой взгляд особенностью развития русского литературного языка. (Следуя указаниям Срезневского, Добролюбов на полях добавил, что то же явление наблюдается в сербском и в меньшей степени в чешском языке.) Славянский народный язык имеет свою богатую литературу, преимущественно поэтическую (под этим подразумеваются песни), «и в этих произведениях можно наблюдать развитие народной речи и отличительные черты народного слога» [Добролюбов, 1934-б, с. 525]. Эти «отличительные черты» и должны быть изучены.

Так определяется первый и основной принцип выделения предмета изучения.

Второй сводится к тому, что необходимо отделить «слог простой и слог поэтический». Под этим подразумевается, с одной стороны, обиходная речь, с другой — язык («слог», «поэтическая речь») художественных произведений. Изучаться будет только последний. Предметом изучения служат специфические особенности и приемы поэтического языка народной поэзии.

Круг изучения сужается и дальше: основное внимание обращается на стихотворные произведения, т. е. на песни, и в меньшей степени — на произведения прозаические и другие виды народной поэзии. Прежде всего его интересуют закономерности поэтического языка песен, и их он хочет установить. Отсюда вытекает необходимость изучения народной метрики («мерности»). Впоследствии он предполагает расширить круг своих наблюдений и включить в изучение и другие жанры: «С другой стороны — народная поэзия выражается не в одних

песнях. Здесь также весьма важны сказки, может быть, даже важнее песен <...> Кроме того – народные пословицы, поговорки, притчи, загадки, заговоры, заклятия, причитанья, присловья – также служат отражением народного ума, характера, верований, воззрений на природу, и в них также находим проявление поэтического гения языка» [Добролюбов, 1934-а, с. 523]. Из позднейших работ Добролюбова (рецензии на сборник пословиц Буслаева и на сказка Афанасьева) мы знаем, как глубоко понимал и как хорошо знал Добролюбов эти жанры. Но в данных статьях фактически речь идет преимущественно о песнях. Таким образом, Добролюбов устанавливает закономерность более широкую и более узкую, закономерность поэтического языка народной поэзии вообще и в частности – закономерность поэтического языка песни. В первую очередь Добролюбов занимается народной песней.

V. Можно заметить, что Добролюбов основное внимание обращает, с одной стороны, на синтаксис, с другой – на лексику и особенности ее применения.

Вопросов синтаксиса Добролюбов касается только во второй статье. Он высказывает *результаты* своих наблюдений, но высказывает их в кратчайшей форме, так что изложение по существу сводится к перечню тех явлений и особенностей народного синтаксиса, которые надо изучать. Это – характер сочинений и отсутствие периодов; употребление союзов; отсутствие приемов сокращения речи (деепричастий); то обстоятельство, что народ свои мысли всегда выражает *полными* предложениями; употребление причастий; редкость вводных предложений. Все это вместе определяет *слог* языка или его стиль, как оказали бы мы сейчас.

Хотя Добролюбов нигде не подчеркивает, что слог этот связан с народным способом мыслить, это вытекает из общих положений его первой статьи. Добролюбов подчеркивает простоту, естественность, непринужденность народного слога, его спокойствие, краткость. Выводы своего рассмотрения (которое сделано безотносительно к жанрам) он применяет к пословицам. «Народная мудрость высказывается обыкновенно афористически и никогда не прибегает к форме силлогизма, столь любимой книжниками» [Добролюбов, 1934-б, с. 525].

Приведенные высказывания, как они ни малочисленны, важны тем, что здесь поставлена новая проблема — проблема синтаксиса народного поэтического языка как явления эстетического порядка; важно также, что изучение синтаксиса не мыслится как обособленное от изучения всех других сторон художественной речи народа. Изучение синтаксиса входит в систему изучения особенностей поэтической речи, составляет неотъемлемую часть поэтики фольклора в целом.

VI. Вопросы синтаксиса у Добролюбова разработаны менее, чем изучение «выражений и оборотов» народной речи, которым посвящено основное внимание Добролюбова.

Стремясь прежде всего к изучению фактического материала и не торопясь с широкими обобщающими выводами, Добролюбов выставляет требование составить по возможности полный и научно обоснованный и продуманный *указатель* изучаемых им явлений. Такой задуманный им указатель он называет «сборником».

В этой связи, ставится проблема *словарного состава* народного языка в отличие от языка книжного. «Но всего резче отличается народная речь от книжной в поэтических произведениях. Здесь уже в самом выборе слов значительная разница» [Добролюбов, 1934-6, с. 525]. Добролюбов намечает основные отличия, которые окажутся, если материал будет широко собран. В то время как книжный язык богат абстракциями, народный, наоборот, богат конкретными обозначениями вещей, предметов, с которыми народ имеет дело в своем жизненном обиходе. Народная поэзия «не боялась называть предмет своим именем, и потому в ней находим множество названий таких предметов, о которых в книгах даже совсем никогда не говорится» [Добролюбов, 1934-6, с. 526]. Короче, проблема лексического состава народной поэзии, и в первую очередь песни, есть проблема стиля этой поэзии и приводит к выводу о прочности бытовой основы этой поэзии. Народ выражает в ней себя, свою жизнь, свой быт. Добролюбов отмечает свободу языка народной поэзии от требований и правил «школьных риторик и пиитик о высоком слоге» [Добролюбов, 1934-6, с. 525]. Народный язык отличается свободой и полной непринужденностью в выборе слов, невозможной в книжном языке.

### Молодой Добролюбов об изучении народной песни

Язык каждого народа совершенно национален, но это не освобождает исследователя от необходимости изучать проникновение в язык, и следовательно и в народную поэзию, иноземных форм. Этот процесс также должен изучаться в связи с историей. Проникновение французских и немецких слов было особенно интенсивно во второй половине XVIII в. Эти слова придают песням и героям их особый стиль («тарелочки», «каретушки» в песнях XVIII в.). Добролюбов допускает, что такого рода песни придется выделить и изучать особо, но пройти мимо факта привнесения иностранных слов исследователь не имеет права [Добролюбов, 1934-а, с. 524].

VII. Основное внимание Добролюбов, однако, уделяет не отдельным словам, а «выражениям и оборотам». Как уже указывалось, Добролюбов собирался составить подробнейший указатель и высказывает свои соображения о том, что в этот указатель должно войти, как материал должен быть расположен и какой цели такой указатель может служить.

В такой постановке вопроса прежде всего обращает на себя внимание строгость в отношении к фактическому материалу. Прежде всяких выводов необходимо собрать материал. Добролюбов не совсем себе представляет, насколько задача составления такого указателя сложна и громоздка, но с юношеским пылом берется в первую очередь за факты.

Для составления такого указателя необходимо исчерпать весь имеющийся печатный материал. Добролюбов не довольствуется выборкой. Он перечисляет сборники песен, из которых он хочет сделать выписки. Этот перечень содержит все наиболее важные крупные и мелкие сборники его времени. Архивные материалы, рассмотренные в диссертации Б. Ф. Егорова, показывают, как широко Добролюбов был начитан в области народной поэзии. Сохранились веденные Добролюбовым списки прочитанных им книг. Мало того: стремясь к дальнейшему расширению области наблюдений, предполагая перейти от изучения песни к изучению других жанров, Добролюбов вслед за песенным материалом перечисляет и известные ему сборники фольклорных материалов вообще.

Молодой Добролюбов об изучении народной песни

Добролюбов предусматривает, что к каждой из выписок должен быть точно указан ее источник. Если выражения повторяются, надо указать все места, где они есть («При этом везде буду я означать, откуда взято каждое выражение и как часто оно употребляется. Если будет можно, сделаю ссылки на все места, где можно найти то или другое выражение или оборот» [Добролюбов, 1934-а, с. 524]). Отсюда видно, что Добролюбов отнюдь не пренебрегает принципом статистических подсчетов; частое или редкое употребление должно быть учитываемо при составлении такого указателя. *Устойчивость* в применении тех или иных форм характерна для народной поэзии («особенный способ выражений, которого <народ> придерживается более или менее неизменно и постоянно» [Добролюбов, 1934-а, с. 522]). Необходимо установить границы и характер этой устойчивости.

Полнота привлекаемого материала, недопустимость какого бы то ни было отбора вызвана и другой особенностью народной поэзии: ее постоянной изменяемостью, а также необходимостью изучить ее историческое развитие от древнейших времен до современности. Добролюбов ощущает трудность, которая состоит в том, что нет собственно древних материалов, что древность той или иной песни — понятие чисто условное, поскольку песни подвержены постоянным изменениям. Но если они не всегда безоговорочно могут быть отнесены к древнейшим временам, то древние песни, доживая в измененном виде до современности, могут быть использованы как материал современный («Народ и доньше не перестает петь, не перестает выражать свои воззрения, понятия, верования, полученные по преданию, в произведениях поэзии, то слагая новые, то переделывая, применяя к своему теперешнему положению то, что прежде уже было сложено» [Добролюбов, 1934-а, с. 523]). Все это налагает на составителя указателя (или «сборника», как его называет Добролюбов) обязанность вовлекать все доступные материалы, от древнейших до новейших. Требование полного охвата и изучения — одно из основных требований Добролюбова.

Какому же плану нужно следовать при составлении подобного словаря или указателя? Добролюбов отказывается определить план до того, как материал будет собран: сама работа должна будет определить план. Но некоторые предварительные данные выделяются вперед, и перечень этих выделяемых вперед явлений поэтического языка для нас в высшей степени интересен.

VIII. Свой перечень Добролюбов начинает с эпитетов. Легко заметить, что Добролюбов не разделяет общепринятой в его время традиционной точки зрения, согласно которой эпитеты делятся на украшающие и необходимые (*epitheton ornans, epitheton necessarium*). Оригинальность точки зрения Добролюбова состоит в том, что он не оперирует ни словом «украшающий», ни соответствующим понятием. Он делит эпитеты на необходимые или незаменимые, с одной стороны, и на отделимые, отделяемые или пропускаемые — с другой. Наиболее интересными и важными для изучения Добролюбов считает эпитеты постоянные, которые все относятся к категории отделяемых или заменяемых (столы белодубовые, сени косячатые). Они обозначают, как говорит Добролюбов, «случайные качества». Но вместе с тем они также необходимы, но уже с точки зрения художественной необходимости. Со стороны певца они избираются или слагаются художественным чутьем. Будучи отделимы по существу, они фактически в художественном произведении не отделяются народом от того слова, к которому они прилагаются. «Из рода в род, по всей обширной Руси, переходят заветные формы, и в отношении к ним твердо держится русский человек пословицы, что "из песни слова не выкинешь". Каким-то чутьем знает он, что море должно быть синее, поле — чистое, сад — зеленый, мать-земля — сырая <...> Ясный сокол, белая лебедь, серая утка, черный соболь, гнедой тур, серый волк, добрый конь, лютая змея — это выражения нераздельные <...> Как будто неловко слову в песне без своего постоянного эпитета!» [Добролюбов, 1934-а, с. 522]. Таким образом, будучи принципиально отделяемыми, они фактически в искусстве народа не отделяются от определяемого слова. Обозначая «случайные» качества, т. е.

не будучи необходимы с точки зрения логики, они необходимы с точки зрения народной эстетики.

Соответственно этим положениям Добролюбов изучает эпитеты в нераздельности с последующими существительными. С этой точки зрения, эпитеты народной поэзии могут быть разделены на две большие категории: одни из них, — и их Добролюбов выделяет в первую очередь, — характеризуют предметы и явления природы, а также отдельного человека (чистое поле, добрый молодец). Добролюбов восхищается необычайной меткостью этих эпитетов. «Замечательно, что народ в этих определениях никогда не смешивает понятий даже синонимически» [Добролюбов, 1934-б, с. 526]. Такое утверждение противоположно распространенному в позднейшей фольклористике учению о том, будто народные эпитеты, в особенности постоянные, прилагаются без особого смысла и разбора, что они «окаменели». Кроме эпитетов, прилагаемых к природе, есть эпитеты, «в которых отразились понятия его (т. е. народа) об отношениях житейских и общественных» [Добролюбов, 1934-б, с. 526]. В качестве примеров Добролюбов приводит эпитеты, характеризующие жилище, одежду, вооружение. Количество примеров можно было бы значительно умножить, так же как можно было бы расширить рассмотрение круга применения этих эпитетов, Здесь именно нужен был бы полный указатель, как этого требует Добролюбов. Но и без такого расширения уже видно, что интерес таких сочетаний в том, что они раскрывают мировоззрение народа. «Повторяясь постоянно, эти названия должны занять наше любопытство, тем более, что подобные постоянные эпитеты — суть общая принадлежность всякой народной поэзии, и следовательно могут служить безошибочным указанием на особенности мирозерцания народа» [Добролюбов, 1934-б, с. 527].

Любопытно, что Срезневский, недооценивая мысль своего ученика, не понимая сущности его взглядов, по поводу этого места сказал следующие слова, записанные Добролюбовым на полях: «Признак давности оборот<ов> поэт<ического> яз<ыка>». По Срезневскому, общераспространенность эпитетов интересна потому, что она свидетельствует об *архаично-*

сти их, по Добролюбову же, главное значение ее в том, что такая распространенность служит средством распознавания мировоззрения [3]. Так сказалась разница во взглядах между учеником и учителем.

IX. Мысли Добролюбова внешне не систематизированы. Может быть, поэтому вслед за эпитетами он рассматривает явление, которое как будто не имеет ничего общего с эпитетами. Возможно, однако, что Добролюбов здесь усматривал какую-то связь. В статье «О поэтических особенностях» имеется предложение, носящее в своей отрывочности характер черновой записи: Добролюбов во всех изучаемых им текстах собирается отметить условные выражения для определения времени, пространства, величины и т. п.» [Добролюбов, 1934-а, с. 524]. Здесь какая-то не доведенная до конца мысль. Но что этой мыслью Добролюбов дорожил, видно и по тому, что об этом в статье говорится дважды [Добролюбов, 1934-а, с. 523]. По точному смыслу приведенных слов Добролюбов считает необходимым изучить представления о пространстве, времени и числе, как они выражены в фольклоре. Это требование свидетельствует о большой проницательности молодого Добролюбова, так как в фольклоре господствуют иные формы представлений о времени, пространстве и числе, чем в современной обыденной жизни. Время и пространство в народной поэзии не терпит перерывов, чем объясняется многое в закономерности композиции народных произведений. Сказочные «фольклорные» числа отражают какую-то особую систему счисления. Общеизвестно, что число три в фольклоре играет особую роль, являясь некоей единицей измерения. Добролюбов не высказывает никаких предположений. Но он требует изучения этих явлений, считает необходимым зарегистрировать все относящиеся сюда факты. Зная, что Добролюбов все явления стиля связывает с изучением мировоззрения народа, мы должны полагать, что и здесь Добролюбов стремился изучить обозначения времени, числа и пространства как выражение одной из форм народных представлений.

X. Добролюбов не делит изучаемые им явления на явления более общие и частные, не подчиняет одни другим. Но

одна из выдвигаемых им проблем носит широкий, обобщающий характер: это проблема образности. В свете этой проблемы могут быть решены вопросы и более частные. Сам факт, что проблема *образности* привлекается для изучения *стиля* («слога»), весьма показателен для Добролюбова. Проблема «слога» для Добролюбова не ограничивается средствами языковых выражений, а связывается со всем миром представлений, с способом *видеть* мир, и уже отсюда, как явление вторичного порядка, вытекает особый способ выражения. В статье «О поэтических особенностях» Добролюбов собирается для своего указателя взять на учет «выражение отвлеченных понятий в чувственных образах, в символах» [Добролюбов, 1934-а, с. 524]. Этой мыслью он чрезвычайно дорожит и ее же выражает в статье «О слоге и мерности»: «Самые отвлеченные понятия обрисовываются нередко по впечатлению и представляются в образе» [Добролюбов, 1934-б, с. 525]. Образ воспринимается чувственно, т. е. для поэтического воображения в основном зрительно. Добролюбов говорит о «чувственности в изображении отвлеченных понятий» [Добролюбов, 1934-а, с. 522]. Это значит, что символ в народной поэзии есть образ требующий расшифровки. Добролюбов приводит пример: «Символом брака служит перстень, венец, расплетание косы девушки и т. п.» [Добролюбов, II, с. 524]. Народная песня выражает себя и свой мир языком образов.

Эта особенность характерна не только для песни, но, как замечает Добролюбов, и для пословицы, где абстрактное выражено через конкретное. Все это придает народной речи характерную для нее живость.

Последующая наука XIX в. сделала эту особенность народной песни почти единственным предметом изучения. В трудах Костомарова, Потебни, Водарского и других имеем почти исчерпывающий перечень символов народной песни и их расшифровку [4]. Отличие трудов Добролюбова от трудов позднейших ученых состоит в том, что эта проблема, проблема образности народной речи, рассматривается не формально и не изолированно, а в связи со всей системой поэтического языка и мировоззрения народа. Перечень символов для Доб-

ролюбова имеет не самостоятельное, а только служебное и предварительное значение в постановке более широких задач.

XI. Стремлением к образности и изобразительности Добролюбов объясняет одну из особенностей подбора слов в народной поэзии, а именно многочисленные и разнообразие повторения, Добролюбов отрицает в народной поэзии наличие простой синонимии. Если слова повторяются, то это делается для живости изображения. Второе слово обычно снабжается эпитетом, усиливающим зрительное впечатление (высота ли, высота поднебесная). В подобных случаях одно существительное может заменяться другим. Пример Добролюбова: «по дóрогу камни, по яхонту».

Наблюдая за последовательностью, очередностью однозначных, хотя и не вполне, синонимических слов, Добролюбов приходит к установлению чрезвычайно интересной закономерности: сначала берется слово, имеющее более общее, а за ним — имеющее более частное значение: «Сначала высказывается общее понятие, а потом берутся частности» [Добролюбов, 1934-б, с. 526]. Пример: «в зеленом саду, в вишенье, в орешенье».

Б. М. Соколов в своей статье «Экскурсы в область поэтики русского фольклора» указал на прием, названный им «постепенным сужением образов» и состоящий в том, что в композиции лирических песен изложение ведется от общего к частному [Соколов, 1926]. Так, в песне «Долина, долина ты зеленая» сперва говорится о широкой долине, затем о дорожке, которая ведет к речке, далее песня ведет к берегам реки; на берегу сад (или три сада), в саду дерево, а под деревом мать выпрашивает сына. Не зная, что закон этот на анализе последовательности образов в пределах одного предложения был открыт уже Добролюбовым, Б. М. Соколов вновь открыл его на анализе последовательности вводимых в песню зрительных образов в пределах песни в целом.

Добролюбов стремится взять на учет все виды и все случаи полных или частичных или осложненных повторений, устойчивых сочетаний и т. д., чтобы затем установить их мыслительную основу. «Может быть, при собрании большего коли-

### Молодой Добролюбов об изучении народной песни

чества данных, нам удастся уяснить себе мирозерцание народа, выразившееся таким образом в его поэзии» [Добролюбов, 1934-б, с. 526].

ХII. Из высказываний Добролюбова вытекает, что проблема образности тесно связана с вопросом о поэтических сравнениях и о так называемом параллелизме. С этой точки зрения, необходимо собрать и рассмотреть все виды сравнений, как отрицательные, так и положительные. В изучаемых текстах Добролюбов намерен изучать «сравнения, — отрицательные, обыкновенно бывающие в начале песен, и положительные, иногда выражаемые посредством "как", иногда просто в названии одного предмета именем другого, иногда же в целой картине, в целой параллели сходных представлений» [Добролюбов, 1934-а, с. 524]. Так Добролюбов вскрывает разнообразие форм проявления образного мышления. «Сравнения весьма редко имеют правильную грамматическую форму, т. е. посредством союза "как". Обыкновеннее всего название предмета именем другого, например, "ясный сокол — добрый молодец", "конь под ним — лютый зверь" и пр., иногда сравнение развивается в целой картине, в целой параллели сходных представлений» [Добролюбов, 1934-б, с. 526].

ХIII. Указанными особенностями народной поэзии исчерпываются те случаи, которые Добролюбов включил в свой «сборник» на основе предварительного изучения. Если бы Добролюбов мог приступить, как он хотел, к систематическому изучению и обследованию всего существующего материала, этот список, при необычайной внимательности и вдумчивости Добролюбова, был бы им значительно расширен. Однако и данных выделенных им случаев достаточно, чтобы иметь право на утверждение, что в такой полноте и стройности вопросы поэтики народной песни не затрагивались никем из писавших по этому вопросу. Но составляя такого рода указатель, Добролюбов стремился не только *выделить* явления поэтического языка, но и найти некоторый первичный ключ к их *объяснению* или *истолкованию*. Он хочет «разобрать их смысл и значение» [Добролюбов, 1934-а, с. 523]. То, что в народной поэзии XIX в. представляется как художественный образ, некогда в

известных случаях могло быть реальностью. Один из способов объяснения образов сводится к изучению их происхождения. «Может быть, некоторые из них идут еще от того незапамятного периода, когда народ, в своем первоначальном возрасте, с своими младенческими воззрениями, находясь еще совершенно под влиянием внешней природы, от всей души верил и сочувствовал тому, о чем теперь говорит и поет часто бессознательно» [Добролюбов, 1934-а, с. 523]. Добролюбов наблюдает в песне частые обращения к природе и также считает необходимым регистрировать все относящиеся сюда случаи [Добролюбов, 1934-а, с. 524]. Человек некогда веровал в сочувствие к нему природы, чувствовал таинственную связь между природой и собой, и этим объясняются и многие особенности поэтического языка народа [Добролюбов, 1934-а, с. 524].

Но объяснение через генезис — только один из способов объяснения. Этим способом объясняются далеко не все особенности поэтического языка народной поэзии. Изучаемые приемы он хочет поставить в связь со всем историческим развитием народа; они выражают исторические *идеалы* народа. «Другие, может быть, объяснят нам некоторые черты древнего исторического быта Руси, покажут, как смотрел на предметы народ наш, чему он верил, что любил, в чем полагал благо и счастье» [Добролюбов, 1934-а, с. 523].

Так Добролюбов становится на правильный, подлинно научный, материалистический путь всестороннего объяснения особенностей народной поэзии.

XIV. Последний вопрос, который задает себе Добролюбов, — это вопрос о том, каким образом собранный материал может быть систематизирован. В окончательном виде этот вопрос не решается, так как он может быть решен только . после того, как работа по собиранию будет закончена. Полностью отвергается алфавитный порядок расположения; отвергается также принцип расположения по песням. Добролюбов осторожно взвешивает возможность расположения материала в историческом порядке — от более ранних к более поздним. Наконец, наиболее правильным Добролюбов считает расположение по тем понятиям, какие русский человек в своей по-

Молодой Добролюбов об изучении народной песни

эзии выражает, «о мире, — небе, и земле, — о человеке, его теле и душе, — о разных положениях в жизни, о разных принадлежностях домашних, военных, религиозных, общественных, понятия о боге, о судьбе, и о всем, что выходит из-за пределов мира видимого» [Добролюбов, 1934-а, с. 524]. Короче, за поэзией народа Добролюбов видит определяющую эту поэзию общественную и политическую историю русского народа, материальный быт, жизненную философию, включая вековые предрассудки, весь уклад русской жизни. Что при этом Добролюбов поднял бы наиболее острые вопросы русской общественной истории, в этом нет никаких сомнений.

Молодой Добролюбов достаточно зрел, чтобы не решать этого трудного вопроса сплеча, а отложить его решение до полного учета всего фактического материала.

# *А. Н. Афанасьев и его*

## *«Народные русские сказки»*

«Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева стали в полном смысле этого слова народной книгой. Впервые благодаря Афанасьеву читатель увидел русскую сказку во всем ее богатстве и разнообразии, в ее истинной красоте, неприкрашенной и неподдельной. В отличие от большинства своих предшественников, занимавшихся собиранием и публикацией произведений народного творчества, Афанасьев стремился к сохранению всех особенностей первоначальных записей сказок, не позволяя себе никаких литературных переработок этих записей, ограничиваясь ролью редактора и издателя.

До появления сборника Афанасьева подлинная народная русская сказка была почти неизвестна. Выпускались лишь любочные издания и всякого рода стилизованные обработки и переделки народных сказок в авантюрные волшебнорыцарские романы. В то время как уже имелось большое количество сборников народных песен, «мужицкая» сказка все еще находилась в пренебрежении. За ней не признавалось прав литературного гражданства. Понадобился поэтический гений Пушкина, чтобы впервые понять подлинную народность русской сказки. Понадобилась пронизательность Белинского, чтобы впервые теоретически определить основы философии и эстетики народной поэзии, и в том числе сказки. Но и Пушкин в большинстве своих сказок и частично Белинский в своих статьях опирались не на опубликованные тексты, а на сказки, услышанные непосредственно из уст рассказчиков. Только к середине XIX века определился более широкий общественный и научный интерес к народной сказке. Этот интерес вызван прежде всего вниманием наиболее образованных и передовых людей того времени к судьбе закрепощенного крестьянства, к его быту и мировоззрению. Сказка начина-

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

ет привлекать также и рядового читателя, который уже не удовлетворяется лубочными изданиями и разными переделками народных сказок. Первым большим изданием подлинно народных сказок было издание А. Н. Афанасьева (8 выпусков, 1855 – 1863).

В 60-е годы, вслед за появлением сказок Афанасьева, было собрано и издано огромное количество сборников различных жанров народного творчества. Выходят «Великорусские сказки» И. А. Худякова (1860 – 1862), «Народные сказки, собранные сельскими учителями» А. А. Эрленвейна (1863), «Русские народные сказки, прибаутки и побасенки» Е. А. Чудинского (1864), «Пословицы русского народа» В. И. Даля (1861), «Русские песни, собранные П. Якушкиным» (1860), «Песни, собранные П. В. Киреевским» (10 выпусков, 1860 – 1874), «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (4 тома, 1861 – 1867), «Народные русские песни из собрания П. Якушкина» (1865), «Причитания Северного края Е. Ф. Барсова» (3 тома, 1872 – 1886) и целый ряд других изданий. Таким образом, Афанасьев в своей деятельности был не одинок.

Общественно-политические взгляды собирателей были весьма различны. Такие собиратели, как П. В. Киреевский или Е. Ф. Барсов, примыкали к славянофилам, другие, как П. И. Якушкин или П. Н. Рыбников, были демократами, и собиранье песен и былин являлось для них средством сближения с народом. И. А. Худяков, издавший впервые большой сборник сказок, записанных непосредственно из уст народа, был причастен к каракозовскому делу. Повышенный интерес к народной поэзии стоял в непосредственной связи с общественной борьбой и общественным движением 60-х годов. Несмотря на различие убеждений собирателей, объективно издание памятников народной поэзии служило интересам прогрессивного общественного развития и служит этим интересам по сегоднешний день.

\* \* \*

В истории русской науки Александр Николаевич Афанасьев (1826 – 1871) известен как историк, историк литературы и теоретик фольклора. Широко популярным он стал как

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

издатель памятников народного творчества, и в первую очередь сказок.

Афанасьев родился в городе Богучаре Воронежской губернии, в семье уездного стряпчего. Детство его протекало в городе Боброве, куда перевелся его отец. Несмотря на трудное материальное положение, отец стремился дать своим детям образование. Первыми учителями Афанасьева были два священника, люди, как говорит о них Афанасьев в своих воспоминаниях, «без сведений, грубые по натуре» [Афанасьев, 1872]. Среднее образование он получил в воронежской гимназии. Дикие нравы, господствовавшие в этой гимназии, ярко описаны Афанасьевым, в его воспоминаниях. Только благодаря упорным занятиям Афанасьеву удалось сдать вступительный экзамен в Московский университет. Он избрал юридический факультет, хотя его больше тянуло к истории, этнографии и литературе. В среде профессоров университета происходила сложная борьба между сторонниками различных общественных течений 40-х годов. К реакционной части профессуры принадлежали историки литературы С. П. Шевырев и И. И. Давыдов, славист О. М. Бодянский, правовед Ф. Л. Морошкин и другие. С другой стороны, Афанасьев слушал лекции и учился у таких замечательных ученых, как П. Г. Редкин, Н. И. Крылов, Т. Н. Грановский, К. Д. Кавелин, С. М. Соловьев, Н. В. Калачов, Ф. И. Буслаев. В университете определились демократические убеждения Афанасьева, которым он оставался верным всю жизнь.

В 1848 году, в связи с революционными событиями в Западной Европе, университет подвергся ревизии со стороны министра народного просвещения графа С. С. Уварова: Он присутствовал на лекциях, чтобы определить общественные настроения профессуры. Пробные лекции читали также студенты, в том числе и Афанасьев. Лекция Афанасьева не понравилась министру, притом же Афанасьев позволил себе не согласиться с его замечаниями и вступил в пререкания с ним. Это решило судьбу Афанасьева: по окончании университета (1848) он не смог найти преподавательской работы в государственных учебных заведениях и вынужден был преподавать в частном пансионе.

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

Афанасьеву помогли друзья. При содействии Н. В. Калачова он в 1849 году был принят на службу в московский Главный архив иностранных дел. Служба в архиве давала ему возможность работать с историческими документами. Постепенно повышаясь в должностях, он проработал здесь тринадцать лет, до 1862 года. Это были самые счастливые и творчески напряженные годы в жизни Афанасьева. В этот период была создана большая часть его работ.

Статьи Афанасьева публиковались преимущественно в «Современнике» Некрасова и Панаева, в «Отечественных записках» Краевского, а также в таких специальных периодических изданиях, как «Архив историко-юридических сведений, относящихся до России», издаваемый Н. В. Калачовым (1850–1854), «Известия Академии наук по отделению русского языка и словесности», «Временник общества истории и древностей российских», «Чтения» того же общества и в некоторых других журналах [1].

Как историк, Афанасьев следовал за своими учителями по Московскому университету – С. М. Соловьевым и К. Д. Кавелиным, принадлежавшим к так называемой историко-юридической школе.

Начиная со второй половины 50-х годов, Афанасьев работал в области истории русской литературы. Специалистам известны его статьи о русских сатирических журналах XVIII века, работы о Новикове, Фонвизине, о сатире Кантемира и другие. В меньшей степени он занимался русской литературой XIX века («Из переписки Карамзина», «О стихотворениях Батюшкова», «Заметки к изданию сочинений Пушкина», «Заметки о Лермонтове», «Заметки о Полежаеве» и др.) Как уроженец Воронежской губернии, Афанасьев интересовался Кольцовым («Кольцов и воронежские педагоги»). Он известен также как библиограф. В 1859–1860 годах им издавался журнал «Библиографические записки».

Но главной областью занятий Афанасьева была народная поэзия, в основном – сказка и легенда. Наследие, оставленное им в области фольклористики, очень велико, но далеко не равноценно. В то время как теоретические работы Афанасьева в

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

настоящее время утратили свое научное значение, изданные им сборники народного творчества прославили его имя во всем культурном мире и составляют национальное достояние по сегодняшний день.

Как исследователь народной поэзии, Афанасьев принадлежал к так называемой мифологической школе, господствовавшей в Европе с начала XIX века вплоть до первых десятилетий XX века. Возникновение и развитие этого направления тесно связано с развитием лингвистики того времени. Сравнительное изучение языков народов Европы и Индии привело к наблюдению родства и сходства языков так называемой индоевропейской семьи. Такое сходство объясняли тем, что народы, говорящие на языках этой семьи, когда-то составляли один народ, родину которого искали главным образом в Средней Азии. По мере переселения в Европу и оседания там этот когда-то единый народ распался; образовались языки индоевропейской семьи, которые, однако, сохранили следы своего прежнего единства: этим объясняется сходство и родство языков славянских, германских, романских, греческого, персидского, санскрита и других. Эта теория была перенесена на изучение фольклора. По мере накопления материала обнаружилось сходство сказок народов индоевропейской семьи. Сходство это объясняли как наследство индоевропейской древности.

Однако представители мифологической школы не довольствовались объяснением только сходства сказок. Предполагалось, что во времена индоевропейского единства сказок не было, а были мифы о божествах. Древнейшей религией считалась религия поклонения солнцу и другим стихиям. По мере того как религия эта отмирала, мифы превращались в сказки. Задачу науки видели в том, чтобы восстановить из сказки религиозные представления древности. Бой героя со змеем толковался как борьба тучи (змея) с солнцем (героем), которое своим мечом (молнией) уничтожает и рассекает тучу. Пробуждение спящей красавицы толковалось как пробуждение природы весной. Герой (солнечный луч) целует уснувшую царевну, олицетворяющую природу, погруженную в зимний сон, и тем пробуждает ее к жизни. Такими толкованиями наполнены

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

труды представителей этой школы. Герои сказок неизменно оказываются божествами солнца, неба, света, грома, воды, а их враги — божествами тьмы, зимы, холода, туч, пещер, гор и т. д.

Для своего времени эта методология имела несомненно прогрессивно-научное значение. Она признавала за памятниками народной поэзии огромную ценность, требовала любовного, бережного отношения и внимания к ним. Сравнительное изучение творчества народов расширяло горизонты и противостояло шовинистическим стремлениям к национально обособленному изучению фольклора, какое у нас имело место в трудах славянофилов и представителей официальной народности. Но по существу выдвигаемых положений учение это было ошибочным. Общими сюжетами обладают не только народы индоевропейской семьи — сходные сказки имеют народы финно-угорские (финны, карелы, коми, венгры и другие), семитские народы (например, арабские сказки «1001 ночь»), монгольские народы, китайцы и даже народы, населяющие Африку, Австралию, Полинезию и другие отдаленные области. Общность сюжетов сказок объясняется не общностью происхождения и крови, а имеет более сложные причины исторического характера.

Хотя нельзя отрицать, что сказка на ранних ступенях ее развития была связана с религиозными представлениями, но развитие первобытных форм мышления, первобытного мировоззрения связано не с пассивным поклонением солнцу, а с трудом человека и его активной борьбой с природой.

Один из недостатков этого направления состоял также в том, что односторонний интерес к глубокому прошлому народа заслонял интерес к нуждам народа в настоящем. На это обратили особое внимание, как увидим ниже, Добролюбов и Чернышевский.

Одним из основоположников индоевропейского учения в лингвистике был Яков Grimm. Его же обычно считают родоначальником мифологической школы в фольклористике, ссылаясь на его капитальный труд «Германская мифология», вышедший в 1835 году. Однако это не совсем верно. Яков Grimm с большой научной осторожностью всесторонне восстанавли-

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

вал верования древних германцев по данным исторических документов, хроник, по памятникам древнегерманской литературы, обычаям, правовым древностям, языку и фольклору. Родоначальником направления он может быть назван лишь в том смысле, что после появления его труда во всех странах Европы чрезвычайно усилился интерес к изучению древней мифологии современных народов. Многочисленные последователи и эпигоны Гримма восприняли и развили не наиболее сильные, а как раз более слабые стороны его методологии. Такие труды братьев Гримм по немецкому языку, как «Грамматика» (1819 – 1837), «История немецкого языка» Якова Гримма (1848), а также ряд работ обоих братьев по древней немецкой литературе и по народной поэзии («Сказки», 1813 – 1822), имели первостепенное научное и общественное значение. В трудах же их последователей как в самой Германии, так и за ее рубежами занятия древностями и мифологией были оторваны от запросов действительности, носили безжизненный характер.

Возводить фольклор, и главным образом сказку, к первобытному мифу стало основным методом многочисленных фольклористов. Этим в числе других ученых (Ф. И. Буслаев, Орест Миллер, А. А. Котляревский и др.) особенно увлекался А. Н. Афанасьев, о чем свидетельствуют его статьи «Дедушка домовой», «Ведун и ведьма», «Религиозно-языческое значение избы славянина», «Колдовство на Руси в старину», «Зооморфические божества у славян: птица, конь, бык, корова, змея, волк», «Мифическая связь понятий света, зрения, огня, металла, оружия и желчи», «Заметки о загробной жизни по славянским преданиям», «О значении рода и рожениц» и другие. В последней статье Афанасьев сближает понятие души с понятиями огня, света, а далее – рода, судьбы, доли. С наибольшей последовательностью мифологическое направление проведено в обширных комментариях к издававшимся им сказкам. Из статей, комментариев к сказкам и других работ возник трехтомный капитальный теоретический труд Афанасьева, озаглавленный «Поэтические воззрения славян на природу» (1866 – 1869). Здесь Афанасьев следует не столько Гримму,

сколько одному из его последователей — Вильгельму Шварцу, автору книги «Поэтические воззрения на природу греков, римлян и германцев в их отношении к мифологии первобытных времен».

Эта методология еще до появления «Поэтических воззрений» Афанасьева подверглась критике со стороны Чернышевского. На вторую книгу журнала «Архив историко-юридических сведений, относящихся до России», издаваемого Н. Калачовым, вышедшую в двух выпусках в 1854 — 1855 годах, где помещал свои статьи Афанасьев, Чернышевский отозвался рецензиями, в которых он, с одной стороны, отдает должное заслугам Якова Гримма и тех, кто исследует славянские древности, с другой же стороны, предостерегает от одностороннего увлечения стариной, не связанной с современностью. Древнейшая и древняя история важны прежде всего в той мере, в какой они помогают понять дальнейшее историческое развитие народов и государств. В этом отношении он считает образцом Нибура, чья «Римская история» способствует пониманию истории не только Италии и Франции, но и Германии и Англии. Труды же Гримма по «исторической филологии» (так Чернышевский называет науку о фольклоре) посвящены таким сторонам жизни, которые были мало связаны с современностью. В рецензии на второй выпуск «Архива» Н. В. Калачова Чернышевский писал: «Для филологических исследователей, во главе которых стоит Гримм, старина важна потому, что она старина. А наука должна быть служительницей человека. Чем более может она иметь влияние на жизнь, тем она важнее. Неприложимая к жизни наука достойна занимать собою только схоластиков» [Чернышевский, II-б, с. 380]. Эта точка зрения не мешала Чернышевскому Признать за Афанасьевым известные заслуги частного характера. Касаясь его статьи «Мифическая связь понятий света, зрения, огня, металла, оружия и желчи», он пишет: «С какою недоверчивостью, например, очень многие смотрят на исследования г. Афанасьева; а между тем, среди многих утрированных истолкований в мифологическом смысле и таких поверий, которые не заключают в себе ничего мифологического, у него часто

встречаются объяснения, с которыми нельзя не согласиться. Таких сближений много и в статье г. Афанасьева, о которой мы говорим здесь, — «Мифическая связь понятий света, зрения» и пр. Но желание открывать во всем следы древней мифологии вредит успеху его исследований» [Чернышевский, II-б, с. 380].

Впоследствии в «Полемических красотах» Чернышевский по поводу выхода в свет книги Буслаева «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» отозвался о представленном Буслаевым и Афанасьевым мифологическом направлении более сурово и резко [2].

Если бы Афанасьев оставил нам только теоретические труды, его имя заняло бы свое место в истории фольклористики, но не было бы так популярно, как сейчас. Лучшее, что оставил Афанасьев, это его «Народные русские сказки». Он глубоко любил сказку и хорошо понимал ее поэтическую красоту. Об этом свидетельствуют, помимо всего прочего, его предисловия к первому и второму изданию сказок [Афанасьев, III]. Эта теплота отношения к народной поэзии, а не абстрактно-теоретические построения, и была тем внутренним стимулом, который руководил Афанасьевым при создании сборника сказок.

Мысль о создании сборника возникла у Афанасьева еще в 1851 году. 14 августа 1851 года Афанасьев писал редактору «Отечественных записок» А. А. Краевскому: «Есть у меня одно предложение для Вашего журнала. Не согласитесь ли Вы уделить в Ваших "Записках" место в «Смеси» или другом отделе для русских народных сказок; я думаю приготовить их к печати под именем "лубошных". Издание будет ученое, по образцу издания бр. Гриммов. Текст сказки будет сопровождаться нужными филологическими и мифологическими примечаниями, что еще больше даст цены этому материалу; кроме того, тождественные сказки будут сличены с немецкими сказками по изданию Гриммов, и аналогичные места разных сказок указаны. Войдет сюда также сличение сказок с народными песнями. Изданию я предпослал бы небольшое предисловие о значении сказок и метода их ученого издания. Одна сказка

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

через три или через два номера, — смотря по возможности, — не займет в журнале много места. Притом предмет этот не чужд интереса».

Краевский согласился с предложением Афанасьева, но Афанасьев этим согласиём не воспользовался, так как замысел издания сказок уже перерос скромные возможности журнала. В 1852 году Афанасьев побывал в Петербурге. К тому времени он уже был известен как ученый знаток сказки; он был избран в члены Русского географического общества по отделению этнографии. Географическое общество было основано в 1846 году и через пять-шесть лет уже располагало значительным архивом. 23 февраля 1852 года совет общества постановил передать сказочные материалы своего архива в распоряжение Афанасьева для их издания. Так была заложена основа этого замечательного собрания. В 1855 году вышел первый выпуск «Народных русских сказок».

Количество сказок, записанных самим Афанасьевым, не превышает десяти — двенадцати номеров. Все эти записи сделаны им на родине, в Воронежской губернии. Афанасьев пользовался не только архивом Русского географического общества, но и записями, производившимися вне рамок этого общества. Преобладающее большинство рукописей, изданных Афанасьевым, записано неизвестными нам лицами. Но в числе лиц, записи которых издал Афанасьев, есть и замечательные для нас имена. Среди них должно быть названо имя П. И. Якушкина, который в основном собирал песни, но при случае записывал и сказки. Эти записи он передал знаменитому собирателю песен П. В. Киреевскому, а тот в свою очередь передал их Афанасьеву. Некоторое количество сказок Афанасьев получил от своих воронежских друзей, и в том числе от известного воронежского краеведа Н. И. Второва и его товарища Александрова-Дольника. Второв был главой воронежского кружка местной интеллигенции. Ему принадлежит целый ряд трудов по экономике, статистике и этнографии Воронежского края.

Наибольшее количество текстов восходит к собранию В. И. Даля. Даль первоначально выпускал сказки в своей обра-

ботке, но, всецело сосредоточившись на издании пословиц и словаря, он передал свое собрание сказок Афанасьеву. Это собрание поступило в распоряжение Афанасьева после выхода в свет третьего выпуска его сказок. Из богатого собрания Даля Афанасьев выбрал около ста пятидесяти сказок (кроме вариантов), составивших содержание четвертого, шестого и седьмого выпусков. Афанасьев считал записи Даля не всегда вполне удовлетворительными, о чем он сам писал в предисловии к четвертому выпуску сказок [Афанасьев, III], но все же достаточно интересными и важными.

Кроме того, Афанасьев перепечатал некоторое количество лубочных изданий, а также тексты, разбросанные по периодическим изданиям; несколько текстов взято из немногочисленных сборников конца XVIII — начала XIX века (вроде сборника «Лекарство от задумчивости и бессонницы» и других, более поздних изданий), если эти издания содержали подлинно народные тексты. Всего собрание Афанасьева содержит около шестисот текстов. Это самый большой сборник народных сказок, известный мировой науке.

Из изложенного видно, что Афанасьев не принадлежит к числу собирателей народной поэзии непосредственно из уст народа. Он первый в нашей науке *издатель* сказочных материалов. Сборник изданных им сказок по своему составу и по характеру текстов очень разнообразен. Афанасьев зависел от своих источников, от качества рукописей, которые он издавал. Этим объясняется известный разнородностью. В одних случаях место записи указано (см. топографический указатель в конце III тома [Афанасьев-6]), в других таких указаний нет. Есть отдельные записи, в которых сделана попытка сохранить и передать местное произношение, но эти попытки носят случайный, несистематический характер. В одних случаях повествование записано очень точно, в других оно сбивается на обобщающий литературный пересказ и т. д. Однако, несмотря на все эти трудности, Афанасьеву удалось создать замечательный сборник народных русских сказок.

В вышеприведенном письме к Краевскому Афанасьев ссылается на сборник братьев Гримм как на образец, которо-

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

му он собирается следовать. На самом же деле Афанасьев как издатель сказок далеко превзошел своих германских предшественников. В сборнике братьев Гримм каждый сюжет представлен по одному разу, вариантов нет. Афанасьев понимал значение вариантов и публиковал их в той мере, в какой он ими располагал. В сборнике братьев Гримм (выдержавшем семь прижизненных изданий) последовательность сказок случайна. Афанасьев для второго подготовленного им издания привел свой материал в систему, создав классификацию, которая до сих пор принята всей европейской наукой. Братья Гримм довольно свободно обращались со своими текстами, подшлифовывая язык и стиль изложения, Афанасьев стоял на точке зрения неприкосновенности текста и лишь в отдельных случаях вносил некоторые редакционные поправки в текст издаваемых им рукописей.

Появление сборника Афанасьева было заметным событием в научной и общественной жизни 50-х годов. Рецензиями откликнулись наиболее видные филологи того времени: Пыпин, Буслаев, Котляревский, Срезневский, Орест Миллер и другие. Они отмечали большое значение этого сборника, и каждый со своей точки зрения выражал пожелания и критические замечания [3]. Не всегда они были правы, и во многих случаях Афанасьев лучше понимал дело, чем его критики. Однако крупного научного значения этого сборника не отрицал никто.

Из числа различных откликов на издание Афанасьева один привлекает наше особое внимание. Это — рецензия без подписи, помещенная в девятом номере «Современника» за 1858 год; рецензия принадлежала Н. А. Добролюбову [Добролюбов, 1934-в]. Она была написана после выхода III и IV выпусков сказок Афанасьева, когда издание в целом еще не было закончено.

В отличие от остальных рецензентов, которые определяли положительные и отрицательные стороны сборника как такового, Добролюбов поднимает в своей рецензии вопрос о значении науки вообще. В свете этих проблем рассматривается и значение сборника Афанасьева. Выход сборника вызывает у

Добролюбова искреннюю радость, потому что в сказках, изданных Афанасьевым, слышен голос самого народа. «Кто любит свой народ и не ограничивает его тесным кругом людей, получивших европейское образование, тот поймет радость, с какою приветствуем мы в литературе всякое порядочное явление, имеющее прямое отношение к народной жизни». Отрадно остановиться на труде, «посвященном раскрытию внутренней, душевной жизни народа и исполненном добросовестно и с любовью» [Добролюбов, 1934-в, с. 429]. В этих словах содержится признание большого научного значения сборника Афанасьева. Добролюбов с сарказмом противопоставляет свою точку зрения взглядам эстетов и гурманов, служителей «чистой», отвлеченной науки и «чистого искусства», которым нет дела «до этих грубых, необразованных, неизящных произведений, которыми потешается младенческая фантазия народа». Науке в интересах услаждения ума избранного круга людей он противопоставляет науку в интересах народа. Интересам этой науки служат сказки, изданные Афанасьевым.

Но вместе с тем сборник этот не лишен и существенных недостатков. Основной из них — «совершенное отсутствие жизненного начала». В издании Афанасьева ни слова не говорится о самом народе. «Нам сказки важны всего более как материалы для характеристики народа. А народа-то и не узнаешь из сказок, изданных г. Афанасьевым». «Нам кажется, — пишет далее Добролюбов, — что всякий из людей, записывающих и собирающих произведения народной поэзии, сделал бы вещь очень полезную, если бы не стал ограничиваться простым записыванием текста сказки или песни, а передал бы и всю обстановку, как чисто внешнюю, так и более внутреннюю, нравственную, при которой удалось ему услышать эту песню или сказку» [Добролюбов, 1934-в, с. 429].

В этих словах намечен совершенно новый принцип собирания и издания памятников народной поэзии. Своими высказываниями Добролюбов опережает современную ему русскую и европейскую науку. Слова Добролюбова следует понимать не в том смысле, будто он требует от собирателей описаний только внешнего быта народа: он требовал внимания к

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

материальному положению крестьянства. В его рецензии рассеяны упоминания о курных избах, гнилом хлебе пополам с мякиной, пустых щах, лохмотьях, крайней нищете и постоянном голоде. Добролюбов говорит о явлениях не этнографического, а социального порядка. Так расшифровываются слова о «внешней обстановке», в которой можно услышать песню или сказку. Слова же о «внутренней обстановке» означают, что Добролюбов хочет знать от собирателя, «в каком отношении находится народ к рассказываемым им сказкам и преданиям». Что это — пустое препровождение времени, «так себе, говорится для красоты слова», или нечто другое, более важное и существенное?

На эти вопросы сборник Афанасьева не давал и не мог дать ответов. Требование Добролюбова обращено не столько к Афанасьеву, сколько к будущим собирателям.

Издательская деятельность Афанасьева не ограничилась обнародованием сказок. Подвергая свой материал научной классификации, Афанасьев не отнес к области сказок легенды, действующими лицами которых являются персонажи Ветхого завета, как Ной или Соломон, и Нового завета — Христос и его апостолы или святые, как Георгий, Касьян, Никола и другие. В 1859 году вышли в свет «Народные русские легенды». Сборник состоял всего из тридцати трех легенд, почерпнутых главным образом из собрания Даля; прилагались комментарии, варианты и библиографические ссылки на варианты у других народов. Издание это имело шумный успех, так как оказалось, что эти легенды выражают не благочестивые чувства народа, преданного учению церкви, как можно было бы думать по характеру действующих лиц, а явно отрицательное и иногда насмешливое отношение к церковной морали. Светская цензура пропустила книгу, не запросив цензуру духовную, духовная же цензура усмотрела в этих легендах кощунство. Обер-прокурор «святейшего синода» граф А. П. Толстой обратился к министру народного просвещения Е. Н. Ковалевскому с письмом, в котором говорилось следующее: «По поводу изданной (т. е. пропущенной) в Москве цензором Наумовым книги господина Афанасьева под заглавием «Русские народные леген-

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

ды» высокопреосвященный митрополит Филарет обратился ко мне с письмом, в котором изъяснил, что в книге сей часто говорится о Христе и святых, и потому светская цензура должна была бы посоветоваться с духовною, но сего не сделала; что к имени Христа-спасителя и святых в сей книге прибавлены сказки, оскорбляющие благочестивые чувства, нравственность и приличие, и что необходимо изыскать средства к охранению религии и нравственности от печатного кощунства и поругания».

«Легенды» были запрещены цензурой, и этот запрет продержался вплоть до 1914 года, когда вышло разрешение на их переиздание. (В 1914 году «Легенды» вышли сразу двумя изданиями: в Москве под редакцией С. К. Шамбинаго и в Казани под редакцией И. П. Кочергина). В 1860 году «Легенды» были изданы в Лондоне [4].

Располагая огромным количеством сказочных материалов, Афанасьев имел в своем распоряжении и такие материалы, которые по цензурным соображениям никак не могли быть напечатаны. Это сказки нескромного содержания, направленные главным образом против духовенства (о таких сказках Белинский говорит в своем знаменитом письме к Гоголю, доказывая ими атеизм народа), и сказки об одуроченных барах, помещиках и т. д. Несмотря на то, что эти сказки никак не подтверждали мифологической теории Афанасьева, он признавал за ними большой интерес. Они были выпущены в Женеве под заглавием «Заветные сказки» анонимно и без указания года и выдержали два издания [Афанасьев, 1872-а].

Выше указывалось, что годы пребывания на службе в московском Главном архиве иностранных дел были наиболее плодотворными в жизни Афанасьева. В 1862 году Афанасьев неожиданно лишился службы в архиве. По ничтожному поводу (посещение Афанасьева эмигрантом В. И. Кельсиевым, тайно приехавшим из-за границы) у Афанасьева был устроен обыск, и хотя не было найдено ничего, за что можно было бы предъявить обвинение, он был уволен, и ему было запрещено когда-либо впредь состоять на государственной службе. Подлинная же причина увольнения состояла в том, что постоянные заня-

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

тия Афанасьева творчеством народа и его языческими верованиями, а также издание такой книги, как «Легенды», было с точки зрения церковной и правительственной делом предосудительным и опасным, а фигура Афанасьева — подозрительной и одиозной. Афанасьев был выбит из привычной колеи, стал терпеть материальные лишения. Он был вынужден распродать свою библиотеку. Найти постоянную работу не удавалось. Здоровье было надорвано, и в 1871 году Афанасьев скончался от скоротечной чахотки [5].

Смерть его почти не была отмечена в прессе. Второе подготовленное им издание сказок вышло уже после его смерти. С тех пор это собрание — одна из любимейших и наиболее читаемых русских книг, а имя Афанасьева произносится с любовью и уважением по сегодняшний день.

\* \* \*

Собрание Афанасьева в основном состоит из сказок, записанных незадолго до крестьянской реформы. В те времена, когда закрепощенное крестьянство в своем большинстве было отторгнуто от грамоты и цивилизации, а церковь учила покорности существующему порядку, в сказках народ давал волю своей фантазии, создавал образы необычайной красоты, жизненности и правдивости.

Сборник открывается сказками о животных. Сказки эти создавались в ту эпоху развития человечества, когда основным источником существования людей служила охота; по своему происхождению они связаны с тотемизмом — мировоззрением первобытных охотников, почитавших священными некоторых животных и веривших в их сверхъестественную связь со своим родом. Когда мужчины находились на охоте, женщины восхваляли этих животных, рассказывая о их ловкости и хитрости в борьбе с другими, более сильными животными. Восхваления эти должны были, по их представлениям, способствовать удаче охотников. Но эта древнейшая магическая функция сказки давно забыта. В позднейших сказках о животных героем обычно является хитрая лиса, рассказы о проделках которой восхищают слушателя остроумием и неистощимым оптимизмом. Слабая лисичка обманывает сильного, но глупого

волка и выходит победительницей из всех бед. Поведение животных в сказках напоминает чем-то поступки людей. Трусливый зайчик, неуклюжий медведь, храбрый петух и целый ряд других животных создают богатую галерею разнообразных типов и характеров. Сказка о животных тяготеет к басне, и уже в античные времена такие баснописцы, как Эзоп и Федр, широко использовали сказочные образы для создания своих басен. В средние века в Западной Европе сказки эти проникают в литературу. Создаются разнообразные романы о лисе, в которых аллегорически изобличаются монастырские нравы и судейские порядки. Один из таких романов был обработан Гете («Рейнеке-лис», 1793). В русскую литературу сказка о животных проникла в XVII веке. На фольклорной основе создаются сатирические сказки, такие, как «Лиса-исповедница», «Сказка о Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове» и др. Сказки о животных и в настоящее время служат прекрасным средством эстетического и морального воспитания детей.

Основное место в сборнике Афанасьева принадлежит волшебнo-фантастическим сказкам. Это объясняется тем, что фольклористика середины XIX века особое значение придавала волшебным сказкам, считая их наиболее древними и потому особенно ценными. Действительно, волшебные сказки сохранили остатки некоторых древнейших языческих представлений, как, например, веры в хозяев лесов, морей, гор, стихий (баба-яга, морской царь, змей Горыныч, Морозко), культура предков (умерший отец дарит коня), веры в оборотничество и т. д. Но ценность и жизненность волшебной сказки определяется не этим. Вера эта в народе давно утрачена. Сказка никогда не выдается за действительность: сказка — *складка*, она хороша именно как вымысел. Однако, несмотря на свою фантастичность, сказка выражает высокие жизненные идеалы народа. В волшебных сказках народ создал образы героев — заступников за обездоленных, борцов за правду и справедливость, сильных сознанием своей правоты, прекрасных в своей, не знающей пределов смелости.

Ты, царевич, мой спаситель,  
Мой могучий избавитель.

Этими словами царевны-лебеди в сказке о царе Салтане Пушкин определил характер сказочного героя. Но не всегда герой волшебной сказки царевич. Чаще всего им бывает крестьянский сын, в котором на первый взгляд как будто нет ничего замечательного. Он лежит на печи, и братья считают его дураком. Но это лишь внешняя оболочка, которая спадает, как только жизнь требует решительных действий. Когда умирает отец или случается какая-нибудь беда, когда зовут на помощь или выручку или требуется совершить необыкновенно трудный подвиг, — тогда мнимый дурак вдруг оказывается обладателем необычайно высоких моральных качеств, больших душевных сил. Судьба посылает ему различные, иногда обычные, иногда весьма необыкновенные, встречи: он встречает старушку или старика, которые его выспрашивают, куда он идет, животных, которые терпят бедствия, безобразную ягу в лесной избушке и т. д. От того, как герои будут держать себя в этот момент, зависит вся его дальнейшая судьба. Герой и его братья ведут себя по-разному. Все эти встречи не что иное, как испытания. Мнимые герои, старшие братья, никаких испытаний не выдерживают, терпят неудачи и ничего не достигают, герой же всегда выходит победителем и становится обладателем волшебного талисмана или всемогущего помощника в образе волшебного коня или другого животного. Отныне его сопровождает удача, все трудности разрешаются благополучно. Но эта удача не случайна: герой ее заслужил своими действиями. Он делается властителем своей судьбы и опорой для тех, кого он выручает. Мнимые же умники, его братья, думают только о себе, проявляют свое ничтожество и терпят провал во всех своих начинаниях. Волшебная сказка всегда кончается торжеством правды и наказанием лжи, обмана и низости.

В основе сказочного повествования лежит веками сложившееся народное представление о том, что в жизни составляет правду и что кривду. Подробное изучение мировоззрения народа, художественно выраженного в сказке, — одна из ближайших задач нашей науки. Любой читатель или слушатель, отдаваясь во власть сказки, рисующей нам образы старика и старухи, Ивана-дурака, Ивана царевича, мачехи и падчерицы, бабы-яги, Кощея, змея, прекрасной царевны, злого царя, злой

А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»

царицы и многих других, ощущает глубокую жизненную и художественную правду сказки.

В особый разряд Афанасьев выделил сказки бытовые или новеллистические. Их в сборнике Афанасьева меньше, чем волшебных. Позднейшие собрания показывают, что такое соотношение не соответствует тому, что на самом деле имеется в народном обиходе. Для XIX века можно считать установленным, что бытовые сказки составляют 60% всего сказочного репертуара, волшебные — 30%, сказки о животных — 10%. Реалистическая бытовая сказка — наиболее популярный в народе вид сказки. Стиль и поэтика ее существенно отличаются от стиля сказок волшебных. В них нет фантастики, восходящей к древним мифологическим представлениям. Они черпают свой материал из окружающей жизни. Герой таких сказок уже не царевич, а лихой отставной солдат, мужик, крестьянский парень или батрак. Хитростью, сметливостью и догадливостью он одурачивает своего алчного хозяина, попа или барина, глупую попадью или барыню-помещицу. Большинство бытовых сказок носит сатирический характер. С необычайной наблюдательностью и большим искусством повествования в них рисуются столкновения, которые кончаются посрамлением и наказанием, а иногда разорением или гибелью обидчика и поработителя.

В новеллистической сказке нашли широкое и всестороннее отражение быт и труд крестьянства. Особенно много сказок посвящено семейным отношениям. Хитрая баба, искусно подготовляющая обман мужа, сама попадает в просак и терпит посрамление. Еще худшее посрамление терпят дяк, поп или архиерей, напрашивающиеся к красавице; она выводит их на чистую воду. Таким сказкам всегда свойственно яркое остроумие, благодаря чему они широко использованы в художественной литературе.

Мир сказки бесконечно разнообразен. Сказка в художественных образах выражает лучшие качества народа и тем самым воспитывает эти качества в тех, кто любит слушать или читать сказку. Она и по сегодняшний день покоряет художественностью своих образов, богатством вымысла и неистощимостью фантазии.

# «Сравнительная мифология и ее метод»

А. Н. Веселовского

<Впервые издано>: Вестник Европы, 1873, N 10, стр. 637 – 680 [1]. Автограф не сохранился.

Статья «Сравнительная мифология и ее метод» написана по поводу книги де-Губернатиса «Мифология животных» (Zoological Mythology by Angelo de Gubernatis. / 2 vol. – London, 1872).

Работы Губернатиса помимо общетеоретического своего значения должны были заинтересовать Веселовского уже потому, что Губернатис проявлял активный интерес к русским материалам, которыми европейская наука того времени, как правило, не пользовалась. Почти одну треть книги Губернатиса занимают русские материалы, главным образом, Афанасьев, который извлечен почти полностью. Правда, как показывает Веселовский, Губернатис допустил значительное количество промахов, проистекавших от недостаточного знания языка, но тем не менее русская наука должна была отозваться на такую работу и отозвалась на нее настоящей статьёй Веселовского.

Взгляды Веселовского на мифы и мифологию к тому времени еще не совсем сложились. Однако направление мыслей определилось вполне отчетливо, и это направление было противоположно тому направлению, которому следовал Губернатис.

Во введении к «Соломону и Китоврасу», вышедшему в 1872 г., т. е. за год до данной статьи, Веселовский определяет наличие двух направлений: мифологического и исторического. «Выражением первого, — пишет Веселовский, — была немец-

кая мифология Якова Гримма, началом второго – известное предисловие Бенфея к "Панчатантре"». Наряду с этим развевалось уже третье направление, как таковое еще не осознанное и не упомянутое Веселовским – так называемое «антропологическое» (этнологическое). Книга Тэйлора «Primitive culture» вышла в 1873 г., и на нее имеется ссылка.

Чтобы яснее представить себе обстановку, в которой создавалась книга Губернатиса и ответная статья Веселовского, необходимо помнить, что в семидесятых годах работали Waitz-Gerland с его «Anthropologie der Naturvölker»; Mannhardt с его журналом «Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde»; Bastian, издававший с 1869 г. «Zeitschrift für Ethnologie», и упоминаемый Веселовским Oesterley, издававший восточные материалы и снабжавший их примечаниями.

Соотношение сил между тремя основными направлениями было неравное: внешне господствовала школа мифологическая. Она была представлена наибольшим количеством имен и трудов. Однако кульминационный пункт ее явно был пройден. Школа историческая или школа заимствований была менее заметна, но ближайшее будущее принадлежало ей. Школа антропологическая (этнологическая) еще только зарождалась.

Последователи Гримма распространили его метод на всю так называемую индоевропейскую область, и вслед за ними вся европейская наука стала на единый, объединяющий все направления ложный путь: на путь поисков *единого источника и единого значения всех мифов*. На вопрос о едином источнике даются самые разнообразные ответы. Неоднократно упоминаемый Веселовским Кун в своей работе «Die Herabkunft des Feuers und Göttertrankes» (1859) считал источником мифических верований огонь. Шварц в своих главнейших трудах («Der deutsche Volksglaube», 1850; «Der Ursprung der Mythologie», 1860; «Die poetischen Naturschauungen der Griechen, Römer und Deutschen in ihrer Beziehung zur Mythologie der Urzeit». Bd. I, 1864, Bd. II, 1879) усматривает другой единый источник: все мифы произошли из представлений о буре, грозе и борьбе света и тьмы.

К моменту выхода книги Губернатиса последним словом науки были труды Макса-Мюллера, эпигоном которого Веселовский считал Губернатиса. Будучи по специальности индологом, Макс Мюллер является одним из создателей так называемой индоевропейской мифологии. Теория происхождения языков индоевропейской группы от единого языка была перенесена на мифы; мифы чисто отвлеченно, без всякой исторической проработки, стали возводиться к Ведам. Отсюда попытки греческую мифологию возводить к индийской, сводить имена греческих божеств к индийским и т. д. Подобная теория освобождает последователей ее от необходимости производить исторические или иные разыскания, которыми объяснялось бы сходство. «Две-три гипотезы, — как выражается Веселовский, — искусно убранные фактами и общими местами», подавляют читателя своей наукообразной величиественностью.

Собственно развернутой, последовательно изложенной критики Веселовский не дает. Указываются достоинства и недостатки. Достоинство только одно: «Автор тоже собиратель, и в этом его главная заслуга» (хотя Веселовский именно в отношении материала обнаружил слабость его). Частных недостатков очень много. Самый существенный недостаток, однако, не в частностях, а в том, что вопрос о правильности метода даже и не ставится. Автор нимало не задумывается о своих предпосылках, как будто иных методов и не бывает, и они невозможны. По этому поводу Веселовский подымает ряд методологических вопросов.

Первый вопрос, поставленный им в этой связи, может быть сформулирован так: какие отделы народнопоэтической литературы должны подлежать мифологическому толкованию?

На этот вопрос Веселовский дает ответ, который на много десятилетий опережает науку своего времени и который становится понятным лишь в наши дни: чтобы изучить миф, надо изучать вовсе не самые мифы, а в первую очередь *обряды* и обрядовые песни, и лишь во вторую сказки. «О них (т. е. обрядах и обрядовых песнях) невозможно предположить, чтобы они были переняты от кого-нибудь, они так крепко приросли

к самому быту, что могли быть заимствованы только вместе с ним; но быт не заимствуется, а создается и мы принуждены искать начала наших обрядов при начале цивилизации, когда обряды были вместе и религией, выражали практическую сторону мифа». В этих немногих словах содержится целое, еще не развернутое учение. Единство и сходство связывается здесь с закономерностью исторических явлений. Такова первая мысль Веселовского. Вторая *in pace* содержит теорию происхождения мифов от обрядов, которые в свою очередь связаны с хозяйством: «Обряды, привязанные к известным отношениям пастушеского или земледельческого быта, всегда были общим достоянием народа, выражая присущую ему потребность идеализировать обиходную сторону своей трудовой жизни». Таким образом, положению мифологической школы: «миф есть символический рассказ о явлениях неба и атмосферы» противопоставляется положение: «миф основан на обряде как идеализации обиходной стороны человеческой жизни». Здесь Веселовский высказывает одну из своих заветных мыслей, впоследствии развитых в «Поэтике сюжетов», а именно в главе III («Бытовые основы сюжетности»).

Губернатис строил свое построение на материале *сказок*. И хотя по мнению Веселовского сказки содержат в себе «следы той же мифологической системы», но вопрос о взаимоотношении *сказки и мифа* вовсе не так прост, как это представляется Губернатису. Это дало Веселовскому повод подробнее остановиться на взаимоотношении животной сказки и мифа. Мысль о происхождении сказки от мифа через его разложение не встречается у Веселовского возражений. Тем не менее теория Губернатиса не верна хотя бы потому, что не только небо, но и другие явления жизни отражались при создании мифа. Для животного мифа огромное значение должна была иметь *охота*, о чем Губернатис не задумывается. Животная сказка может восходить к животному же мифу, а не к облачному. Далее, если «миф забывался, утрачивая постепенно свой религиозный характер и переходя в сказку», то нечто сходное совершалось и с эпической песнью: «исторические имена выпадали, выцветали местные указания, и оставался легендарный

остов — опять же сказка. Житейские отношения и события, все то, что делает миф красочным, яркие события должны были входить в эпос. Но события теряют актуальность, о них забывают, и эпос разбился на сказки». Таким образом современная сказка по своему составу не монолитна. Наряду с *мифическим элементом* она содержит элемент эпоса, *эпический элемент*.

Мифологическая школа рассматривала мифы как нечто данное, готовое, искони существовавшее в том виде, в каком они дошли до нас. Веселовский же усматривал в них ряд известных, как он выражается, *встреч* или *сцеплений*: в мифе, как и в сказке, могут встречаться *областные* и *племенные* мифы. Так могло произойти, напр., в Греции, по мере того как племенная связь постепенно переходила в народную. Короче: мифолог видит в мифе или сказке монолитное строение, историк — слоистое. Мифолог пытается *истолковать* их, историк будет пытаться установить в них наслоения различной древности. Веселовский называет это обрастание мифа наносными элементами и слияние их из первоначально разрозненных элементов *осложнением* их. Следы этого «осложнения» или просто *истории* есть и в Ведах, и этим выносятся приговор всей системе мифологов, основывающихся на Ведах.

То же осложнение мы имеем в сказках. Но сказка живет еще своими особыми эпическими законами. Мифологический анализ сказки или нескольких сказок уже сам по себе может вскрыть не только ее состав, но и ее сложение. Анализ показывает, что «большая часть из них — так же сводные, или если хотите осложненные, как и те мифы, с которыми приходится возиться мифологу». Здесь Веселовский опять на много лет опережает науку. Он впервые выдвигает мысль о многосоставности сказок и о необходимости изучать формально и исторически каждую составную часть в отдельности, тогда как вплоть до последнего времени (напр., в работах финской школы) сказка рассматривается как нечто цельное со стороны сюжета и происхождения его.

Этой мыслью Веселовский чрезвычайно дорожит. В развитии одной этой мысли он приводит подробный пересказ

трех сказок. Не довольствуясь этим, он пересказывает еще одну богомильскую сказку и в pendant к ней две галицкие колыдки. Пересказы эти занимают непропорционально много места и без всякой дополнительной аргументации воочию должны показать читателю, что сказки представляют собою *свод*. Понятие сюжета отсутствует у Веселовского, на первый план выдвигается композиция. Здесь в зародыше уже кроется то учение о мотивах и сюжетах и их взаимоотношении, которое много позже получило свое развитие в «Поэтике». Вопрос об изменяемых и неизменяемых составных частях сказки становится уже здесь краеугольным камнем, предпосылкой исторических разысканий, о чем лишь через 20 лет после этой статьи заговорил Бедье. «Только, когда это разделение будет сделано, мифологическая экзегеза ощутит впервые твердую почву под ногами».

Подводя итоги, мы можем сказать, что основная заслуга Веселовского в том, что он вносит *историческую перспективу* в те явления, которые до него рассматривались в плоскости отвлеченных вопросов. Эта историческая перспектива захватывает у Веселовского не только хронологическую даль, она захватывает социальную почву, из которой вырастают изучаемые явления. Для изучения мифа Веселовский уже требует изучения хозяйства, на котором он вырастает. Таким образом, мы видим, что работа эта содержит идеи, которые для своего времени были настолько новы, что не могли быть восприняты во всем их значении. Сам Веселовский, впервые высказав их в этой статье, вынашивал их в течение почти всей своей жизни, и только в вооружении более богатой эрудиции, накопившейся в течение двух десятилетий с лишком, вернулся к ним в «Поэтике сюжетов».

К моменту написания статьи животный эпос еще не мог быть ясен Веселовскому. Веселовский здесь еще обходится без понятия тотемизма, без которого вопрос о животном эпосе не решается. Тем глубже этот вопрос поставлен в «Поэтике». Но, как известно, «Поэтика сюжетов» осталась незаконченной, и затронутые в ней проблемы еще ждут своего разрешения.

Губернатис (Angelo de Gubernatis, 1840 – 1913) с 1863 г. был профессором санскрита в флорентийском Institute degli studi superiori. Последователь мифологической школы, он довел ее положения до абсурда. Веселовский ценит в нем знание русских материалов и доведение их до сведения Европы. Губернатис был женат на родственнице Бакунина, Софье Безобразовой. В России Губернатис был два раза. Увлечшись Бакуниным, Губернатис отказался от профессуры, но вскоре разошелся с Бакуниным и вернулся к профессуре. До 1892 г. он продолжал преподавать во Флоренции, с 1892 г. перешел в Рим. По своим наклонностям был в большей степени энциклопедистом и журналистом, чем ученым. Издавал целый ряд журналов (1859 – «La letteratura Civile», 1862 – «La Civiltà Italiana», 1865 – «Rivista Orientale», 1867 – 1868 – «Rivista Contemporanea», 1869 – «Rivista Europea» и т. д.). Им написано 15 драм, ныне совершенно забытых. Другой областью его деятельности является издание справочников энциклопедического характера, вроде «Dizionario biografico degli scrittori contemporanei» (Flor., 1879 – 1889); «Dictionnaire international des écrivains du jour» (Flor., 1888 – 1891), и даже «Dizionario degli artisti italiani viventi». Последним его трудом в этой области является всеобщая история литературы в 18 томах («Storia universale della letteratura», 1882 – 1885). При такой широте охвата Губернатис не отличался глубиной или серьезностью; его работы являются поверхностными. Даже работы по его узкой специальности – индологии – ныне утратили свое значение («La vita ed i miracoli del dio Indra del Rigveda», 1866; «Piccola enciclopedia Indiana», 1867; «Fonti veddiche dell'epopea», 1868; «Mithologia Vedica», 1874; «Letteratura Indiana», 1883; «Perigrinzioni indiani», 1886 – 1887).

Кокс – Cox, George William. The Mythology of the Arian Nations. / 2 vol. – London, 1870. – (Нов. изд. 1882).

Бюрнуф – Burnouf, Émile Louis. «La science des religions». (4-е издание вышло в 1885 г.).

Маннгардт – Wilhelm Mannhardt (1831 – 1880). Посвятил себя изучению главным образом земледельческих обрядов.

«Сравнительная мифология и ее метод» А. Н. Веселовского

Маннгардт возражает против теории мифологов и требует критического отношения к материалу. Издавал с 1855 г. «Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde». Он задался целью издать книгу источников народных традиций. Результатом этого вышли «Roggenwolf und Roggenhund» (Danzig, 1865) и «Die Korndämonen» (Berlin, 1863). Главные работы: «Wald- und Feldkulte» (Berlin, 2 Bd., 1875 – 1877).

Бохарт – Samuel Bochart (1595 – 1667). «Hierozoicon, sive de animalibus sanctae scripturae» (London, 2 vol., 1663).

Berger de Xivrey, Jules (1801 – 1863). «Les traditions teratologiques, ou Recits de l'antiquite et du moyen âge sur quelques points de la fable du merveilleux et de l'histoire naturelle», 1836.

Ролстон – Ralston W. R. S. Russian Folk-tales. – London, 1873.

Юльг – Jülg, В. Издавал главным образом монгольские сказки, напр.: «Die Märchen des Siddhi-Kür» (Lpz., 1866); «Mongolische Märchen» (Innsbr., 1867); «Mongolische Märchensammlung» (Innsbr., 1868); «Die griechische Heldensage im Widerschein bei den Mongolen» (1859) и др.

Менаж – Gilles Ménage, 1613 – 1692, французский филолог и полемист, известный своими выходками и ссорами с Буало, с академией и т. д. Выведен Мольером в Femmes savantes в лице педанта Вадиуса. Главный труд: «Observations sur la langue française», 2 vol., 1872 – 1876.

Павел Иовий – Paolo Giovio (1483 – 1552) итальянский историк. Главная работа «44 книги истории моего времени» на латинском языке.

«Книга о московитском посольстве» переведена на русский язык [Малеин, 1908]; указанный Веселовским рассказ помещен на стр. 267.

Альдروванди – Heisse Aldrovandi (род. 1522), итальянский естествоиспытатель и зоолог. Собирал материалы о животных, в числе которых оказались фантастические.

# *Труды академика*

## *Ив. Ив. Толстого*

### *по фольклору*

Имя академика Ивана Ивановича Толстого (1880–1954) принадлежит к блестящей плеяде русских филологов-классиков, насчитывающей такие имена, как Ф. Ф. Соколов, А. В. Никитский, В. В. Латышев, Ф. Ф. Зелинский, М. И. Ростовцев, С. А. Жебелев и другие. Заслуги Ивана Ивановича Толстого значительны и разнообразны [1]. Особенно много Ив. Ив. Толстой занимался эпиграфикой, т. е. наукой о надписях. Он считал, что одна из важнейших обязанностей русской и советской классической филологии состоит в том, чтобы издать все античные тексты, найденные в России. Известно, какую роль в античной культуре играло Причерноморье, где сохранились многочисленные вещественные памятники античной культуры, часто снабженные надписями. Работа по изданию надписей была начата акад. В. В. Латышевым, который выпустил сборник, охватывающий главным образом памятники северного Причерноморья к востоку от Дуная до границ Кавказа, включая Боспорское царство [2]. С тех пор (1885–1890) прошло несколько десятилетий. В советское время было сделано много находок, район их расширился. Ив. Ив. Толстой с увлечением возглавил огромную работу по дополненному переизданию надписей Боспорского царства. Особое внимание он обратил на надписи на керамических изделиях (граффити), которые до него почти игнорировались. Эти граффити были изданы им отдельной книгой [Толстой, 1953]. В расшифровку их Толстой вложил весь блеск своего таланта, точность и глу-

Труды академика Ив. Ив. Толстого по фольклору

бину знаний античной культуры — языка, быта, культа, искусства, фольклора. Оценка этих работ, как и других филологических исследований Ив. Ив. Толстого, не может входить в наши задачи.

Другая область, в которой Ив. Ив. Толстой выступил крупнейшим исследователем и новатором, была область сравнительного изучения фольклора. Интерес к народному творчеству был для него не случаен. Особенно он проявился после Великой Октябрьской социалистической революции. В отличие от классической филологии Западной Европы, где основное внимание обращалось на тексты, которые изучались филологически в узком смысле этого слова, в центре внимания Ив. Ив. Толстого стоял сам народ, и прежде всего простой народ и совокупность всей его культуры. Уже изучение надписей требовало превосходного, детального знания жизни древних греков, и в этом смысле изучение надписей в какой-то мере подготовило изучение народной поэзии греков как проявления их национальной культуры. Но и здесь Ив. Ив. Толстой пошел не тем путем, каким шли его предшественники на Западе. Там античный фольклор изучался как явление, касающееся только античности. В лучшем случае сопоставительное изучение с фольклором других культур носило формально-сравнительный характер и ограничивалось учением о бродячих сюжетах. Ив. Ив. Толстой прекрасно знал русский фольклор. Он должен был видеть сходство между фольклором русским и античным, причем видел его не только там, где оно лежало на поверхности и носило только формальный характер. Глубоко проникая в изучаемые памятники, анализируя их строение, а также стиль, он глазом исследователя видел сходство там, где невооруженный глаз никакого сходства не усматривал. Причиной такого сходства не могло быть заимствование. Если в ранних работах Ив. Ив. Толстой еще упоминает о бродячих сюжетах, то из последующих трудов это понятие исчезает. Толстой хорошо понимал историческую закономерность развития форм культуры как производного от ступеней общественно-экономического развития народов. На одинаковых стадиях развития у разных народов создаются сходные

формы культуры. С наступлением новых форм они исчезают не сразу, а иногда долго сохраняются. При таком понимании явления античного фольклора и других форм народной культуры могут изучаться в свете, например, русского или западноевропейского фольклора, и наоборот: явления русского фольклора могут получить свое надлежащее историческое объяснение в свете античных материалов. Ив. Ив. Толстой знал не только русский, но и западноевропейский фольклор; однако везде, где это можно, он исходил из русского фольклора, привлекая западноевропейский для сравнений. Работы, созданные ученым, представляют собой небольшие этюды. Но каждый из них выполнен на огромном материале и обогащает как нашу классическую филологию, так и фольклористику. Как филолог Ив. Ив. Толстой давно признан, но он не только филолог-классик, но и крупнейший фольклорист, заслуги которого еще недостаточно оценены и освещены.

Статьи Ив. Ив. Толстого очень разнообразны по своему содержанию, характеру и частично по форме изложения. Они чаще всего касаются эпических, повествовательных, прозаических жанров. Предметом их служит связь с этими повествованиями культов и обрядов, сравнительное изучение сказочных и легендарных сюжетов, изучение отдельных образов, анализ языка и стиля народных повествований, изучение форм исполнения и древних исполнителей. Есть работы, посвященные и драматическим жанрам: миму, комедии, трагедии.

Специально культовым обрядам и их связи с эпическим фольклором посвящены две работы: «Чудо у жертвенника Ахилла на Белом Острове» (1927) и «Обряд и легенда афинских буфоний» (1936) [Толстой, 1927; 1936].

Уже в магистерской диссертации И. И. Толстого широко был поставлен вопрос об Евксинском Понте (т. е. Черном море) в мифологических представлениях греков [Толстой, 1918]. «Белый остров» представляется как загробная обитель греков. «К гористой местности Крыма приурочено сказание о Таврике, об ужасном острове тавров, суровой обители Смерти, той стране, куда некогда отошла душа закланной Ифигении. На берегах Кавказа помещается мифическая Колхида, где живет

Труды академика Ив. Ив. Толстого по фольклору

царевна Медея» [Толстой, 1918, с. 153]. «Едет в Колхиду на сказочном корабле вместе с другими героями Ясон добывать золотое руно, охраняемое драконом» [Толстой, 1918, с. 153]. На эти фольклорные мотивы здесь только указывается, они в этой книге не разработаны. Специальный интерес к фольклору пробудился у Ив. Ив. Толстого несколько позднее, и тогда он вернулся к вопросу об острове Белом в связи с изучением культа Ахилла, который получает совершенно неожиданное освещение в свете русской сказки и некоторых русских обычаев.

На острове Белом существовал обычай, в силу которого все, пристающие к этому острову, приносили в честь Ахилла в жертву козу, которую либо закалывали, либо просто отпускали на волю. Но если проезжающие не имели козы, они за большую цену выкупали одну из коз. Деньги оставались в храме. Чудо состояло в том, что выкупленное животное не стремилось убежать, а само останавливалось перед алтарем.

Ив. Ив. Толстой, приводя множество примеров, устанавливает, что эта легенда относится к широкому кругу сюжетов, где звери — немые провозвестники божьей воли. На русской почве такие представления могут быть засвидетельствованы в Белозерском крае. Братья Соколовы сообщают об обычае в Кирилловском и Белозерском уезде, который состоял в том, что, например, в селе Пречистом крестьяне приводили к церкви «обещанный» скот. Одного быка закалывают и угощают им нищую братию. Других продают в пользу церкви [Соколовы, 1915, с. X]. Хотя нет полного совпадения между античным обрядом и русским обычаем, аналогия все же совершенно очевидна. Подобный же обычай имелся в Печенгском приходе. Братья Соколовы приводят также легенду, которая сводится к тому, что лет 50 тому назад будто бы сами собою к церкви прибегали олени и прилетали утки. Приходили также и быки особой породы. Подобные материалы записаны в разных местах в разных вариантах. Ив. Ив. Толстой приходит к заключению, что белозерский обряд — остаток язычества. Он весьма подробно сравнивает античный и русский материал, и в их совпадении не остается сомнений. Античный материал помо-

гает, таким образом, установить глубокую древность русского материала. С другой стороны, русский материал объясняет кое-что в материале античном. Сравнительное изучение помогает установить их первоначальный, исконный смысл, состоящий в стремлении приобщиться к такой жертве, какая будет указана самим божеством. Ив. Ив. Толстой здесь еще оперирует теорией странствующих мотивов. Впоследствии в подобных же случаях он будет искать более глубоких исторических причин для объяснения такого рода сходства, хотя отдельные случаи заимствования им отнюдь не отрицаются.

Культовые обряды рассматриваются также в работе «Обряд и легенда афинских буфоний» [Толстой, 1936].

Повествовательный фольклор никогда не рассматривается Ив. Ив. Толстым изолированно от жизни народа. Он связан с разными сторонами его быта, и одна из них – сакральные обряды, которые в древней Греции играли такую большую роль. Изучаемый обряд содержал ряд непонятных странностей: он состоял в том, что бык съедал часть зерен с алтаря Зевса, назначенных в жертву. За это жрец убивал быка и топор далеко отбрасывал. Совершался как бы ряд непозволительных и нечестивых действий. Зерна на алтаре были неприкосновенны, но их съедал бык. С точки зрения религии земледельца, пахотного быка убивать было нельзя, но он убивался. В заключение совершалось нечто вроде судилища: искали виновного. Виновным оказывался нож или топор, и его торжественно казнили: топили в море. Этот обряд частично находит свое объяснение в некоторых этиологических рассказах, которые Ив. Ив. Толстой называет легендами. Их сюжет сводится к тому, что герой повествования убивает быка, съевшего зерна с алтаря Зевса, потом пугается и бежит. Люди находят нож или топор, которым было совершено убийство, судят и истребляют его. С тех пор совершается ритуал буфоний (буфонии – убийство быка).

Привлекая, как всегда, большой сравнительный культовый и фольклорный материал, Ив. Ив. Толстой распутывает сложный узел этого обряда. Здесь встретились традиции бескровной жертвы (зерна на алтаре) и жертвы кровавой

(заклание быка). В земледельческие времена пахотного быка, как указано, убивать было нельзя, но он убивается по древнейшей, еще доземледельческой традиции. «Люди, убивая зверя, сознают свою вину перед ним <...>, а убив, истребляют за жертвенной трапезой его мясо». Это — рудимент обряда, аналогичного гяляцкому медвежьему празднику. Аналогия состоит и в том, что перед зверем, которого убивали, как бы извинялись, опасаясь его гнева, мести. Виновными оказываются не люди, а орудие убийства. Так впервые в науке этот сложный обряд находит свое объяснение благодаря привлечению широкого сравнительного материала у народов разных ступеней и стадий развития. Для фольклориста особенно интересна деталь обряда, состоящая в перекладывании вины с одного на другого, пока виновным не оказывается топор. Ив. Ив. Толстой доказал, что это перекладывание совершается по принципам композиции кумулятивных сказок. Кумулятивные сказки, несмотря на их широчайшее распространение, еще совершенно не изучены. Применение их принципов в культовой жизни поможет их дальнейшему изучению.

В приведенных работах фольклорный материал служит для объяснения культового. В центре внимания — обряд. Но постепенно интересы Ивана Ивановича перемещаются в сторону художественной повествовательной поэзии. Обряд или обычай служит уже не предметом объяснения, а средством его.

Исходным материалом статьи «Неудачное врачевание» [Толстой, 1932] служит не античный обряд, а международный сказочный сюжет, широко распространенный и у русских. Именно русская форма служит для Ив. Ив. Толстого базой исследования. Сюжет этой сказки в «Указателе сказочных сюжетов по системе Аарне» [АА] под номером 785 сформулирован так: «Св. Николай (Петр и т. д.) путешествует со спутником (попом и пр.); спутник съедает просвирку, но не сознается; св. Николай исцеляет царевну. Спутник неудачно подражает ему; при дележе денег спутник признается, что съел просвирку, когда узнает, что съевшему назначается третья доля». В центре внимания исследователя стоит эпизод неудачного вра-

чевания. То, что на русской почве служит сказкой, в античности было жреческой легендой, которая рассказывалась при храме Асклепия, бога врачебного искусства. Суть этих легенд сводится к тому, что жрецы пробуют исцелить болящего, разрезая ему живот, отрубая голову и т. д., но не могут восстановить тело в прежнем виде. Это делает внезапно появляющийся бог Асклепий. Автор очень подробно изучает все версии и варианты как сказок, так и античной легенды. Весь сюжет разлагается на составляющие его композиционные элементы. Устанавливается, что здесь два сюжета соединены в один, анализируется взаимоотношение их. Вся эта часть работы — блестящий образец мастерства фольклористического анализа и сопоставления вариантов. Для чего же все это делается, какие получают выводы?

Путем такого сопоставления можно установить древнейшую античную версию. Эта легенда по своему происхождению не жреческая. Сравнение со сказкой показывает, что сюжет ее представляет собой жреческую переработку старинного народного сюжета. Так на частном материале доказывается одна из излюбленных мыслей Ив. Ив. Толстого о народной основе греческой культуры. И хотя количество вариантов сказки и легенды о неудачном врачевании в настоящее время может быть значительно увеличено, выводы этой работы остаются в силе.

Изученные в приведенных статьях тексты не представляют собой античных сказок. Ив. Ив. Толстой называет их «легендами». Но это и не «легенды» в европейском понимании этого слова. Что же это за жанр? Этому вопросу посвящена работа «К содержанию античных терминов "ареталог" и "ареталогия"» [Толстой, 1948-а]. В греческом языке нет слова, соответствующего нашему слову «сказка». В этой связи Ив. Ив. Толстой делает смотр всем обозначениям литературных и народнопоэтических жанров древней Греции и отчасти Рима. Этот обзор жанрового состава античной литературы и античного фольклора имеет величайшее значение. Некоторые из этих терминов для нас ясны, значение других требует специальных изысканий. Один из таких неясных терминов —

«ареталогия». Путем этимологического анализа этого слова, а также тщательного изучения всех относящихся к этому термину и его применению материалов Ив. Ив. Толстой приходит к заключению, что слово «ареталогия» обозначает рассказ о чуде, совершаемом силой божества. Этот жанр был весьма распространен. Слово *arete* означает мощь, силу, а также совокупность самых разнообразных добродетелей. Ив. Ив. Толстой прослеживает все многообразие его значений и его историю. Ареталогия есть священный рассказ о чуде, совершаемом именно этой силой. К таким относятся и рассказы об исцелениях, совершенных богом Асклепием. Ареталог, рассказчик таких повествований, обычно — жрец. Эти повествования народного, фольклорного происхождения. «Но ареталогия жреческая выросла, разумеется, из фольклорной; рядовые ареталогии были профессиональными народными рассказчиками, умевшими занимательно говорить о чудесах, некогда совершенных или в их время совершаемых богами». В конце работы прослеживается переход этих представлений и соответствующих терминов в Византию и передача их русской православной церкви. Все, что связано с понятием «мощей», имеет языческое происхождение. Так путем тонкого, скрупулезного и широкого анализа вносится полная ясность в вопрос об этом жанре, а попутно и о других народнопоэтических жанрах античности.

С особым блеском талант Ив. Ив. Толстого развернулся в одной из его замечательнейших статей и одной из лучших работ мировой фольклористики вообще — в статье «Возвращение мужа в "Одиссее" и в русской сказке» [Толстой, 1934]. Работа много шире, чем это обещает заглавие. Предмет ее — повествование о муже, после долгих странствий возвращающемся домой как раз в тот момент, когда его жену насильно заставляют выходить за другого. Этот сюжет имеет всемирное распространение в фольклоре и литературе, и весь этот материал втянут в работу. Сопоставляя этот материал, Ив. Ив. Толстой со свойственным ему мастерством анализа и умением видеть скрытое сходство там, где другие его не видят, устанавливает сюжетные компоненты, которых оказывается

десять. Скрупулезное и детальное сравнительное изучение каждой из этих частей позволяет установить, что именно русская сказка сохранила наиболее полную и вместе с тем и наиболее архаическую форму сюжета. Сходство между сказкой и «Одиссеей» замечено уже давно. Но отсюда делался тот вывод, что сюжет этот унаследован Европой из античности (Созонович и др.). Детальное изучение сюжета сказки приводит Ив. Ив. Толстого к совершенно другому выводу: не сказка зависит от «Одиссеи», а наоборот. «Если наши наблюдения правильны, — пишет Ив. Ив. Толстой, — то они ведут нас к определенному выводу. Сюжет сказки несомненно древнее фавулы "Одиссеи"». Мало того: подробное сопоставление сказки и «Одиссеи» позволяет внести ясность в многие детали «Одиссеи», позволяет установить иной раз и нарушение логики сюжета, позволяет установить исконную форму и смысл некоторых элементов, которые в свете произведенного сопоставления оказываются рудиментарными и затемненными. Так привлечение русского фольклорного материала помогло разрешить некоторые трудные и спорные вопросы в интерпретации «Одиссеи».

Такой же характер, как статья о «Возвращении мужа в "Одиссею" и в русской сказке», носит статья «Связанный и освобожденный силена» [Толстой, 1938]. Статья эта охватывает целый комплекс сюжетов и мотивов, объединенных одним общим стержнем: силена ловят, опоив его, чтобы вынудить у него какое-нибудь благо, или он попадает в плен и беду по собственной вине. Его ловят крестьяне, приводят к царю (например, к Мидасу). Царь его освобождает и получает за это какую-либо награду. Ив. Ив. на широком материале устанавливает античные сюжетные компоненты и их вариации, а также компоненты, сложившиеся в других национальных культурах; особое внимание уделяется русской сказке. Опять, как и в других случаях, русская сказка дает наиболее архаическую, исконную форму сюжета, притом форму крестьянскую, которая в античности не всегда ясна. «Что и в античной древнейшей сказке освободителем связанного силена оказывается первоначально не "царь", а рядовой селянин, это более чем

вероятно само по себе, в особенности же в виду русской сказочной параллели». Но статья эта важна не только своим конечным выводом, который интересен прежде всего для филологов-классиков: для фольклористической науки она важна подробной разработкой сравнительного материала, который раскрывает многочисленные и разнообразные связи, бросающие свет на историю и идеологию этого сюжета. Любопытно отметить, что изучение этого сюжета позволило расшифровать чернофигурную Элевзинскую вазу VI в. до н. э., которая без привлечения этого материала была бы совершенно непонятна.

К этому же циклу работ об отдельных сюжетах относится последняя работа Ив. Ив. Толстого, которую он не успел опубликовать и которая нашлась в его архиве: «Черноморская легенда о Геракле и змееногой деве» [Толстой, 1966-а] Сюжет этот должен был привлекать его многим. Этот сюжет возвращал Толстого к интересам его ранних работ об эллинской культуре Причерноморья. Ив. Ив. Толстой особенно любил сложные, комплексные сюжеты, охватывающие разные жанры, множество форм, разные эпохи и национальные культуры. Таков сюжет о Геракле и змееногой деве. Ив. Ив. Толстой исходит из той формы его, которая сохранена Геродотом. Здесь Геракл попадает в пещеру к змееногой нимфе, которая заставляет его жить с ней. Она родит ему трех сыновей, из которых младший впоследствии становится скифским царем. Опять Ив. Ив. Толстой прежде всего раскладывает сюжет на части и привлекает все античные варианты; специально исследуются представления о змеевидности у греков (змеевидность — признак хтонического существа). Сюжет очень древний и архаичский. Весь эпизод сожителства Геракла с нимфой — «мотив несомненно восходящий к чрезвычайно глубокой древности и, видимо, коренящийся в бытовом укладе, идеологически совершенно чуждом тем привычным представлениям позднейшей исторической Греции, согласно которым не женщина покупает себе мужчину, а, как правило, наоборот, покупает мужчина женщину». Чтобы решить этот вопрос, исследователь обращается к другим сюжетам, родственным изучаемому: Миф об аргонавтах по версии Аполлодора, эпизод пребывания

Одиссея у Кирки, который рассматривается очень подробно, гомеровский гимн в честь Гермеса, сказание об Эгее и Эфре, родителях Тезея, сказочные параллели из центральной Европы, средневековые немецкие легенды о Леонарде и о Тангейзере, шведское предание о Тинне, древнескандинавское сказание об Одине и пещерной деве Гуннольде, германское сказание о Мелюзине, «Ундина» Фукэ, некоторые эпизоды из «Рустема и Зораба», «Меделя» Еврипида, русская былина об Илье и Сокольнике, сказка об Анастасии Прекрасной. Таков неполный перечень сюжетов, которых в этой связи касается Ив. Ив. Толстой. Все эти сюжеты внутренне спаяны между собой. И если в более ранних работах его интересовала связь сюжета с культом, то теперь его прежде всего интересует бытовая основа сюжета. И хотя в античных сюжетах действующими лицами являются божества, «но конфигурация самой сюжетной схемы обусловлена <...> не религиозными представлениями, связанными специально с сакральным содержанием того или иного из данных божественных образов, а реальными явлениями». Толстой солидаризируется с поздним Веселовским, который считал подобные мотивы «матриархальными». Специальное этнографическое исследование покажет, что автор не ошибался.

Есть у Ив. Ив. Толстого работы, посвященные не цельным сюжетам повествовательной поэзии, а отдельным образам ее. Сюда относится одна из ранних работ «Заколдованные звери Кирки в поэме Аполлония Родосского» [Толстой, 1929-а]. Образ Кирки обычно воспринимается только через «Одиссею», где Кирка превращает товарищей Одиссея в свиней. Между тем в поэме Аполлония Родосского звери имеют разнообразный смешанный полузооморфный, получеловеческий облик. Этот вариант идет не от «Одиссеи», и, следовательно, имелась иная традиция, из которой и черпал Аполлоний. Наличие такой традиции подтверждается памятниками изобразительного искусства, в частности и вазовой живописью, где такие изображения имеются. Наличие таких изображений доказывает, что существовал вариант мифа о Кирке более древний, чем редакция «Одиссеи». Этот же вариант имеется и в сказках, в

частности в немецкой сказке о двух братьях, в которой ведьма околдовывает людей. Один из братьев также превращен ею в камень, другой спасает его и всех тех, кого околдовала ведьма. Приводятся и другие сказки. Наличие таких сказок позволяет уточнить и расшифровать эпизод поэмы Аполлония Родосского: он, по-видимому, изображает не товарищей Одиссея, а «тех несчастных, которые обращены были этой злой волшебницей в животных задолго до приезда Одиссея на ее остров». Когда писалась эта статья, «Указатель сказочных сюжетов», подготовленный Н. П. Андреевым, еще не вышел в свет. В настоящее время можно привести большое количество русских вариантов этой сказки (АА, тип 303), которые подкрепляют гипотезу Ив. Ив. Толстого.

К вопросу о «страшных женских демонах, встреча с которыми грозит человеку несчастьем», Ив. Ив. Толстой вернулся в большой, более поздней работе *«Гекала Каллимаха и русская сказка о бабс-яге»* [Толстой, 1941]. В античности много таких существ (Эмпуса, Аамия). С русской ягой иногда есть некоторое совпадение в деталях (железная нога и пр.). Важно, однако, не это, а наличие одинаковых сюжетных мотивов, и один из них здесь изучается. Это мотив ночевки героя на пути к совершению подвига у какой-нибудь старушки, которая его выспрашивает, кормит, в сказке — направляет его путь и снабжает его волшебными дарами. Одна из них — Гекала, к которой у Каллимаха заходит Тезей по дороге в поисках страшного марафонского быка. Изучаются все детали совпадения сказки и «Гекалы». Эти совпадения не могут быть случайными. Откуда же черпал Каллимах? Литературные источники (Плутарх) отвергаются. Изучая другие подобные же сюжеты в античности (Геракл у Молорха, Персей у Грэй и др.), можно установить, что имелась устная традиция, и именно она отражена во всех этих случаях. Эта традиция древнее литературных произведений, отражающих ее. «Античные мифы предстоят нам в форме, стабильно более развитой, чем та, в какой раскрывается нам хронологически более поздняя европейская народная сказка». Однако именно эта сказочная форма дает возможность установить исконно народную форму

сюжета или мотива. Так обстоит дело и с «Гекалой». «"Гекала" Каллимаха, — говорит Ив. Ив. Толстой, — стадияльно моложе, конечно, русской позднейшей сказки; ввиду этого вряд ли в данном случае целесообразно привлекать материал античный к пояснению русского сказочного. Скорее следует поступать наоборот, т. е. искать в русском фольклоре пояснений материалу античному». Но есть, конечно, не только совпадения, но и отличия. Они находят себе объяснение «в живой связи мотива с спецификой бытовых явлений, типичных для жизни именно античного общества». Так на материале одного мотива вносится ясность в вопрос о взаимоотношении фольклора, литературы и быта и их связь в культурах различных эпох и народов.

«Гекала» дошла до нас в прозаическом пересказе (диэгесе) папируса, опубликованного лишь в 1934 г. Этот папирус сохранил следы и других произведений александрийского периода. Поэзия эта в классической филологии считается упадочной. В статье «Миф в александрийской поэзии» [Толстой, 1948] Ив. Ив. Толстой пересматривает этот взгляд. В александрийской поэзии имеется как бы «два различных стилевых тона: книжный тон и тон простонародный». Ив. Ив. Толстой вскрывает здесь приемы фольклорной поэтики. С этим связана и необычная жизненность в передаче деталей (слова «реализм» он избегает). Такое различие сказывается не только в языке, но и в сюжете. Простонародный стиль мало изучался в филологии: изучался в основном ученый, книжный стиль. Между тем именно этот фольклорный стиль особенно интересен. Эллинистическая эпоха есть эпоха глубочайшего исторического и социального кризиса. Соответственно совершенно по-новому трактуются старые мифологические народные сюжеты. «Поэты александрийского направления — люди неверующие». Они создают новое «арелигиозное» мастерство. Фигуры героев очеловечиваются. «Александрийцев интересует мир внутренних переживаний человека». Типична в этом отношении трактовка фигуры Медеи александрийцем Аполлоном Родосским. Он прослеживает трагедию женской души, бессильной против охватившей ее страсти. Таким образом,

александрийская поэзия — не упадочная. Мифология теряет свой сакральный характер и становится предметом искусства, в основах своих связанным с искусством народным.

Повествовательными жанрами Ив. Ив. Толстой интересовался не только со стороны сюжета, но и со стороны их языкового стиля. Стиль народной повествовательной прозы, устанавливаемый изучением современной сказки, прослеживается на письменной прозе древней Эллады. Изучение сюжетов и стиля фольклора в сопоставлении с литературной прозой дает новую и ясную картину всей сложности взаимоотношения этих жанров. Поэтому работа *«Язык сказки в греческой литературе»* [Толстой, 1929] имеет не только частное, но и принципиальное значение. Первые строки этой работы звучат почти как манифест: «Литература античной Греции вырастает на почве народных жанров. Она органически с ними связана, и многое в ней может быть понято или даже хоть сколько-нибудь уяснено лишь в свете фольклора. С другой стороны, именно для фольклориста письменная литература эллинов особенно интересна процессом своего непосредственного развития из элементов устного творчества. Эпосу, лирике, драме, прозаическому повествованию дает рождение в Греции устное творчество. Книжной, в специфическом значении этого слова, греческая литература становится сравнительно поздно, и еще в V веке в Афинах, в эпоху Аристофана и великих трагиков, живая речь решительно преобладала над книгой». Изучение сказочного стиля — задача совершенно самостоятельная, независимая от изучения сюжетов. В работе приводятся примеры, когда сказочным стилем рассказываются сюжеты вовсе не сказочного характера. Одна из заслуг Толстого состоит в том, что он очень точно выяснил технические приемы языка народных повествований. Эти приемы характерны для всей европейской сказки. Два стиля в греческой литературе прослеживаются на прозе прежде всего Геродота, а затем и других авторов. В конце работы они прослеживаются и на античной пародии.

Ив. Ив. Толстой интересовался также и драматическим искусством античности, и в особенности комедией. Но если в эпических жанрах его прежде всего привлекала сюжетика, то

Труды академика Ив. Ив. Толстого по фольклору

в области комедии его, в первую очередь, интересовала политическая направленность и форма исполнения некоторых из комедийных жанров. Этому посвящена статья *«Инвективные песни аттического крестьянства в древней комедии»* [Толстой, 1935]. В комедиях Аристофана устанавливаются два разных начала: бытовые сценки и инвективы. Комедия была консервативна. Ее сатира была направлена против всего нового, она звала назад к благочестивому прошлому. Но идейная направленность собственно народных форм комедийного искусства иная. Основа греческой комедии — народный фарс, формы которого очень разнообразны и подробно описаны в статье. Но слово «народный» следует конкретизировать. Виды фарса были достоянием главным образом беднейшего крестьянства. Они полны насмешек, издевок и обвинений. Они были «политическими деревенскими манифестациями, протестовавшими против разного рода обид и, под покровом бога Диониса, смело и громогласно изобличавшими классового врага». Они состояли из прибауток и песен и направлены против города и власти, находящейся в VI в. «в руках родовой крупновладельческой аристократии, стремящейся закабалить крестьянство». Так, совершенно по-новому раскрываются народные истоки древней комедии, что идет вразрез с теориями религиозного происхождения античного драматического искусства.

Сходный вопрос разрешается в статье *«Папирусный фрагмент поэзии Софрона. К характеристике древнейшего мима и эллинистических ему подражаний»* [Толстой, 1946]. Статья написана по поводу открытия в 1933 г. обрывка папирусного свитка, на котором сохранился фрагмент мима знаменитого сицилийского мимोगрафа Софрона. Мимы — это краткие монологические или диалогические сценки, которые могли разыгрываться в любой бытовой обстановке. Темы брались из будничной жизни. Понятно, что Ив. Ив. Толстой с его обостренным интересом ко всем видам демократического искусства должен был заинтересоваться этой находкой, тем более что от других мимов ничего не сохранилось, фрагмент же Софрона относится к V в. до н. э. Дается подробный лингвистический и сюжетно-бытовой анализ этого обрывка, даются

Труды академика Ив. Ив. Толстого по фольклору

комментарии, которые обнаруживают превосходное знание древнегреческого быта. Привлекая сравнительный материал из родственных шуточных жанров и позднейшие эллинистические формы мима, подражавшие миму старинному, Ив. Ив. Толстой восстанавливает жанровые особенности этой древнейшей, исчезнувшей формы народного драматического искусства, которое в основе своей имеет фольклорный характер.

Ив. Ив. Толстой интересовался сюжетами не только комедийных, но и трагедийных жанров. Сюда относится его большая работа «Трагедия Еврипида "Елена" и начала греческого романа» [Толстой, 1939-а]. Сюжет «Елены» сложен, но основная фабула трагедии в этой работе очень искусно и подробно сопоставляется с мотивом «муж на свадьбе жены». Это делается в науке впервые. Никто до Толстого этой связи никогда не видел и не устанавливал. Основные компоненты этого сюжета – разлука, поиски, воссоединение – составляют ось позднейшего греческого романа. Мотив блужданий, чередование погребальных эпизодов со свадебными, мнимая смерть героя и его возвращение, мотив кораблекрушения и некоторые другие роднят трагедию с романом. Здесь доминируют элементы сказки. Попутно развертывается сложная картина моральной оценки красавицы Елены в исторической древней Греции. Различные версии этого сюжета принадлежат различным социальным слоям. «Елена» Еврипида в основах своих фольклорна, и именно потому она одними слоями осуждалась, другими же, наоборот, принималась. Основную массу зрителей составляли средние и мелкие аттические крестьяне, они видели на театре как бы свое достояние, тогда как представители денежной аристократии видели нечто чуждое им и предосудительное.

Другие работы Ив. Ив. Толстого о греческом романе уже выходят за рамки его фольклористических работ [Толстой, 1954].

Сложные вопросы взаимоотношения индивидуального и фольклорного лирического творчества с формами исполнения и бытования решаются в статье «Сапфо и тематика ее песен» [Толстой, 1939]. Фигура Сапфо была загадочна уже для поздней античности, осталась она загадочной и в европейской науке.

Ив. Ив. Толстой загадку разгадывает. Платон называл Сапфо прекрасной, позднейшие поэты называли ее порочной. Что представляло собой то объединение девушек, которые окружали Сапфо и которых она воспевала? Это не «художественная школа учениц во главе с учительницей» (такое предположение полностью исключается, как не соответствующее быту древней Греции). Это — остаток тех древнейших половозрастных объединений, которые в VII — VI вв. до н. э. засвидетельствованы во многих областях Греции. Песни же по существу представляют собой свадебные хоровые песни (эпиталами). «Их поэтика, — пишет Ив. Ив. Толстой, — была чрезвычайно близка фольклору», и это доказывается пристальным стилистическим анализом их. Толстой сравнивает некоторые из песен Сапфо с русскими свадебными песнями на девичнике. Этим же объясняется, что песни эти по содержанию представляют собой величания. «В приемах своего мастерства, еще очень близкого мастерству народной поэзии, Сапфо бессознательно повторяла, конечно, художественный прием окружавшей ее на Лесбосе эолической народной поэзии».

Содержание статьи «Аэды» [Толстой, 1958] шире, чем это выражено в заглавии. Под аэдами обычно понимаются певцы, исполнители эпоса. В статье рассматриваются, однако, не только исполнители эпоса, но народное исполнительское искусство вообще. В этом Ив. Ив. Толстой следует за методами советской фольклористики. Если в предыдущих работах рассматривались преимущественно сюжеты, то в этой предметом исследования становится живой человек, носитель художественной традиции. Материалы русской фольклористики привлекаются с большой осторожностью: то, что характерно для русского общества эпохи феодализма, может оказаться несколько не характерным для рабовладельческой формации типа развитого греческого государства. Но в той мере, в какой имеются общие истоки, восходящие к родовому строю, в какой имеются общие закономерности исторического развития и становления, это сопоставление делается и оказывается плодотворным. Сопоставление гомеровской поэзии с русским эпосом позволяет отвергнуть как теорию примитива гомеров-

ского эпоса, так и теорию зрелого аристократического искусства. Гомеровский эпос оказывается эпосом демократическим. Это доказывается анализом его языка, смеси диалектов различной исторической давности, но прежде всего изучением фигуры певца, о которой у Гомера упоминается несколько раз, а также изучением материального быта, изображенного у Гомера, — быта земледелия и ремесел. Аэд определяется по своему социальному положению как ремесленник. «Аэды принадлежат к народной толще, они специалисты песни, безземельные или малоземельные феты, которых нужда и личный талант заставили заняться ремеслом аэда, эпического певца-сказителя». Становление и выучка аэда сопоставляются с данными о русском, тюркском и монгольском исполнительском искусстве; такое сопоставление позволяет разрушить легенду о Гомере как индивидуальном поэте или певце: это подтверждается изучением идеологической направленности гомеровского эпоса. К этому же выводу приводит подробное изучение термина «базилевс», который означает не монарха, а старейшину, облеченного доверием народа. Но эпос — не единственный жанр, изучаемый в этой работе.

Поэмы Гомера дают богатый материал для изучения жанра причитаний над покойниками. Исполнителями или побудителями могли быть те же аэды или члены семьи покойного. Плачи о детях-сиротах очень близки мотивам русских причитаний. Ив. Ив. Толстой дает подробную картину как исполнения, так и содержания этих плачей, как это вырисовывается из гомеровских поэм, где неоднократно оплакиваются покойники. Эти плачи тесно связаны с греческим ритуалом и культом мертвых.

Почти половина работы посвящена проблемам происхождения греческого театра. Ив. Ив. Толстой отнюдь не претендует на окончательное решение этого вопроса. При изучении драмы он поступает так же, как он поступает при изучении эпоса и причитаний: в центре внимания стоит актер, исполнитель. Теория, будто драма создавалась путем выделения хорега из хора и возникновения таким образом диалога, полностью отвергается. Дополняя показание Аристотеля, что трагедия произошла от экзархонтов («вчинателей») дифирамба, показани-

Труды академика Ив. Ив. Толстого по фольклору

ем Свиды, что Арион «поставил хор и спел дифирамб <...> и вывел сатиров, говорящих метрами», Ив. Ив. Толстой подробно на этом останавливается и приходит к заключению, что греческий театр идет от народных представлений, имевших обрядовый характер и представлявших «бесконечное разнообразие театральных форм». Актер здесь был всегда, он не развивался из запевалы. Именно от этих народных драматических действий путем сложной эволюции и при развитии городов возникает то величественное создание, которое мы сейчас знаем как греческую трагедию.

Каждая из работ Толстого посвящена небольшому, иногда как будто даже незначительному участку античной культуры. Но подобно тому как археолог иногда по черепку может восстановить весь сосуд, а палеозоолог по одной кости может судить об облике вымершего животного, так и Толстой, изучая одну деталь, разворачивает широкую картину античной культуры. Филология под пером Ив. Ив. Толстого из науки о текстах превращается в науку о древней народной жизни. Это удается благодаря мастерскому овладению сравнительным методом. Умение разлагать сюжеты на составные части, сопоставлять их и из этого сопоставления делать самые точные выводы характеризует все работы Толстого. В этом отношении каждый фольклорист может многому научиться в его работах. Ив. Ив. Толстой устанавливает сходство там, где невооруженному глазу его не видно. Сопоставляются материалы различных культур и эпох. Античный фольклор выводится из рамок национального или территориального обособления. Он становится явлением межнациональным. А это возможно только потому, что фольклор закономерно связан с народным бытом и народной историей — и эти связи всегда устанавливаются Толстым благодаря его всеобъемлющим знаниям. Народная традиция, для античной культуры никем не записанная и не зафиксированная, оказывается тем невидимым, как бы подземным живым родником, который питает величественную античную культуру в ее зримых памятниках. Эта методология появляется у Ив. Ив. Толстого только после Великой Октябрьской социалистической революции, она порождена к жизни всем направлением нашей современной общественной мысли.

# *А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»*

Александр Исаакович Никифоров принадлежит к числу крупных советских фольклористов. Его деятельность падает в основном на двадцатые и тридцатые годы, когда основы дореволюционной методологии рушились, а новая методология еще не была найдена. Вся деятельность А. И. Никифорова пронизана глубоко продуманными и вместе с тем стремительными поисками новых путей.

А. И. Никифоров родился в 1893 году. В 1912 году он поступил на историко-филологический факультет нынешнего Ленинградского университета. Уже здесь определился круг его основных интересов: он специализировался на древнерусской литературе, но активно занимался также новой русской литературой и фольклором. Решающее влияние оказал на него акад. В. Н. Перетц. Семинар Перетца объединял лучшие молодые силы того времени; участники семинара проходили строгую филологическую школу. Из семинара В. Н. Перетца вышла и первая печатная работа А. И. Никифорова «Киевские списки апокрифа о Макарии Римском» [Никифоров, 1916]. По представлению акад. В. Н. Перетца и акад. А. А. Шахматова он был оставлен при университете для подготовки к профессорской деятельности.

В 1918 году А. И. Никифоров переехал в Казань, где он только готовился к сдаче испытаний, но и начинал самостоятельную исследовательскую работу. С 1919 года А. И. Никифоров состоял действительным членом Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете и Казанского общества любителей российской словесности имени Пушкина. К этому же времени относится и начало его педагогической деятельности. А. И. Никифоров вел практические

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

занятия по литературоведению в тогдашнем Казанском высшем педагогическом институте.

В 1922 году А. И. Никифоров вернулся в Петроград и был приглашен научным сотрудником Толстовского музея. Работа в музее продолжалась 8 лет и закончилась в 1930 году в связи с временным закрытием музея и переводом его в Москву.

Одновременно А. И. Никифоров был избран в сотрудники Научно-исследовательского института сравнительного изучения литератур и языков Запада и Востока имени А. Н. Веселовского при Ленинградском университете. В 1924 году им были сданы магистерские экзамены.

Исследовательская работа велась им в системе нескольких научно-общественных организаций того времени. В 1926 году он был избран действительным членом Русского географического общества. При отделе этнографии этого общества в те годы имелась Сказочная комиссия, возглавлявшаяся академиком С. Ф. Ольденбургом. А. И. Никифоров был одним из активных членов этой комиссии, и ряд его статей опубликован в «Обзорах работ» этой комиссии [1].

В 1927 году А. И. Никифоров был избран научным сотрудником Института истории искусств по секции художественного фольклора. Секцию возглавляла В. П. Адрианова-Перетц. Ближайшее участие в работе этой секции принимал также акад. В. Н. Перетц.

А. И. Никифоров любил преподавательскую работу и всегда стремился к ней. С 1930 по 1936 год он преподавал в Ленинградской промышленной академии, где вел курсы истории русской литературы и истории русского языка. В 1936 году он был приглашен на должность профессора Ленинградского педагогического института; здесь он вел курсы русского фольклора, фольклора народов СССР, древнерусской литературы и славянорусской палеографии. 28 мая 1941 г. он защитил докторскую диссертацию, озаглавленную «Слово о полку Игореве — былина XII века».

А. И. Никифоров погиб в Ленинграде во время блокады города в 1941 году.

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

Внешние данные биографии А. И. Никифорова не дают представления о размахе его научной деятельности. Круг интересов А. И. Никифорова был чрезвычайно широк. Его работы посвящены вопросам фольклора, этнографии, древнерусской литературы, новой русской литературы, лингвистики, палеографии, археологии, музееведения и педагогики. Труды его опубликованы главным образом в периодических изданиях: «Журнал Министерства народного просвещения», «Известия общества истории, археологии и этнографии при Казанском университете», «Известия отделения Русского языка и словесности Академии наук СССР». «Єтнографічний вісник», «Советская этнография», «Народное творчество», «Slavia», «Ученые записки Ленинградского педагогического института» [2].

Как историк литературы, А. И. Никифоров, работая под руководством В. Н. Перетца, первоначально всецело посвятил себя изучению древнерусской литературы. Это увлечение не было случайным. А. И. Никифоров на всю жизнь сохранил глубокий интерес именно к древнерусской литературе. Основная проблема, волновавшая его, была проблема народности древнерусской литературы. Его особенно глубоко интересовали связи древнерусской литературы с народной поэзией. Здесь можно указать на две капитальные работы: «Фольклор Киевского периода» [Никифоров, 1941] и докторскую диссертацию – «Слово о полку Игореве – былина XII века». В первой из этих работ с величайшей тщательностью собрано и сведено все, что в памятниках древнерусской литературы имеет отношение к народной поэзии. Работа эта останется неоценимым источником для всех, кто будет изучать русский фольклор в его развитии с древнейших времен.

Докторская диссертация А. И. Никифорова, защищенная незадолго до войны, осталась неопубликованной. И хотя основная идея, выраженная в заглавии, в настоящее время не может быть поддержана, эта работа навсегда сохранит свою ценность тем, что здесь с исчерпывающей полнотой собрано и изучено все, что относится к вопросу об отношении «Слова» к народной поэзии.

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

Однако любимой областью А. И. Никифорова, на которой постепенно сосредотачивалась вся его деятельность и где им созданы наиболее значительные работы, была область фольклора.

Первые фольклористические работы были посвящены изданию фольклорных материалов из Казанских архивов. В «Казанском музейном вестнике» (1920) им опубликована статья «Музей и рукописи» и в качестве приложения к ней – заметка «Несколько казанских заговоров» [Никифоров, 1920]. Там же в 1922 году под общим заглавием «Литературные материалы» им опубликованы заметки «Несколько жарт по музейному циклу» и «Реестрик XIX века народных песен» [3]. В Казани же в 1922 году вышла первая крупная научно-исследовательская работа А. И. Никифорова – его магистерская диссертация «Русские повести, легенды и поверья о картофеле» [Никифоров, 1922-б]. В этой работе проявились все основные качества А. И. Никифорова как фольклориста и как специалиста по древнерусской литературе. В ней сопоставлены все списки двух повестей о происхождении картофеля и подробно рассматриваются их фольклорные источники, в свою очередь основанные на бытовой истории. В этой связи рассматривается и история сюжета, его развитие и дальнейшая судьба. Картофельные бунты и их отражения в фольклоре и литературе дают материалы для изучения крестьянской психологии и крестьянского мировоззрения дореформенного крестьянства, и эта сторона также изучается в этой работе.

Одна из ранних работ А. И. Никифорова – небольшая книга «Этнография в школе» [4]. Хотя книга эта сейчас во многом устарела, она отдельными своими частями может оказаться полезной и по сегодняшний день. Речь в ней идет не об этнографии, как о предмете классного преподавания, а об организации изучения и познания своего края. Цель – научить школьника всесторонне наблюдать и изучать текущую жизнь, где бы он ни находился. Основа – правильная организация собирательской работы и дальнейшая обработка материалов в соответствии с требованиями современной науки и действительной жизни. Предмет этнографии понимается очень ши-

роко: в нее входит, в сущности говоря, вся совокупность бытовой жизни в ее развитии от наиболее ранних времен до современности. Соответственно главная часть книги – программы собирательской работы. Таких программ имеется 66. В них как бы отражена вся жизнь и показано, что в этой жизни следует наблюдать и регистрировать. Острое чувство реальной действительности здесь сочетается с некоторым пристрастием к точной и дробной систематизации. В книгу включена чрезвычайно тщательно составленная библиография программ по собиранию этнографических и фольклорных материалов.

Фольклористические интересы А. И. Никифорова постепенно сосредоточиваются вокруг одного вида его, а именно сказки. Развитие интересов к сказке шло по двум направлениям: его интересовала, с одной стороны, *поэтика* сказки, с другой – ее реальное бытование, живые носители сказочной традиции. В итоге А. И. Никифоров пришел к выводу, что теоретическое изучение поэтики сказки невозможно без знания той обстановки, в которой бытует сказка, характера ее живого исполнения и всей совокупности быта и жизни крестьянства в момент записи. Объединяя эти два аспекта, А. И. Никифоров порывает с традицией узкофилологического изучения, господствовавшего как в русской, так и в зарубежной науке. Этим А. И. Никифоров становится на принципиально новый путь изучения фольклора, продолжая некоторые из традиций революционно-демократической фольклористики.

Определяющим моментом в развитии взглядов А. И. Никифорова были три северные экспедиции, совершенные специально для записи сказок.

Первая экспедиция была совершена в 1926 году в Заонежье, бывш. Олонецкой губернии, вторая – в 1927 году в Пинежье, бывш. Архангельской губернии, и третья – в 1928 году на Мезень, той же губернии.

Во время этих экспедиций был собран огромный и разнообразный материал. Издать его в те годы было трудно, и А. И. Никифоров был вынужден ограничиться публикацией кратких описаний. Данные о Заонежской экспедиции были напечатаны в «Обзоре работ Сказочной комиссии за 1926 год»

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

[Никифоров, 1927]. Описание состоит из двух таблиц с перечнем исполнителей и сюжетов. От 75 лиц было произведено 238 записей, из них 165 – полных и точных записей текста и 63 конспективных или регистрационных записей. Материалы Пинежской экспедиции 1927 года описаны в «Обзоре работ Сказочной комиссии за 1927 год» [Никифоров, 1928]. От 61 лица было произведено 172 записи, из них 152 полных и 20 конспективных или регистрационных. Данные о последней и наиболее богатой экспедиции на Мезень опубликованы не были. В эту экспедицию было сделано 279 записей от 75 лиц. [5] Таким образом, собрание А. И. Никифорова – наиболее крупное из всех русских собраний. В количественном отношении оно превосходит собрание Афанасьева.

По существу почти вся дальнейшая научно-исследовательская работа А. И. Никифорова прямо или косвенно была связана с пристальным и углубленным изучением этих материалов и разрешением малых и больших проблем, связанных с собиранием, изданием и изучением сказки.

Охватив своими поездками обширный район, А. И. Никифоров увидел необходимость занесения собранного материала на карту. Картографирование фольклорных материалов – очень сложное дело, так как здесь могут иметься различные цели. Так, можно показывать на карте степень распространенности жанра сказки в разных районах, степень охвата собирательской работой, наличие и границы или отсутствие тех или иных сюжетов или типов и т. д. Весь комплекс этих вопросов, а также вопрос о технике их решения изложен в статье «К вопросу о картографировании сказки» [Никифоров, 1927-а]. Здесь же даны практические предложения и примерные образцы.

Основной вопрос, с которым А. И. Никифоров во время экспедиционной работы должен был столкнуться практически и теоретически, – это вопрос о методике собирательской работы.

А. И. Никифоров отправился в экспедицию с установками, почерпнутыми из работ предыдущих собирателей. Русская собирательская работа, представленная такими именами, как

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

Н. Е. Ончуков, А. А. Шахматов, братья Соколовы, Д. К. Зеленин, О. Э. Озаровская, М. К. Азадовский и др., может рассматриваться как работа определённой школы. Цель названных собирателей состояла в том, чтобы найти лучших сказочников и записать лучшие сказки. Однако, приехав на место, А. И. Никифоров увидел лишь ограниченную правильность таких установок и возможность иного решения вопроса методологии собирания. В статье о современном онежском сказочнике «Теперішній Заонезький казкаро-повідач» он пишет: «Отправляясь за сказкой в первый раз, я ехал, конечно, с предвзятой мыслью, так усиленно внушаемой собирателями, о сказочнике-профессионале, об особом мастере сказки и т. п., и первым моим желанием было повидать такого мастера» [Никифоров, 1930]. Но в этом отношении пришлось разочароваться и изменить свое мнение. Выдающихся сказочников не нашлось, хотя от многих лиц и были записаны великолепные сказки. Основное же наблюдение, сделанное А. И. Никифоровым и легшее в основу всей его собирательской и частично исследовательской работы, состояло в том, что сказка живет не в устах каких-то специальных сказочников, а что она составляет общее достояние всех и что нет лиц, которые не рассказывали бы или хотя бы не знали сказку. И, следовательно, сказку следует изучать не как индивидуальное мастерство отдельных лиц, а как массовое, общенародное явление. Отсюда вытекает вывод, что сказку, как пишет А. И. Никифоров, надо «брать у всякого, кто может ее дать, и такую сказку, какая первая придет на память сказочнику». Соответственно А. И. Никифоров не искал «сказочников», а брал сказку от первого встречного, ходил из избы в избы, беседовал с любым встречным человеком, где бы он ни находился. Особое внимание А. И. Никифоров уделял детям, с которыми он умел дружить и которые дали ему большое число детских сказок. А. И. Никифоров стремился к широкому охвату исполнителей, записывая от людей всех возрастов, всех родов занятий, грамотных и неграмотных, от хороших, средних и плохих исполнителей, от мужчин, женщин, подростков и детей.

Эти установки для двадцатых годов были совершенно новы. Научная ценность и правильность их очевидна. В то время как предыдущие собиратели руководствовались принципом *отбора*, А. И. Никифоров принципиально становится на путь *безотборной*, по возможности полной фиксации материала.

Уже после первой экспедиции А. И. Никифоров опубликовал статью «К вопросу о задачах и методах научного собирания произведений устной народной поэзии», где он, не отвергая необходимости и пользы тех методов, которые уже практиковались, пытается определить пользу и иных методов собирания и фиксации в зависимости от тех целей, которые ставит себе собиратель-исследователь [Никифоров, 1928-г]. В основном А. И. Никифоров ставит перед собирателями три задачи: задачи текстового порядка, задачи, связанные с исполнением текста и исполнителями, и задачи, связанные с изучением среды, в которой производится собирание материала.

В последующих своих работах А. И. Никифоров сам реализовал те требования, которые он ставил перед советской фольклористикой. Сюда относятся работы, посвященные рассмотрению собранных им материалов.

Первой работой, посвященной итогам экспедиций, была статья «Сьогочасна пінезька казка» [Никифоров, 1928-б]. Со свойственной А. И. Никифорову обстоятельностью и систематичностью он здесь затрагивает самые разнообразные острые и дискуссионные вопросы в изучении сказки вообще, а не только пинежских материалов: вопросы географического охвата, транскрипции, краевого, этнографического, исторического, художественного изучения, вопросы методологии собирания, вопросы «биологии» сказки.

В статье «Теперішній Заонезький казкарь-оповідач» А. И. Никифоров излагает свои наблюдения над носителями сказки, над формами ее бытования, над отношением сказочника и среды [Никифоров, 1930]. В нашей фольклористике это пока наиболее полная и наиболее строгая работа по изучению сказки не в текстовом отношении, а в ее отношении к людям и быту. Изучаются типы сказочников в их отношении к репертуару, к манере исполнения, к стилю. В отличие от обыч-

### А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

ных, даваемых другими собирателями индивидуально-психологических характеристик или портретов, А. И. Никифоров изучает бытование сказки в его закономерностях. Такое строгое, даже несколько сухое изучение лучше приводит к пониманию сказки, чем художественно нарисованные портреты и характеристики исполнителей. А. И. Никифоров глубоко понимал красоту произведений народной поэзии, и эта красота открылась ему в живом общении с народом. Тот, кто не слышал былины в пении и сказки в хорошем крестьянском исполнении, тот действительно не представляет себе всей захватывающей чисто художественной прелести произведений народной словесности, — пишет он в статье о Заонежском сказочнике [Никифоров, 1930].

Такая точка зрения определила глубокий интерес А. И. Никифорова к *эстетике* народной сказки, чему он впоследствии посвятил ряд работ.

Другая плоскость, в которой А. И. Никифоров изучал русскую сказку, были вопросы социальные.

Двадцатые годы были временем, когда советские фольклористы впервые начали понимать значение явлений экономического и *социального* порядка для жизни фольклора. Понимание фольклора как явления социального порядка требовало от фольклористов, воспитанных на традициях текстового и индивидуалистического изучения по отдельным сказочникам, пересмотра унаследованной методологии. Понимая сказку как явление социального порядка, А. И. Никифоров поставил вопрос об экономике и социальных отношениях, отраженных в сказке. Вопрос этот был тогда новый и решать его надо было с первичных простейших установлений. Этой проблеме посвящена статья «Социально-экономический облик севернорусской сказки 1926 — 1928 годов» [Никифоров, 1934-д]. На нарочито ограниченном материале здесь прослеживается, как в сказках о животных и в некоторых волшебных сказках (о змеборце) отражена конкретная жизнь северного русского крестьянина: окружающая его природа, фауна и флора, земледелие, хозяйство, промыслы, торговля. Отдельно ставится вопрос о классах и классовых отношениях. Ограниченность

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

материала не дает прав на широкие выводы, но данная работа показывает плодотворность и новизну метода изучения сказки в связи с реальной действительностью. В этом отношении А. И. Никифоровым также проложены новые пути. Вопрос ставится не только как академический, работа представляет собой живо написанный очерк о жизни и быте севернорусского крестьянина.

Изыскания А. И. Никифорова были по существу неосуществимы на материале традиционных сборников, основанных на отборе лучших текстов. Поэтому вопрос о типах возможных сборников всегда интересовал А. И. Никифорова. Исподволь готовя свой материал к изданию, А. И. Никифоров с большим вниманием следил за современной ему собирательской работой.

Одновременно с А. И. Никифоровым и частично в тех же местах (Пинега, Мезень, Заонежье) и от тех же исполнителей собирала сказки детская писательница Ирина Валериановна Карнаухова. Собранные ею материалы были изданы в 1934 году под названием «Сказки и предания Северного края» с предисловием Ю. М. Соколова и под его редакцией [Карнаухова, 1934]. Этот сборник выполнен по традиционному принципу, выработанному задолго до революции. На собрание И. В. Карнауховой А. И. Никифоров откликнулся обширной рецензией «Проблема сказочного сборника» [Никифоров, 1935]. Несмотря на богатство материалов этого сборника, а также на литературные таланты собирательницы, которая умеет излагать свои наблюдения в занимательной форме, сборник этот не удовлетворяет требованиям научности. А. И. Никифоров упрекает И. В. Карнаухову в искусственно произведенном отборе особенно интересных текстов и вариантов и пишет: «Все без исключения варианты имеют "особенный" интерес, даже дефектные и разрушенные». Не удовлетворен он также принципом распределения материалов (смещение принципа районного и сюжетного), трактовкой проблемы сказочника и т. д. Из этой рецензии видно, что автор стремился к созданию сборника *нового* типа, ломающего установленные традиции.

Стремление понять и изучить сказку не только как *текст*, но как явление социальной жизни и идейно-художественного творчества народа противоположно формалистическим устремлениям, которые в 20-х годах имели место как в Западной Европе, так и в СССР. В ряде блестящих и острых рецензий, которые по существу представляют собой значительные статьи по вопросам методологии исследовательской работы, А. И. Никифоров выступил против всех видов формализма в науке о фольклоре. Такова его рецензия на книгу Р. М. Волкова «Разыскания по сюжетосложению народной сказки» и на работы так называемой финской школы [Никифоров, 1926-в]. А. И. Никифоров вскрывает бесполезность механического сопоставления сюжетных схем, какими наполнена книга Волкова.

Глубокой принципиальностью отличаются работы А. И. Никифорова, направленные против так называемой финской школы в изучении сказки, которая занимала в те годы господствующее положение в западноевропейской науке, хотя отдельные критические голоса против нее и раздавались. Отдавая должное изумительной эрудиции ученых, работавших в этом направлении, и высоко оценивая некоторые конкретные достижения, признавая за каждым из трудов этой школы крупное научное значение и выдающийся интерес, А. И. Никифоров все же шаг за шагом с неумолимой логикой вскрывает шаткость основных предпосылок и методов этого направления: неубедительность и недостаточность статистических подсчетов, неприменимость их к установлению «праформы», фиктивность искусственно конструируемой «нормальной» формы сюжета, схематизм исторических построений и т. д. Такой же боевой характер имеют рецензии на книги русских ученых, вышедшие в Финляндии, В. Н. Андерсона — «Царь и аббат» и Н. П. Андреева «Легенда о двух великих грешниках» [6]. Рецензия на позднейшее крупное исследование Андерсона «Шванк о старом Гильдебранде» носит знаменательное название «Финская школа перед кризисом» [7]. Особое значение имеет его рецензия на книгу Карла Крона «Фольклористический рабочий метод» (1926), представляющую собой

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

пособие для фольклористов [Никифоров, 1928-в]. В некрологе, посвященном Карлу Крону, А. И. Никифоров, дав исчерпывающую характеристику этого крупного ученого и добытых им конкретных результатов, все же подтверждает, что методы этой школы несовместимы с советской фольклористикой [Никифоров, 1934].

Одна из наиболее важных теоретических работ А. И. Никифорова – обстоятельный критический разбор книги немецкого ученого Альберта Весельского «Опыт теории сказки» [Wesselsky, 1931]. В статье «Теория сказки Альберта Весельского» А. И. Никифоров дает подробное, объективное изложение этой книги, затрагивающей коренные вопросы науки о сказке [Никифоров, 1934-а]. Эта книга представляет тем больший интерес, что она писана крупным знатоком и эрудитом и полемически направлена против существующих теорий, в особенности против финской школы, и претендует на новое решение этого вопроса. Отдавая должное всем частным достоинствам этой книги, А. И. Никифоров, уже вооруженный наблюдениями своей экспедиции над подлинной жизнью сказки в народе, над сказкой как явлением *народной* культуры, обусловленным историей и социальной жизнью народа, а также своими исследованиями о закономерностях поэтики и стихе сказки, приходит к выводу, что логические абстрактно-эволюционные классификаторские построения Весельского не только фактически ошибочны, но и по существу реакционны: сказка признается только продуктом разложения мифа, сатирические сказки вообще не признаются сказками; в Европу сказка попала с Востока чисто литературным путем; она опустилась в народ, а не создана им. Эти и другие положения Весельского для советского фольклориста признаются неприемлемыми и несовместимыми с теми исканиями, которые характеризуют развивающуюся науку в СССР.

Все это показывает, что А. И. Никифоров вел страстную борьбу против ложных и реакционных устремлений в русской и зарубежной науке, причем не упрощал вопроса, как это иногда имело место в те годы, а решал его с полным пониманием его сложности. Стремлений А. И. Никифорова долгое время не

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

понимали, к его работам не прислушивались. Выступая против формализма как научного метода, он вместе с тем никогда не был против изучения формы; наоборот, им создан ряд работ, посвященных поэтике сказки. Это дало повод для причисления его самого к формалистам. В первом томе книги «Русское народное поэтическое творчество» писалось: «Сугубо формалистическими являются работы по сказке Р. М. Волкова, В. Я. Проппа, А. И. Никифорова, по былинам — А. П. Скафтымова, М. О. Габель и др. В исследованиях о сказке Н. П. Андреева и А. И. Никифорова наиболее резко сказалось влияние той разновидности "теории заимствования", которая в буржуазной науке представлена так называемой "финской школой"» [РНПТ, 1953, с. 106, прим.]. Таким образом, А. И. Никифоров здесь объединен с Р. М. Волковым, Н. П. Андреевым и с финской школой, против которых он так страстно и обоснованно выступал.

А. И. Никифоров изложил свои взгляды на сущность сказки в ряде очерков исследовательского характера. Он много занимался изучением теоретических вопросов. Как уже оказывалось, он особенно интересовался вопросами эстетики сказки.

Одна из наиболее значительных теоретических работ А. И. Никифорова — небольшая статья в сборнике в честь А. И. Соболевского «К вопросу о морфологическом изучении сказки» [Никифоров, 1928-д]. Эта статья представляет собой схематическое изложение незаконченного исследования по морфологии великорусской волшебной сказки. Этому исследованию не суждено было завершиться. Оно было воспринято как формалистическое. Такое понимание этой работы ошибочно, как уже указывалось, А. И. Никифоров был ярким противником формалистического изучения сказки, что вовсе не исключало необходимости изучения художественных форм фольклора в их закономерности. Работу А. И. Никифорова нельзя считать формалистической уже потому, что изучение закономерности художественных форм сказки для А. И. Никифорова не было самоцелью. Оно задумано как предварительная ступень историко-генетического изучения. Без изучения специфически-сказочной единообразной закономерности строения сказки, свойственной волшебной сказке народов всего мира,

историческое изучение было бы невозможным. Работа А. И. Никифорова направлена против господствовавшей тогда теории миграции и открывает новое направление. Основные законы строения волшебной сказки изложены в кратчайшей форме; это — закон троекратного повторения и его вариации, закон расположения действия сказки вокруг одного или двух героев, находящихся в строго определенных отношениях (например, антагонистов). Этот закон назван им законом *стержня* одногеройной или двухгеройной сказки. Все действие сказки совершается строго последовательно, и эта последовательность определяется единством функций действующих лиц. В ходе действия определяются связи главного действующего лица с другими персонажами, представляющие собой типичные сказочные эпизоды (дежурство на могиле, бой со змеем, бегство и т. д.). Рассматриваются также типы женских и мужских сказок, их основные отличия и ряд других вопросов

Несмотря на свою краткость, эта статья содержит обширную и хорошо продуманную программу изучения структурных особенностей сказки. Она содержит принципиально важные открытия. Мимо этой работы не пройдет ни один исследователь, изучающий закономерности строения волшебной сказки.

Один из кардинальных вопросов в изучении сказки — вопрос о жанрах. «Сказка» — понятие собирательное, объединяющее разнообразные виды народной прозы. Определение жанрового состава сказки — одна из научных проблем в изучении сказки, и А. И. Никифоров много работал над этой проблемой.

Одна из основных мыслей А. И. Никифорова состояла в том, что жанры сказки определяются не только содержанием и формой ее, и не тем, как сказка выглядит со страниц книги, но и тем, как она исполняется и как слышится. Этим А. И. Никифоров вносит новую струю в сложный вопрос о классификации сказок.

Этому вопросу посвящена статья «Народная детская сказка драматического жанра» [Никифоров, 1928-а]. Не ставя еще вопроса о новых принципах классификации в целом, А. И.

Никифоров выдвигает здесь *один* вид сказок в особый самостоятельный жанр. Слушая сказки, А. И. Никифоров заметил, что ряд сказок всегда исполняется одинаково. Эти сказки рассказываются не нарративно, а драматически; они театрализируются, т. е. сопровождаются жестами и имитацией действия, они объединяются единством применяемых интонаций и часто исполняются ритмизованно. Собрав воедино эти сказки по исполнительскому признаку, А. И. Никифоров увидел, что они отличаются и единством своих структурно-композиционных особенностей. Это — главным образом кумулятивные сказки (Колобок, Петушок подавился и др.) и примыкающие к ним (Мена, Звери в яме и др.). Путем сопоставления этих сказок по их структуре выясняются особенности этих сказок, и они выделяются в особый жанр. Легко заметить, что эта классификация идет в совершенно ином русле, чем традиционное деление сказок на сказки о животных, волшебные, бытовые и т. д.

Принятое А. И. Никифоровым деление не могло войти в науку, так как в огромном большинстве случаев формы исполнения собирателями не фиксировались. Важен, однако, самый принцип. А. И. Никифоров пишет:

«Произведение народной словесности — не литература, которая пишется писателем молча за столом и читается читателем тоже молча за столом. Наоборот, сказка, песня, былина и т. д. прежде всего произносятся, бытуют только устно, живы тогда и до тех пор, когда и пока произносятся. Текст сказки без учета его исполнения — труп. И изучение этого трупа дает понимание анатомии сказки, но не жизни сказочного организма. Другими словами, чисто историко-литературный подход к изучению произведений народной словесности, господствующий в науке и объясняемый тем, что занимались такими изучениями пока главным образом историки литературы, с точки зрения чисто фольклористической должен быть сменен другим подходом — фольклористическим. Для фольклориста сказка обязательно должна быть чем-то более сложным, чем только записанный собирателем текст» [Никифоров, 1928-а].

Собирая сказку сплошь, без всякого отбора, А. И. Никифоров должен был встретиться с явлением, которое собирате-

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

лями обычно замалчивается, — с наличием некоторого количества сказок с содержанием или элементами эротического характера. Часто эти сказки заострены сатирически против попа, его жены и их работника — на что еще указывал Белинский в своем предсмертном письме Гоголю [Белинский, 1950]. Этому вопросу посвящена небольшая статья А. И. Никифорова «Эротика в великорусской народной сказке» [Никифоров, 1929-а]. Обходить этот вопрос — также ненаучно, как игнорировать арабские сказки, старофранцузские фавль, новеллы Поджио и Боккаччо, польские фацеции, немецкие шванки и т. д. В статье А. И. Никифоров делится с читателем своими наблюдениями, сделанными во время экспедиций, и настаивает на необходимости при изучении этих явлений встать на точку зрения крестьянина, который не видит ничего предосудительного в том, чтобы вещи назывались их именами. Применение подобных мотивов может служить чисто комическим, в особенности сатирическим целям. Можно говорить также об особом жанре таких сказок. Наблюдения высказаны бегло в порядке постановки вопроса.

Выделяя и определяя жанры по композиционному признаку, А. И. Никифоров посвятил специальную работу жанру *докучной* сказки. Не случайно, что А. И. Никифоров много занимался детской сказкой. Записывая от всех без отбора, он собрал большое количество именно детских сказок. В числе этих детских сказок имеется большое количество весьма разнообразных докучных сказок. Они обратили на себя особое внимание А. И. Никифорова, и он посвятил им специальную работу «Російська докучна казка» [Никифоров, 1932]. А. И. Никифоров использовал не только свои записки, но и материалы из других сборников (оказавшиеся очень немногочисленными) и подверг докучную сказку полному и систематическому изучению. Со свойственной ему склонностью к точной и подробной систематизации он дал подробную типологию этих сказок. В статье приведен богатейший материал (свыше 150 текстов) главным образом из собственных собраний. Этот материал с полной ясностью и убедительностью показывает, какие типы или виды и разновидности таких сказок существ-

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

вуют (коротушки, издевки, бесконечные, вопросно-ответные и др.). Затрагиваются также вопросы происхождения и бытования этих сказок, рассматриваются смежные жанры, вопросы стиля и содержания их. Научное изучение детского фольклора у нас мало развито. Статьи А. И. Никифорова важны не только для фольклористов, но для педагогов и воспитателей.

Несмотря на незначительность этого сказочного материала по своему «идейному» содержанию, статья А. И. Никифорова обладает большим научным интересом. Если бы такие же обстоятельные и логически стройные работы имелись и по другим жанрам русской сказки, многие вопросы изучения сказки уже были бы разрешены.

Несколько лет спустя после названных работ А. И. Никифоров вернулся к вопросу о жанрах уже в более широком аспекте.

В статье «Жанры русской сказки» А. И. Никифоров подвергает ревизии существующие системы классификации и выдвигает новый принцип: принцип классификации сказок по их функциям [Никифоров, 1938]. Он выделяет сказки, исполнение которых связано с различными формами крестьянского труда (сопутствующие труду), сказки чисто-развлекательные (как сказки детские, сказки, рассказываемые в клубах анекдоты и пр.), сказки социально-бытовые (главным образом — сатирические). Кроме того, выделяются сказки, исполняемые при некоторых обрядах (например, при свадьбах).

Классификация, предложенная А. И. Никифоровым, не вошла и не могла войти в науку, так как в преобладающем большинстве сборников не содержится никаких сведений о том, какие функции те или иные сказки выполняют. Но дело не только в этом, но и в том, что одни и те же тексты могут выполнять разные функции, и классификация по функциям не отменяет классификации по сюжетам. Но как попытка изучить социальную и бытовую функцию сказок и изучить поэтику сказок не только в зависимости от сюжета, но и от цели исполнения, попытка А. И. Никифорова имеет важное значение. Социальная, общественная функция, выполняемая сказкой, ее роль в сельской среде несомненно должна быть изуче-

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

на, и в этом отношении А. И. Никифоровым сделано очень много. Но попытка положить эту сторону жизни сказки в основу классификации должна быть признана результатом некоторого увлечения.

Другая проблема, над которой много работал А. И. Никифоров, была проблема *стиля* сказки.

Изучение *стиля* сказки, как оно мыслилось А. И. Никифоровым, значительно отличается от того, как оно велось в фольклористике 20 – 30-х годов. Преобладало описательное изучение индивидуального *стиля* отдельных исполнителей. А. И. Никифоров ставит проблему *стиля* сказки по существу, а не только применительно к отдельным исполнителям. Эта проблема затронута в краткой заметке «Важнейшие *стилевые* линии в тексте северной русской сказки» [Никифоров, 1934-в].

А. И. Никифоров ставит задачу *всестороннего* изучения сказочного *стиля* именно как сказочного. *Стиль* определяется не только языковыми средствами, но шире. Он зависит от жанра сказки, так как разные жанры обладают разными *стилями*. *Стиль* определяется, в числе других факторов, и композицией ее. Он определяется *бытовыми* элементами (полом, возрастом, социальным и национальным признаком, местными факторами, индивидуальными вкусами). Устанавливаются также возможные категории *стиля* со стороны речевых элементов. Наконец, *стиль* определяется характером сказа (простой, амплифицированный, патетический, раешнический, балагурный и т. д.).

Как и в других случаях, А. И. Никифоров не решает проблемы, он ставит вопросы, имеющие важное значение в период поисков методологии, когда за исследование нельзя было браться на основе методологии традиционной.

В небольшой заметке «Мотив, функция, *стиль* и классовый рефлекс в сказке» А. И. Никифоров подчеркивает необходимость *классового* изучения сказки [Никифоров, 1934-г]. «Классовость должна быть вскрыта и в истории сказочных сюжетов, и в их компоновке, и в материально-бытовом и стилистическом оформлении сказки». На анализе одного мотива, а именно сказочных концовок с рассказом о вступлении героя

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

в брак прослеживается», как крестьянское классовое сознание отражено не только в содержании, но и в стиле рассказа и в его функции.

Хорошо зная сказку по ее бытованию, сюжетам, художественным особенностям, теории и истории ее изучения, А. И. Никифоров создал несколько очерков *сводного, обзорного* характера.

Одна из лучших работ А. И. Никифорова – вводная статья «Сказка, ее бытование и носители» к антологии, составленной О. И. Капица «Русские народные сказки» [8]. Здесь дано хорошо продуманное определение сказки и всех ее признаков, затронут вопрос о ее видах, об исполнителях и исполнительском искусстве и т. д. Педагогический талант А. И. Никифорова помог ему написать работу, которую можно рекомендовать всякому, желающему начать изучение сказки.

Неопубликованным остался очерк «Сказка», назначавшийся для VIII тома «Литературной энциклопедии». Эта статья носит справочный характер. В сжатом изложении она содержит все необходимые сведения о сказке, ее художественных особенностях, истории ее изучения и т. д. К статье приложена богатая библиография.

По существу носит обзорный характер и его комментарий к статье А. Н. Веселовского «Лорренские сказки» в XVI томе сочинений Веселовского [9]. Кратко и сжато, но с большим количеством имен здесь дается характеристика французской собирательской работы, оценка сборника Коскена, которая дается в рамках развития общеевропейского сказковедения. Здесь рассматривается мифологическая школа, индианизм и школа заимствования, к которой принадлежали Коскен и Веселовский. Вопрос отнюдь не упрощается. На примере древнеегипетской сказки о двух братьях и ее понимании Коскеном, Веселовским и последующими учеными А. И. Никифоров показывает спорность вопроса о миграции, неправомерность безусловного причисления Веселовского к миграционистам и вскрывает главные стороны этой теории, показывает ее вырождение в последующей европейской фольклористике и смену ее другими направлениями. Краткий ком-

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

ментарий к статье Веселовского вырастает в историю методологических исканий в европейской науке и определение места Коскена и Веселовского в этой науке.

Несколько особняком стоят работы, посвященные сказочному фольклору других народов, кроме русского.

В педагогическом институте А. И. Никифоров читал курс фольклора народов СССР. Относясь творчески ко всякому начинанию, А. И. Никифоров и в этой области создал ценные работы.

Особое внимание А. И. Никифорова привлек фольклор чукчей. Изучение творчества народа, в быту которого еще не были преодолены формы жизни первобытнообщинного строя, представляет большой интерес не только для изучения данного народа, но и для разрешения сложных проблем возникновения и первоначального развития отдельных жанров фольклора. В этом смысле изучение фольклора народов на ранних ступенях их общественно-экономического развития важно и для понимания фольклора народов, стоящих на более поздних ступенях развития. Чукотский фольклор изучался А. И. Никифоровым в его непосредственных связях с русским фольклором и с точки зрения проблемы взаимоотношения фольклора и мышления.

В небольшой заметке «Чукотский сказочник и русская сказка» подробно рассмотрена одна из чукотских сказок собрания В. Г. Богораза [10]. А. И. Никифорову удалось вскрыть, что эта сказка представляет собой беспорядочный конгломерат из плохо понятых русских сказок. Это доказывается не только анализом текста, но и изучением исполнителя. Никаких широких теоретических выводов А. И. Никифоров не делает, но сделанное им наблюдение предохраняет исследователя чукотской сказки от ошибки понимания этого текста как исконно чукотского.

Более широкое принципиальное значение имеет статья «Структура чукотской сказки как явление примитивного мышления» [Никифоров, 1935-а]. Хорошо зная европейскую сказку и ее структурные особенности, А. И. Никифоров попытался применить мерку европейских сказок к сказке чукот-

ской. Результат получился отрицательный. Чукотская сказка оказалась несоизмеримой со сказкой европейской. Она обладает некоторыми формальными аналогиями с европейской сказкой, но эти аналогии имеют иное содержание. Так, чукотская сказка не знает начал и концовок, характерных для европейских сказок, но она имеет иные формы начал — сказка начинается с констатации факта, или слушатель вводится прямо *in medias res*. Концы иногда имеют магически-заклинательное значение, хотя чукотская сказка в целом это значение утратила. Чукотская сказка не знает закона троичности, но ей присущ аналогичный закон пятиричности. В ней иные общие места, чем в европейской сказке; она не знает повторности повествования, второго хода повествования, который до некоторой степени повторяет предшествующие ходы повествования. Зато чукотская сказка вся наполнена превращениями героев и путешествиями их — частично по иным мирам.

А. И. Никифоров отнюдь не ставит себе задачей дать сколько-нибудь полную характеристику структуры чукотской сказки. Его задача состоит в том, чтобы показать, что закономерности формальных особенностей коренятся в закономерностях мышления на соответствующей стадии развития человеческого общества. Так, пятиричность основана на счете по пятеркам, т. е. по пальцам, — счет, известный многим народам и лежащий в основе современной десятиричной системы. Превращения в сказке связаны с характерным для примитивного мышления отождествлением субъективного и объективного мира. Передвижения героя связаны с представлениями о том, что примитивный человек чувствует свою жизнь главным образом как движение, и окружающий мир является ему не только живым, но и всегда движущимся. Это показывает, что художественная форма не была для А. И. Никифорова самоцелью. Форма рассматривается как манифестация мышления, обусловленного ступенью развития культуры и общественного строя данного народа.

Сказка была главным, но не единственным предметом интересов и занятий А. И. Никифорова. По поручению Фольклорной комиссии при Институте этнографии он подготовил к

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

печати новое издание «Онежских былин» А. Ф. Гильфердинга. Издание это — лучшее из имеющихся изданий сборника Гильфердинга. Тексты проверены по рукописям полевых записей Гильфердинга, причем внесен ряд поправок и дополнений. К каждому тексту даны комментарии. Издание началось со второго тома, выполненного А. И. Никифоровым единолично. Последующие тома подготовлены в сотрудничестве с известным сибирским фольклористом Георгием Семеновичем Виноградовым. До войны вышли том второй и третий [Гильфердинг-3], а после войны Институт русской литературы (Пушкинский дом) выпустил первый том с вступительной статьей В. Г. Базанова и переиздал тома второй и третий [Гильфердинг-4]. Это издание представляет собой образцовый пример переиздания классического наследия русского фольклора.

Смерть настигла А. И. Никифорова в расцвете его творческих сил. Им была подготовлена к печати антология обрядовой поэзии со вступительной статьей для «Библиотеки поэта». Замысел этот до конца не осуществился. Не успел он также отредактировать большую работу о русской календарно-обрядовой поэзии, в которой собран огромный материал и богатейшая библиография и где сделана попытка показать повторяющиеся закономерности в циклах народных праздников и объяснить их.

Огромное, оставленное А. И. Никифоровым собрание сказок при его жизни не могло быть опубликовано. Установки А. И. Никифорова на изучение масс были противоположны господствовавшему тогда стремлению в первую голову охватывать отдельных, выдающихся мастеров. Такое стремление имело несомненные положительные стороны. Вышел целый ряд замечательных публикаций сказок, записанных от одного лица. В вступительных статьях изучались биографии, репертуар, стиль, манера исполнения сказителя. Было открыто несколько замечательных исполнителей-художников. Вместе с тем, однако, такое индивидуалистическое изучение таит в себе ряд опасностей. Исполнители изучаются индивидуально-психологически, в отрыве от истории, общественных отношений, быта, от творчества масс. При таком изучении в итоге

получается не только неправильное представление о характере народной традиции, но стираются грани между литературой и фольклором. Теоретики того времени считали, что говорить о коллективном творчестве народа могут только романтики и что никакого принципиального отличия между фольклором и литературой нет. Такова была господствующая точка зрения тех лет. Наиболее последовательно она изложена в вводной части книги Ю. М. Соколова «Русский фольклор» [Соколов, 1938].

Теория А. И. Никифорова была диаметрально противоположной. Его прежде всего интересовало именно творчество масс. Отдельный исполнитель интересовал А. И. Никифорова прежде всего как представитель среды, которая этого исполнителя создала, из которой он вырос.

В настоящее время совершенно очевидно, что обрисованные две точки зрения отнюдь не исключают одна другой, что широко, углубленно должны изучаться как среда и масса, так и отдельные, более талантливые представители ее. Однако в 20 – 30-е годы здесь видели неизгладимое противоречие. А. И. Никифоров в те годы в этом отношении был в меньшинстве, можно сказать – в одиночестве. Это послужило одной из причин, почему собрание его сказок не могло быть напечатано при его жизни.

Но были и другие, более внешние причины: тип подготовленного А. И. Никифоровым сборника был настолько необычен, что в то время не находил поддержки. Охарактеризованные выше работы А. И. Никифорова по методологии собирания ясно указывают, к чему он стремился: он хотел показать сказку как явление *всенародное* по своему бытованию и обусловленное не только индивидуальной психологией исполнителя, но прежде всего причинами исторического и социально-порядка.

Выполненное по этим принципам собрание пугало своей новизной и необычайностью. Собрание Никифорова представляет огромную рукопись, объемом не менее 100 печатных листов текстов сказок, записанных более чем от 200 лиц. Одна из особенностей этого собрания состоит в том, что здесь наря-

ду с великолепно рассказанными текстами содержатся сказки среднего и низкого художественного достоинства, похабные сказки, сказки запутанные, отрывочные, записанные иногда точно, иногда конспективно. Большое количество сказок записано от детей. Здесь, с одной стороны, имеются великолепные собственно детские сказки, рассказанные самими детьми, с другой же стороны, от детей записаны сказки, слышанные от взрослых, но недопонятые ими, спутанные и искаженные, но записанные все же совершенно точно. В одном отношении А. И. Никифоров своей цели достиг: собранные им материалы дают, по-видимому, вполне правильное представление о действительном состоянии сказочной традиции и народном искусстве рассказывания, какое имело место в 20-х годах в обследованных районах. Оно дает более точное представление, чем любой другой районный русский сборник, так как дает картину очень широкую и совершенно неприкрашенную. Однако неизбежное в таких случаях наличие довольно значительного количества неполноценных в художественном отношении текстов затрудняет вопрос об издании этого собрания.

Другая особенность собрания А. И. Никифорова состоит в его способе фиксации народной речи. Стремясь всюду к полной объективности и точности, А. И. Никифоров стремился к фонетически точной записи слышанного рассказа. Вместе с тем, однако, вопросами транскрипции и текстологии А. И. Никифоров не интересовался ни теоретически, ни практически. Это видно, например, по тем немногим публикациям, которые ему удалось осуществить. Им было опубликовано 15 текстов, объединенных общностью одного сюжета — сюжета змееборства [Никифоров, 1936]. К этому изданию имеется небольшая вводная заметка о принципах публикации по сюжетам и приводятся данные об исполнителях. Но А. И. Никифоров ни словом не обмолвился о характере фонетической записи и текстологических принципах издания. Эти вопросы его мало интересовали.

В архиве А. И. Никифорова не нашлось также вводной статьи к его большому собранию сказок, где эти принципы могли бы быть изложены.

### А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

Изучение записей А. И. Никифорова приводит к выводу, что он руководствовался стремлением записывать каждое слово так, как оно слышится. Но так как непроверенное слуховое восприятие может оказаться весьма субъективным, той фонетической точности, к которой стремился собиратель, не получилось. К тому же, как это хорошо известно всем собирателям сказок, при быстром исполнении точно записать не только произношение, но даже и просто речь исполнителя бывает не только трудно, но и невозможно. В процессе быстрой записи собиратель невольно забывает о фонетической записи и начинает писать так, как он привык.

От этих недостатков несвободно и собрание А. И. Никифорова. Его фонетическая запись очень часто сбивается на орфографическую. Особенности диалекта иногда сохраняются, иногда нет. Все это затрудняет чтение и создает большие препятствия при издании и печатании этих сказок. В этом — одна из причин, почему издатели отказывались печатать материалы А. И. Никифорова.

Не видя возможности издать свое собрание в том виде, в каком оно было задумано и выполнено, А. И. Никифоров обратился с письмом Горькому. Он послал ему три образца своих записей и изложил возможные проекты издания своего собрания. Горький ответил коротким письмом, в котором, писал: «Лично я — решительно против издания "рядового безотборочного" материала фольклорного. ибо считаю вредным вносить в современный языковый хаос массу местных речений, провинциализмов и т. д. Я — за строгий отбор, за чистоту "кондового" великорусского языка, за внесение его в язык литературный» [11]. В дальнейшем Горький предлагал обратиться в те научные учреждения и издательства, которые (чего Горький не знал) уже отвергли рукопись А. И. Никифорова.

Не желая идти на компромиссы, А. И. Никифоров перестал готовить свое собрание к изданию.

В настоящее время необходимость издания хотя бы части собрания А. И. Никифорова не вызывает сомнений. Это — огромное собрание, которое содержит великолепные, свежие материалы. Метод Никифорова — брать сказку широко и

у всякого, кто ее рассказывает, дал нам новое представление о богатстве русского сказочного репертуара. Им, например, впервые записан ряд сказок, которые до сих пор в русском репертуаре были неизвестны. И если нельзя ручаться за точность каждого записанного Никифоровым *звука*, то можно ручаться за точность каждого *слова* сказки. Точность записей дает чрезвычайно яркое представление о живости и выразительности непринужденной речи северных крестьян.

Между точкой зрения Никифорова и точкой зрения Горького нет непреодолимых противоречий. Собрание Никифорова, как собрание массовое и безотборочное, имеет первостепенное значение для тех ученых, которые подробно будут изучать сказку и ее распространение и бытование. Для таких ученых доступен архив, где эти записи бережно хранятся в оригиналах и копиях. Горький же имел в виду не профессиональных ученых, а запросы широких читателей, которых надо приобщать к жемчужинам народной поэзии. Для широкого читателя должен быть произведен отбор, причем в подаче текстов читателю нужно облегчить языковое восприятие и освободить их от некоторых своеобразных особенностей фиксации народной речи, какие были свойственны записям Никифорова.

В настоящем издании отбор произведен по следующим принципам.

Из собрания исключаются:

1. Записи, названные собирателем «регистрационными», состоящие в кратчайшем перечислении основных мотивов с целью зарегистрировать наличие сюжета.
2. Записи, названные собирателем «конспективными» и состоящие из более или менее подробного изложения хода действия, иногда в соединении с отдельными эпизодами, записанными дословно. Сюда же относятся записи, обозначенные как «полуконспективные», «не буквальные» и пр.
3. Сказки, не доведенные рассказчиками до конца вследствие забывчивости или нежелания продолжать рассказ.
4. Сказки, в художественном отношении неполноценные, фрагментарные, рассказанные отрывисто, схематически, с на-

### А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

рушением логической или художественной связи, с пропусками, противоречиями, или рассказанные бледно или растянуто.

5. Произведения, не относящиеся к сказочному фольклору, как рассказы снов, приключений из своей жизни или из жизни других людей, а также произведения других жанров бывальщин, библейских легенд и т. д.

6. Сказки, неудобные для печати по своим сюжетам как в целом, так и по частям или эпизодам.

7. При наличии нескольких или многих вариантов одной и той же сказки отбираются наиболее удачные в художественном отношении.

Поскольку, однако, именно совокупность и цельность собранного А. И. Никифоровым материала имеет выдающееся не только узкоспециальное, но и более широкое значение, к настоящему изданию прилагается описание материалов, собранных А. И. Никифоровым, по которой видно, где, от кого и что было записано, о чем рассказывает народ, видно, из чего сделан отбор.

Особого рассмотрения требует вопрос о последовательности, в какой тексты издаются. По рукописям видно, что А. И. Никифоров менял порядок расположения текстов. Первоначально сказки были расположены соответственно маршруту экспедиции по местностям и исполнителям, о чем свидетельствует имеющаяся нумерация текстов и пагинация.

Впоследствии А. И. Никифоров изменил свой план и расположил тексты по сюжетам соответственно «Указателю сказочных сюжетов по системе Аарне», изданному Н. П. Андреевым; такая система расположения оказалась неудачной. Не говоря уже о том, что указатель Аарне есть *научно-технический* справочник и что его классификация носит чисто формальный характер и не соответствует художественной природе сказок, большинство сказочных текстов состоит из соединения нескольких сюжетов; отнесение их только к одному из них создает путаницу. Этот порядок неудобен также с точки зрения читательских интересов. Читателю предлагается ряд односюжетных сказок. Поэтому в данном издании сохранен первоначальный проект А. И. Никифорова: сказки

расположены соответственно маршруту в том порядке, в каком это было предусмотрено самим собирателем.

Более труден вопрос о языковой и текстологической редакции текста. Собрание А. И. Никифорова публикуется не в лингвистических целях. Те, кто хотел бы воспользоваться записями А. И. Никифорова в целях изучения вопросов диалектологии, могут обратиться к изданным самим А. И. Никифоровым избранным текстам своего собрания под названием «Победитель змея», о чем говорилось выше [Никифоров, 1936]. Сто страниц этого собрания из разных районов дают ясное представление об особенностях записи А. И. Никифорова и о том, в какой степени эти записи могут или не могут быть использованы в лингвистических целях.

Настоящее издание назначается для использования фольклористами, литературоведами и широким кругом читателей. Поэтому редакция, которая была придана этим текстам собирателем, изменена по следующим принципам.

В отличие от принятой А. И. Никифоровым системы обозначения все общерусские слова в общерусском произношении передаются орфографически.

Так, гласные «ы, ю, я» после шипящих обозначаются как обычно, т. е. вместо «жывой», «добычу», «чясто» и т. д. мы даем «живой», «добычу», «часто».

Оглушение согласных в конце слов не показывается. Вместо «дуп», «зажок», «сквось» и т. д. дается «дуб», «зажег», «сквозь».

Звонкие согласные перед «д» и «б» обозначаются соответственно правилам орфографии — вместо «зделался», «здавай», «збруя» и т. д. печатаем «сделался», «сдавай», «сбруя».

Сочетание «шч» заменяется через «щ». Вместо «яшчик», «Кошчей» и т. д. печатаем «ящик», «Кошей». Этот же принцип сохраняется для слов в местном произношении. Написание «шчобы», «першчатки» заменяется через «щобы», «першатки».

Не сохраняется обозначение палатализации после согласных, которые всегда произносятся мягко (вместо «дочька», «царевичъ» и т. д. — «дочка», «царевич»; вместо «опусьтил», «посьле» — и т. д. — «опустил», «после»).

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

Греческая гамма (γ) для обозначения фрикативного звука «г» («боуатый») всюду заменяется через русское «г».

Удвоение буквы «с» применяется соответственно нормам орфографии. Написание «растрелять», «расказ» и т. д. заменяется через «расстрелять», «рассказ».

Буква «ё» заменяется буквой «е» во всех случаях, когда такое обозначение принято современной орфографией. Так, написание «твоё», «ползёт», «воронёнок», «вдвоём» и т. д. мы заменяем через «твое», «ползет», «вороненок», «вдвоем» и т. д. Написание через «ё» сохраняется в тех случаях, когда оно обозначает необычное в литературном языке произношение: «синё морё», «у ёго».

Орфографически изображаются также окончания «-тся» и «-тъся». Разнообразие в написании этих окончаний у А. И. Никифорова довольно велико, причем разница между инфинитивом и формами в третьем лице не показывается («-тця», «-тца», «-тса», «-тце», «-тсе» и др.). Возможно, что у собирателя были какие-то причины в непоследовательном выборе того или иного написания (иногда в том же тексте), но современным читателем эта причина не улавливается, и такие написания всюду заменены орфографическим изображением.

Сочетания согласных, которые в живой речи целиком не произносятся, в настоящем издании изображены так, как это привык видеть русский читатель. Вместо «празник», «дожжя», «приежжает», «приезжаэт», «млчший» и т. д. всюду пишется «праздник», «дождя», «приезжает», «младший» и т. д. Из этого делается исключение только в тех случаях, когда обозначается не общерусское, а диалектное произношение. Так, написание «соньце» сохраняется.

Названные случаи решаются сравнительно легко; более труден вопрос о редактировании диалектальных особенностей текста. В данном издании полностью сохраняются все особенности лексики, словообразования, словоизменения и синтаксиса независимо от того, соответствуют или не соответствуют ли они современным литературным нормам. Так, не подвергаются изменениям или унификации такие особенности склонения, как «шли по дороги», «на службы служил», «в кон-

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

цы концов», «слезми», «у ёго», «у ей», «люди егова государства», «со своима товарищам» и т. д.

Сохраняются также особенности спряжения, как, например, «потемнет», «желат», «съес» и т. д.

Не подвергаются редактированию особенности словообразования и словоупотребления: «отдох», «спровожать», «закружалась», «королует», «у его не было ничем ничего», «дожил до взрослых лет» и т. д.

Равным образом сохраняется передача небрежной или ускоренной речи: «грит», «гыт», «нечо не будет», «тока» («только») и т. д.

Несколько иначе приходится подходить к вопросу о сохранении особенностей произношения. Способ передачи произношения приходится подвергать некоторой переработке, так как в записях А. И. Никифорова нет системы и единства. Вот несколько ярких примеров. В мезенской сказке типа «Деревянный орел» [Никифоров, 1961, N 37] мы имеем написания: «ларецёк», «ларецек», «ларёчек», «ларечёк» и «ларечек». Такие случаи — отнюдь не исключение. В одном и том же тексте можно встретить написания: «царсво», «царьство» и «цярьство», или «цержков», «церьков», «цержковь» и «цержков». В одной из пинежских сказок [Никифоров, 1961, N 22] мы встречаем написания: «пщеница», «пшаница» и «пшеница». Есть случаи, когда разнобой имеется в пределах одной фразы, например: «Эх змия, говорит, эх зьямия-матушка». — «Запргай, Мишка, свою лошаццинку в карету. Мишка стал *запргать*».

Наличие такого разнобая ставит издателя в чрезвычайно трудное положение. Единственно правильный способ исправления состоял бы в проверке обозначенного произношения на местах. Поскольку этот способ контроля неосуществим, приходится довольствоваться компромиссами, учитывая при этом не только интересы лингвистов, но и широкого круга читателей.

Возможно, что сохранение такого разнобая было бы целесообразным, если бы мы были уверены, что он точно соответствует колебаниям в речи. Но этой уверенности у нас отнюдь нет. Часто разнообразие следует отнести за счет непоследовательности в написании, весьма естественной при быстрой за-

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

писи речи сказочника. Отличить в настоящее время, где имеются колебания в произношении и где — непоследовательность в написании, совершенно невозможно. Разнобой тормозит процесс художественного восприятия. Вместе с тем очевидно, однако, что такое редактирование не может быть произведено прямолинейно по всему собранию в целом и что здесь требуется осторожное и дифференцированное решение вопроса.

В тех текстах, где местное произношение фиксируется собирателем последовательно и без всяких отклонений и колебаний, особенности произношения полностью сохраняются в том написании, в каком это дано собирателем. Обычно это — короткие тексты, чаще всего записанные от детей, рассказывавших медленно и с расстановкой.

Равным образом сохраняется частичное обозначение особенностей, если оно не содержит явных противоречий. Так, частичное обозначение цоканья в текстах сохраняется.

В тех же случаях, когда имеются явные противоречия и несоответствия, в устранении разнобоя совершенно последовательно проводился следующий принцип: различия в фиксации произношения и написания слов унифицировались в сторону приближения к современной общепринятой орфографии. От этого принципа делались отступления только в тех случаях, когда эти колебания весьма незначительны и не нарушают цельности речи.

Оговаривать все случаи таких правок совершенно невозможно, так как их набирается несколько тысяч, причем они обладают значительной степенью повторности.

Легче всего устраняются противоречия в написании отдельных слов. Так, в вышеприведенном примере написания «ларецёк», «ларецек», «ларёчек» и «ларечёк» заменяются написанием «ларечек», также имеющимся в тексте. Иногда некоторым подспорьем может служить и статистика. Так, в одном и том же тексте написание «царство» встречается 4 раза, «царьство» — 2 раза, «царсво» — 1 раз и «царьсво» — 1 раз. Написание одного слова тремя различными способами встречается не так редко. Так, в Пинежской сказке мы имеем

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

написания: «пщеница», «пшаница» и «пшеница». В сказке о лисе-плачее встречаем: «масльицком», «маслицком» и «маслецком»; в сказке о Садко — «жанить», «жоны», «женись».

Дело, однако, не в отдельных словах, а в явлениях диалекта, как таковых.

Одна из особенностей северных диалектов состоит в цоканьи. Если оно обозначено последовательно или хотя бы частично, оно сохранялось. Однако в полом ряде случаев мы имеем одновременно такие написания в одном и том же тексте, как «башмацьки» и «башмачки», «цезез» и «через», «девоцька» и «девочка», «сарайцик» и «сарайчик», «молзы» и «молчи», «палоцька», «палочька» и «палочка», «мальцик» и «мальчик». Читатель поневоле останавливается на этих противоречиях, как бы спотыкается о них. Процесс чтения тормозится, и непосредственность и сила художественного восприятия ослабляются.

Такая же картина наблюдается, например, в обозначении смягчения, в особенности после «ц»: «овинець» и «овинец», «отець» и «отец», «палець» и «палец», «венець» и «венец»; «молодець» наряду с «отец» и т. д. Сходно: «кров» и «кровь», «церьков», «церков» и «церковь»; «столицю» наряду с «пшеницу», «птицю» наряду с «птицу» и т. д.

Нет системы и в обозначении конечного неслогового «у» в глагольных окончаниях и в середине слов. Имеется «стаў» и «спаў» наряду с «стал» и «спал», «сделаў» наряду с «отдал», «воўк» наряду с «волк» и т. д.

Это же касается обозначения в одном и том же тексте неясных гласных. Имеется «Филимон» и «Филемон», «бьяри» и «берет», «выпрямили» и «выпрямиили», «серебрено» и «серебряному», «робота» и «работать» и т. д.

Мы не будем приводить других примеров. Во всех этих случаях унификация производится в сторону орфографического и привычного обозначения слов. Правятся не только отдельные противоречивые слова, но и другие, аналогичные им. Так, непоследовательное, случайное и противоречивое обозначение неслогового «ў» наряду с общерусским «л» унифицируется в сторону общерусского произношения и обозначения. Так же мы поступаем и в других случаях.

А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»

Повторяем, что в тех случаях, когда диалект обозначается полностью и последовательно, это обозначение сохраняется.

Унификация производится всегда только в пределах одного текста. Можно наблюдать, что степень насыщенности диалектальными формами от одного и того же исполнителя бывает различна. Трудно сказать, чем это вызвано. Возможно, что исполнители при первых записях стеснялись и пытались говорить по-городскому, но постепенно входили в колею привычной речи. Возможно и другое: собиратель со свежими силами писал по возможности точно, но по мере утомления все более и более сдавался на привычную речь. Мы не пытались унифицировать речь исполнителя по всем текстам, а ограничивались тем, что из каждого текста устраняли те противоречия и неполадки, которые у современного читателя вызывают недоумение и остановку.

Подводя итоги, можно сказать, что научное наследие, оставленное А. И. Никифоровым, отражает искания, свойственные передовой советской фольклористике 20 — 30-х годов. Стремление понять народную поэзию через непосредственное длительное и близкое общение с самим народом; понять художественные особенности сказки, исходя из наблюдений над живой жизнью сказки в народной среде; определить и точно зафиксировать жанровый состав сказки и определить особенности каждого жанра; определить общественные условия, в которых создается и развивается сказка, изучить связь между стилем сказки и живой жизнью народа — таковы были основные стремления, характеризующие А. И. Никифорова как ученого. Оценивая наследие, оставленное А. И. Никифоровым, необходимо учитывать, что работа велась в трудной и сложной обстановке, когда старое ломалось, а новое в фольклористике создавалось медленно. А. И. Никифоров смело боролся против вредных остатков формализма, миграционизма и других направлений, тормозивших развитие нашей науки, и страстно искал новых путей, опираясь на современную действительность и ее достижения в области социального строительства и выработки мировоззрения. Этому делу он хотел служить и служил ему средствами той науки, которой он владел как крупный специалист.

# Памяти

## Владимира Ивановича

### Чичерова

11 мая в Москве скоропостижно скончался профессор Владимир Иванович Чичеров. В неполные пятьдесят лет он был в расцвете своих творческих сил. Ученик и друг братьев Соколовых, он как их последователь стремился улучшить и развивать методы фольклористических исследований. Областью его собственных интересов было русское устное народное творчество. Ценные исследования по поэзии аграрных ритуалов [1], исторической песне и русскому эпосу сделали его имя известным. В последние годы он много изучал русскую рабочую песню и рабочее движение 1890 – 1907 годов и опубликовал об этом статью [Чичеров, 1953].

Большое значение имеют его многочисленные научные и популярные публикации. Особо выделяется издание «Онежских былин» (былины Онежского региона), записанных северной экспедицией братьев Соколовых в 1926 – 1928 годы. Книга является образцом научно подготовленного издания [Чичеров, 1948].

В этой связи следует упомянуть его методические рекомендации и разработки для собирателей фольклора [2]. Как собиратель он питал особую любовь и особый интерес к крестьянским сказителям и певцам. Его работы, еще полностью не опубликованные, относятся к лучшим по этой проблеме.

Чичеров был хорошим и энергичным педагогом и организатором. Он заведовал кафедрой народного творчества в Московском университете и разработал несколько программ для

### Памяти В. И. Чичерова

вузов по этому курсу [3]. Одновременно он являлся заместителем редактора «Известий Академии наук СССР по Отделению русского языка и литературы», а также членом редколлегии журнала «Советская этнография». Как руководитель сектора народного творчества в московском Институте мировой литературы им. Горького он положил начало изданию эпоса народов СССР. Эпос народов крайнего Севера, Сибири, Средней Азии, Кавказа чрезвычайно разнообразен, но отсутствуют солидные научно подготовленные издания и переводы. Такая подготовительная работа рассматривалась Чичеровым в качестве одной из основных задач советской фольклористики на будущее и определяла всю ответственность взятого на себя научного руководства. Об этом свидетельствует и ряд теоретических работ по эпической поэзии [4].

В памяти всех, кто его знал, он навсегда останется внимательным и дружелюбным, готовым помочь верным советом. В последние годы вряд ли найдется крупное событие в сфере фольклористики, в котором Чичеров не являлся бы руководителем или активным участником. Особенно близки были ему исследования народного творчества как средства сближения и понимания народов между собой. Он всегда был очень желанным гостем в славянских странах. Его запланированный визит в Берлин отменила смерть.

# Памяти

## Петра Дмитриевича

### Ухова

В лице П. Д. Ухова наука потеряла неутомимого искателя и исследователя, ученики — талантливого учителя, друзья — доброго и отзывчивого человека.

Научная биография покойного коротка: она охватывает всего 12 лет. В 1950 г. он защитил кандидатскую диссертацию на тему: «Былины об Илье Муромце» [Ухов, 1950]. Работа Ухова была полемически направлена против всего застойного и консервативного в фольклористике. Он стремился подойти к эпосу по-новому. При страстной увлеченности своим предметом автор относился к нему критически и вскрывал все противоречия крестьянского мировоззрения. Эти черты стиля работ П. Д. Ухова — соединение любви к своему предмету с критичностью по отношению к материалам — он сохранил в течение всей жизни. Он никогда не позволял себе необдуманных суждений или мнений, не основанных на детальной и скрупулезной проработке материала. Касаясь спора о современном фольклоре, он писал: «Казалось бы, для решения спора было необходимо обратиться к анализу того материала, который стал предметом дискуссии, но этого не произошло. Материал до сих пор остается нетронутым, а дискуссия не ослабевает» [Ухов, 1959].

Интерес к эпосу он сохранил до последних дней. Стремясь к точному анализу материала, он нашел метод атрибуции и паспортизации, который должен войти в нашу науку как «метод Ухова». В работе «Типические места» (*loci communes*)

как средство паспортизации былин» он устанавливает, что каждая область, каждый район и даже отдельные исполнители имеют свои, типические для них «общие места» или вариации их [1]. Отсюда очень простая мысль: типические места могут служить надежным средством паспортизации былин, если былина записана была неизвестно где и от кого. Применимость этого метода он показал на ряде блестящих анализов, точно определив, например, что записи П. С. Ефименко были сделаны от певца Пономарева [Ухов, 1957-а]. При помощи этого метода можно установить исполнителя даже тогда, когда эти записи произведены в таких местах, куда сказитель, например, переселился. Можно установить также фальсификации и определить источники, из которых черпали фальсификаторы. Этот метод очень прост и надежен, но вместе с тем его трудно применять, пока не будет указателей общих мест. П. Д. Ухов владел материалом на память, и на вопрос, заданный ему экспромтом, где могли быть записаны былины с тем или иным общим местом, отвечал сразу же безошибочно.

Применение этого метода дало целый ряд важнейших открытий. Так, при помощи этого метода можно было установить, что все былины сборника Кирши Данилова записаны одним лицом, а именно, самим исполнителем [Ухов, 1956]. Этот простой тезис — плод кропотливого труда по сопоставлению деталей текстов, по изучению характера их совпадений и отличий. Обращаясь к сборнику Рыбникова, П. Д. Ухов мог вскрыть целый ряд ошибок издателя этого сборника 1909 года А. Е. Грузинского [2]. П. Д. Ухов мог совершенно точно определить, от кого были записаны былины без обозначения исполнителей. Чтобы проверить себя, он обратился к архиву Рыбникова. Архив этот считался утерянным, но Петру Дмитриевичу удалось его найти и решить все спорные и неясные вопросы, связанные со сложной историей публикации этого собрания. Смерть не дала П. Д. Ухову осуществить новое, подлинно научное переиздание песен, собранных Рыбниковым [3].

Наиболее блестящие открытия были им сделаны при разработке материалов собрания Киреевского [Ухов, 1958-а]. И здесь П. Д. Ухов обратился к архиву. Настойчивость, мето-

дичность и неутомимость в архивных поисках привели к ряду важнейших находок. Им, например, были найдены тетради записей народных песен, сделанных Кольцовым [Ухов, 1958-6]. Со свойственной ему обстоятельностью Петр Дмитриевич выяснил все детали, связанные с этим собранием, что дало очень много нового для понимания как Кольцова, так и народной песни. По-новому представлена и роль Белинского в этом деле. Найдена подготовленная Гоголем к печати тетрадь дум и исторических песен [Ухов, 1959-6]. Найдены письма Тургенева к Бессонову [Ухов, 1959-в]. По этим письмам виден интерес Тургенева к народной поэзии: он просит прислать ему книги «Калики перехожие» Бессонова, «Белорусские песни» Сахарова и «Причитания северного края» Барсова [4].

Главное же открытие заключалось в том, что вопреки утверждению Сперанского, будто в изданной им «Новой серии» песен Киреевского издано все, П. Д. Ухов нашел еще около 2000 текстов песен. Об этом было доложено на IV международном конгрессе славистов [5]. Материал этот подготовлен к печати для издания в одном из очередных томов «Литературного наследства», и надо надеяться, что они выйдут в недалеком будущем [6].

Работая над лирическими песнями архива Киреевского, П. Д. Ухов увидел, что метод, применяемый им к анализу былин, применим и к песням лирическим. Об этом он сделал краткое сообщение в печати; но основной труд, посвященный этому вопросу, оформлен в докторской диссертации, которую он успел закончить и представить к защите. Диссертация эта посвящена важнейшему вопросу — вопросу о методах атрибуции в фольклористике и проведена на материале собрания П. В. Киреевского. Здесь подробно раскрыта вся история собирательской работы Киреевского и его многочисленных корреспондентов, выяснена неприглядная роль Бессонова как редактора этого собрания. Все это обставлено богатейшими фактическими данными и дает новые материалы к истории общественной мысли 30 — 40-х годов. Подробно разработана методика и методология атрибуции и блестяще применена к новым материалам Киреевского. Научная общественность впра-

Памяти П. Д. Ухова

не ожидать, что Московский университет, где работал покойный, примет все меры к скорейшему изданию этого полностью законченного труда [Ухов, 1970].

Охарактеризовать все находки и исследовательские работы П. Д. Ухова здесь нет возможности. Некоторое представление об этом дает список его трудов [Мельц, 1963]. Необходимо еще напомнить, что Петр Дмитриевич был большим мастером научно-популярного изложения. Он умел учить, воспитывать, увлекать, умел излагать материал кратко и ясно, искусно отделяя важное от второстепенного. Перу Петра Дмитриевича принадлежит ряд учебных пособий и научно-популярных трудов. Изложение его всегда отвечало высоким требованиям научности. Он нигде в угоду читателю не упрощал материала, наоборот, он вводит читателя в проблематику, оставаясь при этом всегда объективным и беспристрастным. Этими качествами обладает, например, его статья в книге «Эпос славянских народов», посвященная русским былинам [Ухов, 1959-г]. Особо выделить следует его антологию «Былины», предназначенную преимущественно для студентов [Ухов, 1957-б]. Каждая былина сопровождается обстоятельными научными комментариями. Книге предпослана вступительная статья, вводящая читателя в основные проблемы изучения русского эпоса.

П. Д. Ухов был бессменным автором, соавтором или редактором программ по фольклору для вузов, выпускаемых Министерством высшего образования СССР [7]; им же составлено прекрасное пособие по фольклору для студентов-заочников [8].

Многообразная и плодотворная жизнь оборвалась слишком рано, но и то, что сделано, имеет для советской науки о народном творчестве первостепенное значение.

# «Фольклор пролетариата»

В. Э. Пейкерта

Will Erich Peuckert. *Volkskunde des Proletariats*. — I. *Aufgang der proletarischen Kultur*. / (Schriften des Volkskundlichen Seminars der Pädagogischen Akademie Breslau). — Frankfurt am M., 1931. — XII, 195 S.

Пейкерт — автор работ о Якове Беме, о Парацельсии, о розенкрейцерах и др., т. е. о мистиках, вошедших в моду в начале XX в. Цель новой его книги (стр. X, XI) состоит в том, чтобы убедить читателя в необоснованности ненависти к пролетариату. Причина ненависти (слово *классовой* избегается) кроется, по мнению автора, в полном неведении быта, жизни и человечности пролетариата. Достаточно, по-видимому, показать, что пролетарии ведь тоже люди, чтобы ненависть эта исчезла. Такая установка имеет совершенно определенный политический смысл. Антинаучность ее заранее обрекает книгу на неудачу.

Неудивительно поэтому, что ни понятие «*Volkskunde*», ни понятие «пролетариата» совершенно не ясны автору. Определение пролетариата как «объекта капиталистической хозяйственной системы» приписывается Марксу. Понятия эксплуатации и прибавочной стоимости тщательно избегаются. В дальнейшем же постепенно обнаруживается, что фактически под пролетариями понимаются силезские ткачи, история которых исчерпывает все содержание книги и излагается, начиная с XVIII в. (с случайными экскурсами в более раннее время) и кончая сороковыми годами XIX в. (Дальнейшее изложение должно составить содержание следующего тома.) Ограничение Силезией объясняется тем, что автор еще в 1925 г. написал «*Schlesische Volkskunde*» и потому хорошо знает Силезию. На стр. 113 автор предоставляет читателю право по-

«Фольклор пролетариата» В. Э. Пейкерта

нимать под силезскими ткачами «всех фабричных рабочих во всей индустриальной Европе».

Под «Volkskunde» понимается просто описание материального и семейного быта. Volkskunde пролетариата начинается с обстоятельного описания всех работ, производимых над льном, начиная с посева. Прослеживается превращение ткача-крестьянина в ткача-профессионала, рисуется картина его постепенного обнищания, достигающего в сороковых годах полного нищенства. Такая пауперизация увязывается с постепенной потерей земли. В объяснении причин и последовательности эволюции автор следует за Зомбаргом. Из области быта описаны жилища (но не с собственно этнографической точки зрения, а с точки зрения пригодности или непригодности их под жилье), бюджет ткача и особенно широко семейная жизнь и распад ее, разврат и проституция. В качестве источников приводятся показания современников, туристов и путешественников, очевидцев быта. Показания выбраны очень удачно и дают чрезвычайно наглядную картину действительной жизни ткачей данного периода.

Но так как автор принципиально избегает цитат (источники приводятся в приложении), то научная ценность этих показаний становится несколько подозрительной. Автор и не ставит себе научных целей: его цель «человеческая». Обладая несомненным беллетристическим талантом (Пейкерт — автор нескольких беллетристических произведений), он стремится эффектной картиной нищенского житья разжалобить читателя. С этой точки зрения выбраны, по-видимому, и первоисточники.

Вся книга говорит только о жалком положении пролетариата. О творчестве его в какой бы то ни было области не говорится ни слова. Правда, приводятся две-три песни, но они интересуют автора не как продукт творчества, а только со стороны сообщаемых в них фактов. О классовом сознании, о росте его, о подлинных причинах обнищания не говорится ничего. Автор не имеет никакого представления ни о сложности, ни об актуальности затрагиваемых им проблем, а советскому фольклористу книга интересна лишь как лишнее доказательство того, что в руках буржуазии наука о пролетариате невозможна.

# «История немецкой этнографии» Густава Юнгбауера

Gustav Jungbauer. Geschichte der deutschen Volkskunde.  
// Sudeten deutsche Zeitschrift. — 2. Beiheft. — Prag, 1931. —  
192 S.

Под «Volkskunde» здесь понимается наука, имеющая своим предметом язык и поэзию «народа», его верование и обычаи, народную медицину и всю область материального быта. Такое определение чрезвычайно широко — в него входит, например, лингвистика — и ставит перед автором заманчивые задачи. Написать историю подобной науки — дело чрезвычайно сложное и трудное. Оно сложно не только со стороны широты материала, но и со стороны необходимых предварительных принципиальных установок.

Одним из основных вопросов здесь является вопрос о разграничении предмета науки и истории его. В подобном труде, как нам кажется, не должно быть речи о том, как строили, или как одевались, или как говорили, как пели в XIII, XIV, или XVII, или другом веке. Это — дело Volkskunde. В истории Volkskunde может быть речь только о том, как эти вопросы исследовались. Можно ли Цезаря, или Плиния, или Тацита считать этнографами и начинать с них историю этнографии, в частности — немецкой Volkskunde? Нам кажется — нельзя. Но вместе с тем умолчать о них тоже нельзя. Здесь кроется вопрос принципиальный, от разрешения которого зависит не только внешняя композиция труда, но зависит самая суть его.

Если всмотреться в установки Jungbauer'a, то очень легко можно обнаружить, что автор идет по традиционной дороге

немецких «академических» «солидных» историй. Надо дать историю «от Ромула до наших дней». Для нас совершенно очевидно, что в первом веке нашей эры не было никакой *deutsche Volkskunde*. Но был Тацит, писавший о Германии. По этому поводу дается подробный пересказ (на 10 страницах) «Германии». Читатель по существу знакомится не с Тацитом как с первым историком Германии, а с Германией того времени сквозь призму Тацита, т. е. вместо историографии дается история. Этот недостаток еще резче бросается в глаза в следующей главе, посвященной Карлу Великому. Здесь говорится о борьбе христианства с язычеством, об отражении столкновения двух культур в постройках, характеризуется поэзия и язык того времени и т. д. Другими словами, читатель взамен несуществовавшей в то время *Volkskunde* получает кусочек политической истории (которая может быть изложена собственно историком гораздо лучше и законченнее), кусочек истории литературы, кусочек истории культуры и т. д. Несмотря на заглавие («*Karl der Grosse*» <«Карл Великий»>), такая беглая характеристика доведена до XIV в., причем автор попутно обнаруживает довольно наивные исторические взгляды. Например, на стр. 26 говорится: «Латинский язык <...> с введением христианства получил преобладающее значение, как язык документов, церкви и науки. Поэтому народный язык не мог развиваться».

В дальнейшем автор останавливается на заселении германцами востока, в частности земель, занятых славянами. На протяжении нескольких страниц дается исторический обзор этого явления от X по XVIII в. Вкратце упоминаются взаимные влияния, напр., в расположении деревень, в языке, музыке и т. д. Этот экскурс в область славяно-германских отношений уводит автора настолько далеко, что он, например, на стр. 36 анализирует происхождение русских слов «магазин», «пакгауз» и «вокзал». Читателю, таким образом, дается кусочек довольно легковесной лингвистики.

Мы видим, таким образом, что историография заменена историей, причем историей, поднесенной с выборкой. За именем *Volkskunde* автор дает как бы краткий курс истории применительно к *Volkskunde*. Так изложение ведется до гла-

вы, которая обещает «Die ersten Anfänge volkskundlicher Forschung» <«Зарождение этнографических исследований»>. Подзаголовок гласит «Humanismus und Hexenwahn» <«Гуманизм и колдовство»>. Начиная с этой главы, тактика изложения меняется. Если до сих пор упоминались те события, которые, по мнению автора, влияли на характер немецкого города, то теперь перечисляются те литературные произведения, из которых можно почерпнуть сведения по Volkskunde, т. е. вместо Geschichte («истории») мы имеем нечто, названное в немецкой науке Quellenkunde («источниковедение»). С этой точки зрения, глава интересна некоторыми своими материалами. Отмечаем: проповеди, травники (начиная с IX в. помещены, однако, в главе о гуманизме), календари, чародейные книги. Здесь, как нам кажется, нащупан, но не осуществлен правильный путь: вся первая часть книги, вместо малоинтересных исторических рефератов, могла бы быть посвящена источникам Volkskunde, а вторая — собственно истории Volkskunde. Возвращаясь к гуманистам, следует сказать, что их произведения служат лишь второстепенными источниками, так как ученое презрение к «черни» мешало им видеть окружающую их действительность. Исключение составляют лишь некоторые исторические и географические труды гуманистов, которые и перечисляются в этой главе.

О каждом авторе дается одно-два часто очень бледных предложения, которые иногда служат лишь для того, чтобы сухую библиографию изложить в форме связного текста. Впрочем, некоторые труды (например, «Repertorium» Богемия Лубона, стр. 45 — 48) характеризованы более подробно. Эта глава кончается краткими указаниями на Себастиана Франка, Лютера, Ганса Закса и Фишарта.

Слегка коснувшись ведовства и сожжения ведьм, автор переходит к реформации и крестьянским войнам. Крестьянские войны опять даны в плане пересказа исторических событий. На крестьянских войнах почему-то происходит длительная остановка. Здесь рассматриваются земельные и крепостнические отношения, краткая история земельных реформ и даже перечисляются крестьянские восстания до 1848 г., когда, по мнению автора, крестьяне окончательно освободились от

своих тягот и потому с тех пор больше не бунтуют. Этим кончается первая половина книги.

Заря науки начинается со второй половины XVIII в. Здесь дается трафаретное деление на эпохи просвещения и романтизма. Но так как собственно науки не было еще и тогда, то автор заслоняет ее краткими характеристиками Клопштока, Юстуса Мезера (Мезер трактован более интересно и выпукло, чем другие авторы), Гердера, Бюргера, Николаи, упоминается Перси. Характеристики даны безотносительно друг к другу, так что, напр., читатель, ничего не знающий ни о Бюргере, ни о Гердере, из книги Jungbauer'a должен будет вынести впечатление о их равноценности для *Volkskunde*. «Одновременно с Гердером и Готфрид Август Бюргер призывал к собиранию народных песен». Из Гете извлечено довольно много материала, особенно — касающегося народной песни. (Эта часть опять сделана более тепло и интересно.) Следует Шиллер, геттингенские «барды» и т. д. Главное содержание этой главы — извлечение из классической литературы всего, что относится к *Volkskunde*. Мы видим, таким образом, что автор остается верен себе: там, где нет *Volkskunde*, дается что-нибудь смежное, лишь бы не нарушить хронологической цепи. Интересно, что для XIX в. писатели, как правило, уже не привлекаются, хотя такие авторы, как Гебель, Готтгельф, Рейтер, Клаус Грот, Анценгрубер, Розетгер и многие другие заслуживали бы большего внимания, чем Готшед или даже Шиллер. Привлечение литературы в целом кончается на романтиках (А. В. Шлегель, Brentano, Арним, Геррес, Фихте, Ян, Арндт).

После романтиков, естественно, следуют братья Гримм. Но автор уже исчерпал себя. Собственно с бр. Гримм начинается немецкая *Volkskunde*. Но никакого перелома, перехода не чувствуется.

Глава, в которую включены братья Гримм, названа «Расширение материала» («*Erweiterung des Stoffkreises*»). Как будто бы принципиальная разница между романтиками предыдущей главы и бр. Гримм состоит именно в том, что они расширили материал. Уже такое распределение свидетельствует о неумении автора разобраться в эпохах и направлениях. Глава о

бр. Гримм не содержит ничего нового или принципиально интересного. Но так как работы бр. Гримм имели сильное влияние на Рихарда Вагнера, вслед за братьями Гримм толкуется Рихард Вагнер, после чего автор переходит к Моне, мотивируя это следующим образом: «Но Рихард Вагнер многим был обязан не только Якову Гримму, но, по собственному свидетельству, другому исследователю старины — Моне (F. J. Mone)». На долю всей послегриммовской науки приходится 46 страниц. Эта часть распределена следующим образом: от Рила до 1890 г., от 1890 до мировой войны (причем непонятно, почему именно 1890 г. служит гранью).

Далее идет послевоенное время (рассматриваемое с точки зрения влияния новых границ на «культуру народа»), после чего следуют две добавочные главы: одна, посвященная периодической печати (голый перечень журналов), и одна, посвященная *Volkskunde* в средней и высшей школе.

Главное, к чему сводятся эти главы, это — перечень имен и трудов, соединенных кратким связующим текстом. Автор не нашел правильной середины между сухой библиографией и собственно научной статьей. Текст по существу сбивается, а частично и прямо переходит на каталог. Ученые перечисляются без особой системы. Автор не сделал попытки разобраться в существующих направлениях. Но даже как сумма монографий изложение не удовлетворяет. Читатель, который захочет познакомиться с историей немецкой *Volkskunde* по Юнгбауеру, не поймет удельного веса таких ученых, как Маннгардт (которому посвящено 15 строк), Узенер и др. Характерные фигуры Эрна, Бема, Фридендера, Монка, Мейера, Ферле, Больте и др., эти живые фигуры превращены в людей, написавших такие-то и такие-то работы. И то, что они частично располагаются по отделам, как и то, что в книге говорится о богатой общественной жизни вокруг *Volkskunde*, — это по сути не меняет дела.

В заключении автор дает волю своим национальным чувствам, открыто заявляя, что наука имеет «социально- и национально-политические задачи». Прямое назначение этой книги — расчистить путь фашизму. Ибо «в собственной народности кроется высшая наука и жизненная сила» (стр. 184).

# «Очерки русской исторической песни» Карла Стифа

Studies in the russian historical song, by Carl Stief. — København, 1953. — 274 p.

Хотя книга Карла Стифа называется «Очерки», или «Этюды», она по замыслу автора должна составить нечто целое. В ней русская историческая песня подвергнута систематизации. Песни делятся на лирические, эпические, новые, казачьи и анекдотные. В качестве образцов лирических песен рассматриваются 5 песен из сборника Ричарда Джемса (не рассматривается песня «Бережечик зыблется») [Симони, 1907], в качестве эпических — песня о смерти Отрепьева и песня о М. В. Скопине-Шуйском; образцами «новых» песен служат песни о смерти царицы Анастасии Романовны и баллада об убийстве князем Романом своей жены. В качестве казачьих рассмотрены песни о Ермаке, а в качестве анекдотной — песня о взятии Казани. Книга заканчивается разделом, который озаглавлен «Место исторической песни в русской традиционной поэзии».

Для советского исследователя такого рода попытки систематизации непривычны. В данном случае бросается в глаза невыдержанность принципа деления. Классификация произведена сразу по трем признакам: жанровой принадлежности (лирические и др.), принадлежности социальной (казачьи) и по признаку относительно хронологическому (новые).

За такой классификацией мы не можем признать познавательного значения, тем более что она приводит к нарушению принципа, который мы считаем основным: принципа

исторического развития. При данной системе сперва рассматриваются, например, песни конца XVI века (набег крымского хана), затем песни начала XVII века (в пределах сборника Джемса), затем следует возврат к концу XVI века (Ермак) и дальнейший ход назад — к взятию Казани (1552 г.). В этих пределах располагаются и другие рассмотренные песни. Это происходит оттого, что развитие жанра песни в целом автора интересует мало. В некоторых случаях отсутствие этого интереса оказывается роковым. Так, песни об участии Ермака во взятии Казани рассмотрены раньше, чем песни о взятии Казани Грозным. Между тем, чтобы объяснить участие Ермака в этом событии, как оно рисуется народной фантазии, необходимо сперва изучить песню о взятии Казани Грозным, после этого изучить песни о Ермаке и тогда уже объяснять участие Ермака в этом событии, — но такого объяснения мы не находим.

Впрочем, автор не считает создание системы своей главной задачей. Одна из главнейших задач — попытаться дать «детальный отчет о содержании» исторических песен (стр. 7 — 8).

Рассмотренная как серия разрозненных очерков, книга имеет для советского исследователя большую ценность. Правда, она представляет собою узко специальное исследование, и это имеет свои отрицательные стороны. Все цитаты из песен приводятся только по-русски, вследствие чего содержание книги понятно только хорошо знающим русский язык: она не служит целям популяризации красот русской народной поэзии, не открывает их западноевропейскому читателю, она назначается для узкого круга специалистов. Зато как узко специальное исследование работа Стифа характеризуется рядом важных достоинств. Там, где автор считает это нужным, даются сжато написанные очерки собственно исторической основы или исторического фона песен; так, подробно и с большим знанием дела излагается история набегов крымских татар на Москву, что служит надежной базой для весьма осторожной, но и весьма убедительной датировки песни о набеге крымского хана на Москву из сборника Джемса (стр. 20 — 36). В связи с анализом песен о Скопине-Шуйском дается детальная характеристика этого исторического героя и его деяний, что

«Очерки русской исторической песни» К. Стифа

много объясняет в песне (стр. 47 – 54, стр. 96 и сл.). Детально изложена история гибели Лжедмитрия. В других случаях автор касается исторических событий менее подробно (деятельность Ермака, взятие Казани), так как детальное сопоставление с историей в этих случаях для замысла автора не имело бы решающего значения. В своих исторических этюдах автор обнаруживает эрудицию, которой мог бы позавидовать специалист историк. К. Стиф свободно владеет материалами исторических актов и документов, как русских, так и польских и западноевропейских.

Другое важное достоинство книги К. Стифа состоит в том, что анализ песен ведется на основе строго критического отношения к каждому из вариантов. Как правило, в главы об отдельных песнях входят разделы под заглавием «Варианты». Обзор вариантов дается в хронологическом порядке их записи. Где это нужно, варианты рассматриваются также в свете памятников древнерусской письменности и летописей. В отдельных случаях автором сделан ряд ценных наблюдений. Так, например, Карл Стиф справедливо сетует на наших фольклористов, которые не обратили должного внимания на то, что бессоновский вариант песни о смерти Отрепьева был найден в бумагах Калайдовича (стр. 69). Автор убедительно доказывает, что этот вариант относится к концу XVII века и представляет величайшую ценность [Киреевский, VII, с. 62]. Попутно отметим, что автор подробно излагает историю рукописи Ричарда Джемса; здесь даже специалист найдет кое-что для себя новое и интересное, так как использованы не дошедшие до нас зарубежные работы.

Прекрасное знание исторического и фольклорного материала в соединении с детальным знанием работ своих предшественников дают автору возможность прокомментировать изучаемые им песни, и в этом основная ценность книги. Убедительные датировки, раскрытие неясных имен и забытых исторических обстоятельств, объяснение отдельных непонятных современному читателю мест, а иногда и слов – все это с благодарностью будет воспринято нашей наукой. Мимо работы К. Стифа не сможет пройти ни один исследователь, изда-

тель или комментатор тех песен, которые рассмотрены в этой книге.

В тех случаях, когда песни представлены достаточным количеством вариантов, автор восстанавливает картину эволюции песни. В этом отношении особенно удачным и убедительным представляется изложение эволюции песни о Скопине-Шуйском. Возникнув в Москве как непосредственный отклик на смерть Скопина-Шуйского, она постепенно теряла свой остро исторический характер, была притянута былиной и впоследствии превратилась из песни о политическом убийстве в песню об убийстве из мести любовного характера.

Особого внимания заслуживает глава о песне на смерть царицы Анастасии Романовны. В противоположность мнениям С. К. Шамбинаго, Ю. Соколова, А. М. Астаховой и других, которые не сомневались в самостоятельности этой песни как непосредственного отклика на смерть царицы, Стиф утверждает, что она возникла как своего рода надстройка над песней о Кострюке, как предыстория женитьбы на Марии Темрюковне. Эта гипотеза, аргументированная весьма убедительно и осторожно, заслуживает серьезного внимания. В этой связи необходимо указать, что Стиф открыл следы утерянной песни об Анастасии Романовне, известной историкам, но не замеченной фольклористами. Пользуясь публикацией судебного документа в «Записках Московского археологического института» и статьей Л. В. Черепнина «"Смута" и историография XVII века» [Черепнин, 1945], автор остроумно и убедительно реконструирует содержание песни, исполнение которой привело певца под следствие.

Отсутствие идейного анализа приводит автора к явно ошибочным положениям. Мнение, будто песня о взятии Казани представляет собой «простой анекдот» об остроумном ответе пушкаря Грозному, уподобляемый сказочным анекдотам о Петре и солдате, без всяких попыток изучить образ Грозного и внутренний смысл воспеваемых событий, не будет принято нашей наукой, равно как и утверждение, что вариант Кириши Данилова, явно противоречащий этой концепции, есть произведение не поэта-скомороха, а ученого человека, знавшего ис-

«Очерки русской исторической песни» К. Стифа

торию. Когда попытка В. И. Чичерова найти здесь изображение исторических сил объявляется модернизацией (стр. 249), это звучит как отказ изучить идеологию песни. Такой отказ приводит к непониманию фигуры Ермака, который рассматривается в основном как завоеватель Сибири, что никак не соответствует песенным материалам, приводимым в книге.

Однако — несмотря на такие, с нашей точки зрения, ошибочные мнения — в книге так много полезного и нужного, что своими лучшими сторонами она войдет в обиход нашей науки.

# *«Из истории русской повести XVII века»*

*В. И. Малышева*

В. И. Малышев. Повесть о Сухане. Из истории русской повести XVII века. — Изд. Академии наук СССР, 1956. — 223 с.

В. И. Малышев широко известен не только как специалист по древнерусской литературе, но и как ревностный собиратель древнерусских рукописей для Пушкинского Дома. Одна из счастливых находок его — рукопись конца XVII века, содержащая повесть о Сухане и его победе над татарами. Повесть такого содержания науке не была известна. Зато хорошо известна былина о Сухане (Сухмане) и другие воинские повести о борьбе с татарщиной. Естественно было искать ключ к новонайденной повести именно в эпосе и в воинских повестях. Соответственно книга делится на три главы. В первой изучается былина о Сухане по всем ее вариантам, во второй повесть изучается в ее отношении к эпосу, в третьей она изучается относительно воинских повестей XVII века, в основном в ее связях со «Сказанием о Мамаевом побоище». Такое построение исследования следует признать логически стройным и продиктованным состоянием самих материалов. В результате повесть о Сухане получает всестороннее освещение.

Автору известно 18 печатных и 6 рукописных вариантов былины, а также 2 печатных и 2 рукописных песни о Сухмане, т. е. значительно больше, чем было известно всем предшествующим исследователям. Сопоставляя эти варианты, автор шаг за шагом вскрывает развитие действия. Работа эта должна

быть признана выполненной весьма искусно. У читателя создается о былине правильное и очень полное представление.

Из всех записей 23 варианта представляют собой одну в основном целостную версию, по которой Сухман, посланный Владимиром на охоту, неожиданно для себя наталкивается на татарские войска, побивает их, получает рану и возвращается в Киев. Владимир не верит ему, сажает Сухмана в погреб и посылает Добрыню на поле брани проверить слова Сухмана. Добрыня подтверждает правоту Сухмана; Владимир приказывает его выпустить, но Сухман не принимает милостей Владимира и совершает самоубийство. Конфликт между Сухманом и Владимиром есть конфликт социального порядка. По другой версии, никакого трагического конфликта нет. Сухман побеждает татар, в бою он получает смертельную рану и умирает на поле брани в присутствии Владимира, который оказывает умирающему великие почести. Эта версия была записана на Алтае.

Проблема состоит в том, что эта известная только в одной записи версия по существу совпадает с повестью, где также нет конфликта. Сухман выполняет воинский долг, умирая в бою, Владимир хочет наградить его, Сухман умирает, оплаканный матерью.

В. И. Малышев предполагает, что алтайская версия содержит древнейшую форму сюжета и что эта же древнейшая форма сохранена повестью. Такое утверждение представляется спорным. То, что из известных нам 23 вариантов ни один не сохранил ни малейших следов этой древнейшей формы и только этот вариант (притом дефектный и сокращенный) сохранил ее, представляется тем более маловероятным, что русский эпос насыщен элементами чрезвычайной архаичности. Почему же здесь, в сравнительно поздней былине, эта «древнейшая» (но все же не очень давнишняя) форма, не противоречащая нормам и идеологии эпоса, так скоро забылась? К этому надо добавить, что алтайский текст — не былина, а устный рассказ в прозаической форме; он представляет собой устную повесть, т. е. произведение иной поэтической системы, чем былина. Повесть записана от старика, который рассказал

ее в развитие того, что он слышал о победе Дмитрия Иоанновича над Мамаем. В записи от него также фигурирует Мамай. Безоговорочно считать этот текст обычным былинным вариантом, как это делает автор, нельзя. Стилистический анализ этого текста мог бы подтвердить наблюдение об иной жанровой принадлежности его по сравнению с былинными вариантами и о его связях не только с эпической, но и с книжной традицией.

Мы здесь не будем вдаваться в полемику с автором, тем более, что он высказывает свою гипотезу с достаточной научной осторожностью, отнюдь не навязывая ее читателю как единственно правильную, и что иного решения проблемы пока нет. В. И. Малышев пишет: «Если он (т. е. автор повести о Сухане. — В. П.) знал обе версии былины, он выбрал ту, в которой социальная тема не была затронута; если он знал былинку только северной версии, он сам исключил из нее все, что относится в ней к этой теме» (стр. 83). Важнее, чем вопрос о первичности той или иной версии, — вопрос об отличии внутреннего содержания северной версии, с одной стороны, и алтайской версии и повести — с другой. Северная версия основана на остром социальном конфликте, алтайская версия и повесть — на героическом исполнении воинского долга. Страницы, посвященные раскрытию идейного содержания повести, определению среды и исторической обстановки, в которой она сложилась, убедительны от начала до конца и принадлежат к лучшим во всей книге.

Книга богато насыщена фактами из области истории древнерусской литературы, политической, социальной, военной и бытовой истории, фольклора, палеографии, текстологии, поэтики, лингвистики и свидетельствует о прекрасной эрудиции автора. Все это придает книге характер строгого и вместе с тем логически последовательного и лаконически изложенного исследования. Книга содержит множество свежих и метких наблюдений и убеждает читателя по всем основным, выдвинутым в ней положениям. Автор увлечен красотой изучаемой им древнерусской повести, и это чувство сквозь академически строгие сопоставления и суждения передается и читателю.

«Из истории русской повести XVII в.» В. И. Малышева

На настоящем своем этапе современная фольклористика больше всего нуждается именно в строгих монографиях по отдельным памятникам народной поэзии, создаваемых во всеоружии материала и метода. Такой является монография В. И. Малышева.

В приложении приводится фотокопия всей рукописи повести, а также данные о списке с нее, сделанном в XVIII веке. Текст повести перепечатан также в отредактированном виде типографски — в прозе и с разбивкой его на стихи. В приложении впервые исправно по рукописи перепечатан текст алтайской версии. Из различных архивов напечатано шесть новых текстов былины о Сухмане и две лирические песни о нем. Дана полная библиография вариантов и обстоятельная, хотя и весьма сжато изложенная история изучения этой былины, где учтены труды не только русских, но и зарубежных ученых. Труд В. И. Малышева является новаторским по сравнению с уже сложившейся традицией в изучении былины о Сухмане.

Книга В. И. Малышева была представлена в качестве кандидатской диссертации. На защите присутствовали специалисты из Ленинграда и Москвы, которые дали высокую оценку научным качествам этой работы. Заслуженная степень была присуждена автору единогласно.

# *Нарты.*

## *Эпос осетинского народа*

Нарты. Эпос осетинского народа. Издание подготовили В. И. Абаев, Н. Г. Джусоев, Р. А. Ивнев и Б. А. Калоев. — Изд. АН СССР, 1957. — 401 с.

Нартский эпос представляет собой памятник мирового значения. Понятен поэтому тот интерес, который возбуждает указанное издание. Этот интерес еще повышается оттого, что оно вышло в серии «Литературные памятники» и подготовлено Юго-осетинским научно-исследовательским институтом Академии наук Грузинской ССР. В числе составителей значатся знатоки этого эпоса во главе с В. И. Абаевым. Общественный и научный интерес к этому эпосу в нашей стране чрезвычайно велик. В октябре 1956 года в городе Орджоникидзе происходило специальное совещание, посвященное изучению нартского эпоса, в котором принимали участие ученые, писатели, общественные деятели.

Скажем сразу, что названное издание с первых же страниц вызывает разочарование, переходящее затем в полное недоумение. Окончательное суждение об этой книге должно принадлежать специалисту-кавказоведу, но некоторыми своими сторонами она может войти также в компетенцию фольклориста-русиста.

Изданию сопутствует краткое (слишком краткое), но интересное послесловие, написанное В. И. Абаевым и Б. А. Калоевым (стр. 369 — 394). Мы не сомневаемся в том, что оно дает, поскольку это возможно в такой краткой форме, правильное представление об этом эпосе. Однако, сопоставляя то, что говорится в послесловии, с тем, как выполнена книга, читатель не получает достаточного правильного представления об осетинском нартском эпосе.

Первое, что бросается в глаза, это полное отсутствие паспортных данных: где, когда, кем, от кого был записан каждый данный текст, не сообщается. Правда, в предисловии указано издание на осетинском языке, с которого сделаны переводы, но ссылка на эту книгу не освобождает издателей от необходимости приводить все необходимые данные о фольклорных первоисточниках. Слепая подача материала в наши дни недопустима ни для академических, ни для популярных изданий. В настоящее время никакие причины, заставившие издателей отказаться от элементарнейшего и общепринятого принципа ссылок на первоисточники, не могут быть признаны уважительными. Если же эти первичные данные почему-либо были неизвестны, это нужно было оговорить.

Послесловие содержит краткую историю собирания нартских сказаний, сюжетную характеристику и характеристику героев; приведены исторические соответствия, говорится о художественных особенностях. Но нет того, к чему привык фольклорист нашего времени: нет ничего об исполнителях, певцах, не говорится — и это главное — о самом народе, создавшем эти замечательные произведения, о его жизни, быте, о его делах и людях. Вспоминается Добролюбов, указавший по поводу выхода в свет сборника Афанасьева, что подобные издания должны быть таковы, чтобы «могла обрисоваться живая физиономия народа, сохранившего эти предания» [Добролюбов, 1934-в]. Ограничиваться цитатами из Горького о великом значении народного творчества здесь никак нельзя. Издание заслуживало бы не краткого послесловия, а обстоятельной сопроводительной статьи, которая по-настоящему вводила бы читателя в понимание нартского эпоса осетин.

Приступая к чтению самих текстов, читатель с удивлением видит перед собой правильные пятистопные ямбы (размер шиллеровских драм), притом в рифму. Сопоставляя различные издания советского времени, мы видим следующую картину: издание В. И. Абаева «Из осетинского эпоса» содержит буквальные дословные переводы [Абаев, 1939]. Они читаются не совсем легко, но незаменимы для фольклориста, не знающего языка, и абсолютно надежны. В издании Ю. Аибединского

«Осетинские нартские сказания» перевод сделан прозой [Либединский, 1948]. Для издания под названием «Нартские сказания» Валентина Дынник перевела в основном те же тексты, что и в предыдущем издании, вольными белыми стихами [Дынник, 1949]. Наконец, в настоящем издании нартские сказания переведены пятистопными ямбами в рифму. Из этих четырех решений вопроса о переводе последнее есть не только несомненно наилучшее, но и вообще плохое и невозможное. Что бы мы сказали, если бы русские былины переводились на французский язык александрийскими стихами или на итальянский язык терцинами? [1]. Полная недопустимость такого принципа была ясна еще Гердеру, который в 1773 году протестовал против перевода Оссиана на немецкий язык гекзаметрами. Применение чуждой оригиналу системы стихосложения в корне меняет всю поэтическую систему оригинала и делает перевод неузнаваемым и непохожим на оригинал.

Но, может быть, переводы все же не так далеки от оригинала? Да, фабула, надо надеяться, не изменена. Но читателю важна вся совокупность элементов народной поэтики, а не поэтики переводчика. На стр. 392 авторы послесловия указывают на странное, с их точки зрения, противоречие: в музыкальном исполнении песни звучат ритмично, а при чтении они производят впечатление прозы. Мы предоставим специалистам вникать в сложные вопросы акцентного строя осетинского языка и ритмики национальной музыки. Но никакого противоречия здесь все же нет: ритм песни определяется не словесным текстом, а напевом [2]. Ритмически можно петь любую прозу. Но раз песни публикуются без напевов, не было никакой необходимости пытаться переводить их ритмически, а тем более недопустимым было заменить словесно-музыкальное исполнение оригинала чуждым народной поэзии и несовместимым с ней стихотворным размером.

Но этим не ограничиваются насилия, произведенные над народными оригиналами. На стр. 394 читаем: «Рифма, как концевая, так и внутренняя, не характерна для кадага» (осетинские героические песни). Вероятно, именно поэтому в переводе систематически проведена полная и последователь-

ная подгонка всех текстов под рифму. Кому эти рифмы нужны? В предисловии говорится: «Переводчик не ставил целью филологическую буквальность, а стремился дать свободный литературный перевод, который, не изменяя духу оригинала, был бы доступен широкому кругу читателей. Легкости восприятия должна способствовать и рифма, которая для осетинского оригинала не характерна». Однако, не говоря уже о том, что рифма как раз и нарушает дух оригинала, обилие таких «рифм», как «внезапно» и «нарта», «громко» и «ребенок» и т. д., не только не способствует «легкости» восприятия, но заставляет читателя на каждом шагу спотыкаться. Невольно вспоминается редактор из рассказа Чехова «О женщины, женщины!», который, получив стихи для издания, горестно восклицает: «А рифма!.. Слово "лошадь" рифмуется с "ношей"». В предисловии перевод, сделанный с русского подстрочника Р. А. Ивневым, назван «русским поэтическим изложением». Переводчик честно потрудился, чтобы перелить текст песен из одной формы, народной, в другую, литературную, но, несмотря на этот труд, стихи получились неудобочитаемые, иногда произвольно комические. Виноват не только переводчик, а те, кто такой перевод заказывали или санкционировали. Кто же тот «широкий читатель», на которого ориентируется издание? На сороковом году Великой Октябрьской социалистической революции «широкий» советский читатель имеет по крайней мере среднее, а то и высшее образование. Этот широкий читатель хочет читать, знать и понимать памятники мировой литературы и не нуждается в том, чтобы ему «облегчали» восприятие плохими рифмованными виршами, чтобы вместо живой родниковой воды ему подавали подслащенный сахаринимонад.

Но обратимся к самим текстам. Издание начинается со «Слова о нартах».

Здесь собраны древнейшие сказанья

О нартских героических деяньях.

Сказители их завещали миру,

Отдав всю душу звучному фандыру.

Что это? Осетинский фольклор в «вольном литературном переводе» или нечто худшее? Ищем примечаний, чтобы удо-

стовериться, что этот текст — создание не народа, а переводчика или издателя (на что они, несомненно, имели бы право). Но никаких примечаний в книге вообще нет. В разделе «комментарии» находим всего только объяснение некоторых непонятных слов — никаких других пояснений к текстам не дается. Поскольку этот первый текст оформлен точно так же, как и все последующие, он будет (вернее — все же не будет) восприниматься широким читателем как такой же фольклорный текст, как и все остальные. Но тут поневоле возникает мысль: если первый текст представляет собой литературный труд издателя или переводчика, может быть, в какой-то степени это относится и к другим текстам? Может быть, потому-то и нет паспортных данных, что приведенные тексты представляют какую-то обработку или сводку народных оригиналов? Доказать это сумеет только тот, в чьих руках находятся оригиналы, но самая возможность таких предположений у читателя вполне закономерна. Отсутствие каких бы то ни было примечаний, пояснений, оговорок, ссылок на оригиналы или первоисточники вызывает у рядового читателя досаду, а у исследователя, кроме того, и острое сожаление: тексты недостоверны, и издание непригодно для научных целей. Ни один из вопросов, поднятых на совещании 1956 года, не может быть решен на основании текстов этого издания.

На стр. 392 авторы послесловия говорят о некоторых образных выражениях нартских сказаний, предваряя свое изложение такой сноской: «Здесь использован материал осетинского оригинала, а не поэтического перевода, поскольку речь идет о художественных особенностях эпоса». Далее следуют интереснейшие примеры поэтического искусства осетин. Вдруг повеяло чистым воздухом, вдруг приоткрылась щель в народную сокровищницу, и какие-то скромные крупички этих сокровищ засверкали. Но ведь эти зернышки тоже даны в переводе, только другом? Почему же весь текст нельзя было перевести по такому же принципу, по какому даны переводы этих крупичек? Если сами издатели признают, что для изучения народного искусства сделанный в книге поэтический перевод непригоден, то рецензенту только остается признать такое мнение совершенно правильным.

Мы бегло коснулись только одного вопроса, вопроса о типе издания, предоставляя судить о других сторонах книги специалистам-кавказоведам.

Для нас ясно одно: выходя под маркой Академии наук, издания такого рода ориентируют местные издательства на публикацию фольклорных текстов втемную. А между тем советская фольклористика обладает рядом прекрасных изданий, где каждое слово достоверно и вызывает полное доверие и чтение которых вместе с тем доставляет эстетическое наслаждение, так как в них по возможности сохранены особенности народной поэтики. Как на пример можно указать на «Шорский фольклор» Н. П. Дыреноквой (это издание консультировал Горький), на «Карельские эпические песни» В. Я. Евсеева [3] и другие издания, которые можно было бы взять за образец или учесть при составлении книги. Учесть можно было и успехи нашей фольклористики в области издания русского фольклора («Былины Севера» А. М. Астаховой [4] и другие издания). По отношению к таким изданиям настоящая публикация является большим и досадным шагом назад.

Но так как любая критика полезна лишь тогда, когда указываются не только недостатки, но и пути к их устранению, мы хотели бы высказать ряд общих замечаний, которые, может быть, окажутся полезными для будущих издателей памятников фольклора.

1. Записывать нужно совершенно точно, слово в слово так, как произведение было исполнено. Такие записи должны лечь в основу издания. Если запись почему-либо неполноценна, она должна быть охарактеризована.

2. Народные оригиналы абсолютно неприкосновенны. Всякого рода редакционные или литературные обработки и поправки, если они не оговорены, равносильны подделке. Такие тексты выбывают из научного и литературного обихода (подобным примером является книга П. Т. Громова «Народное творчество Дона», некоторые записи Аистопадова [5] и т. д.).

3. Тексты должны публиковаться с приведением всех паспортных данных. Отсутствие этих данных, т. е. точных ссылок на первоисточники, делает тексты непригодными для научной работы.

### Нарты. Эпос осетинского народа

4. Переводы должны быть таковы, чтобы они давали максимально правильное представление об оригинале и вызывали бы у читателя полное доверие. Переводы можно поручать только таким лицам, которые хорошо знают оба языка и разбираются в вопросах поэтики. Так как вопросы перевода чрезвычайно сложны, в каждом отдельном случае вопрос о переводе данного памятника должен быть обсужден и определен заранее авторитетной коллегией.

5. Ставка на неразбирающегося широкого читателя, которому прежде всего в приятной форме нужна занимательная фабула, ошибочна, так как в настоящее время широкий читатель обладает высоким культурным уровнем. Для читателя-неспециалиста в области фольклора данного народа необходимо снабжать издание сопроводительной статьёй, которая давала бы представление не только о сюжетах, текстах, но и о народе, создавшем публикуемые произведения, о его жизни, быте, и которая на высоком научном уровне вводила бы во всю проблематику вопроса.

6. Издания должны сопровождаться комментариями к каждому тексту, в которых давались бы достаточные указания для правильного понимания этого текста читателями-неспециалистами.

Выдвинутые принципы отнюдь не утопичны. Они обязательны не только для академических, но для любых изданий. В лучших изданиях советской фольклористики они давно осуществляются. Можно было бы высказать и другие соображения (например, о последовательности, в какой должны помещаться тексты, о недопустимости создания сводных текстов и т. д.), но и приведенные мысли и наблюдения, может быть, окажутся полезными при обсуждении планов последующих фольклорных изданий. Научно-исследовательские институты Северной и Южной Осетии проделали огромную и серьезную работу по собиранию, архивному хранению, изучению и подготовке к изданию текстов нартского эпоса; в настоящем издании не использованы возможности полноценной публикации, какие были даны предшествовавшей многолетней работой этих учреждений.

*«Русское народное  
поэтическое творчество»  
под ред. П. Г. Богатырева*

Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. / Под общ. ред. П. Г. Богатырева. — Изд. 2, доп., исправ. — М., 1956. — 619 с.

Второе издание рецензируемой книги применялось студентами в течение первого семестра 1957/1958 учебного года. В настоящее время семестр окончен, курс прочитан, экзамен сдан, и можно подвести некоторые итоги.

Достоинства и недостатки первого издания отражены в рецензиях и обсуждались на специальном совещании при Институте русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Рецензенты ограничились обсуждением научной стороны учебника. На совещание студенты приглашены не были. Между тем названная книга есть учебное пособие и с этой стороны также подлежит оценке. Настоящая рецензия будет посвящена именно этой стороне, научная же сторона будет освещена лишь попутно.

Курс русского фольклора читался в Ленинградском университете для студентов отделений русского языка и литературы, журналистики и классической филологии. Большинство студентов имеет двухлетний стаж педагогической, журналистской или иной работы.

По ряду причин курс читался сжато и сокращенно, и слушателей неоднократно приходилось отсылать к учебнику, поэтому вопрос об учебном пособии приобрел особую важность.

Чтобы узнать, как студенты отнеслись к названному пособию, был произведен следующий опыт. После экзамена студентам, сдавшим экзамен на «отлично» и показавшим интерес к предмету и умение самостоятельно мыслить, было предложено, не выходя из аудитории (т. е. ни с кем не делаясь своими мнениями), изложить в письменной форме свое суждение об учебнике. Таких отзывов было получено 15.

Все они почти полностью совпадают. За исключением некоторых разделов (о них будет сказано ниже), учебник студентов не удовлетворяет, и они отнеслись к нему отрицательно. Основным недостатком, затрудняющим понимание, — неудачная система изложения в целом и беспорядочность изложения внутри отдельных разделов.

«Нет достаточной ясности в системе изложения». «Материал очень разбросан, нет определенного плана в изложении». «Недостаток учебника в том, что в нем плохая плановость».

Как особенно неудачные чаще других называются статьи, посвященные Белинскому, Чернышевскому и Добролюбову, а также разделы, посвященные рабочей поэзии и современному фольклору. Реже как неудачные названы статьи о свадебной поэзии и о бытине.

К этому мнению необходимо прислушаться самым серьезным образом.

Не имея возможности входить в детали, мы остановимся на некоторых примерах. Особенно часто неудовлетворительной названа статья о Добролюбове и Чернышевском (стр. 97 — 106). Выделение их в одну статью понятно, но бросается в глаза их полное объединение как бы в одно лицо (студенческая шутка — «Доброшевский»). Никаких отличий между ними не делается. После общих и довольно туманных рассуждений, где не только объединены Чернышевский и Добролюбов, но 40-е и 60-е годы и где о народной поэзии вообще не упоминается, вдруг, без всякой связи с предыдущим, дается сухой перечень основных статей, в которых Чернышевский и Добролюбов говорят о народной поэзии. Всего перечислено 11 таких статей с годами их появления. (Не понимая,

для чего этот список нужен и какова его связь с предыдущим изложением, некоторые из первокурсниц, не одолев рассуждений, выучили этот список наизусть с датами). В дальнейшем кратко пересказывается рецензия Чернышевского на книгу Берга «Песни разных народов», далее сообщаются некоторые положения из статьи Добролюбова «О степени участия народности», а затем говорится о борьбе против мифологической школы — Гримма, Буслаева, Афанасьева (о которых студенты, если они руководствуются учебником, еще ничего не знают, так как эта школа изложена позднее), и в этой связи говорится о «Полемических красотах» Чернышевского. Но беспорядок не ограничивается изложенным. Оказывается, что в разделе, озаглавленном «А. Н. Афанасьев и мифологическая школа», изложен еще целый ряд работ Чернышевского и Добролюбова, направленных против мифологической школы, тогда как студент считал, что он Добролюбова и Чернышевского уже изучил. Можно с уверенностью сказать, что студент-первокурсник, если он не слышал лекций или не читал первоисточников, не сможет разобраться в этой путанице и чересполосице, и можно понять студентку, которая пишет: «Такие важные разделы, как "Чернышевский и Добролюбов о народной поэзии", написаны совершенно беспланово, так что когда прочтешь эту главу, то совершенно не знаешь, о чем говорить».

Обращаясь к научной стороне дела, следует признать ошибкой, что взгляды Добролюбова и Чернышевского излагаются до мифологической школы. Это нарушает историческую и хронологическую последовательность. Так как революционные демократы прогрессивны, а Гримм и его последователи признаются реакционными, то в первую очередь излагается прогрессивная мысль, а вслед за этим излагается (более ранняя) так называемая мифологическая школа, вследствие чего получается неясность, путаница и чересполосица.

Другой пример бессвязности изложения — статья о творчестве фабрично-заводских рабочих. Так же, как и другие статьи или разделы учебника, он начинается с истории изучения и собирания. Но в книге есть большая историографическая часть, посвященная истории изучения и собирания русского

фольклора в целом. Эта общая историографическая часть не согласована с отдельными частными статьями по истории собирания и изучения отдельных жанров, частные же статьи, в свою очередь, не согласованы между собой. Именного списка нет, отсылок от одних частей учебника к другим также нет. В общей части ничего не говорится о том, что русские и советские ученые изучали поэзию рабочих, об этом студенты узнают много позднее. Согласовывать эти разделы приходится самому студенту, если этого не сделал читающий лекции профессор. Это относится не только к данному разделу, но и ко всем другим.

Но вернемся к статье о поэзии рабочих. Читатель ждет, что после историографической части будет дан очерк развития народнопоэтического творчества рабочих. Первые заголовки это как будто подтверждают; они гласят: «Зарождение рабочего фольклора. Первые его произведения». Но далее историческое изложение перемежается с изложением общих вопросов. После XVIII века следует параграф об отношении раннего рабочего фольклора к крестьянскому, а далее совершенно неожиданно идет параграф, озаглавленный «Истоки рабочего фольклора». Содержание этого параграфа и связь его с предыдущими неясна. Далее (сразу после «истоков») следует изложение 80 — 90-х годов (промежуточные годы от начала XIX века до 80-х годов не выделены), затем вдруг опять следует общий вопрос о значении книжной поэзии пролетариата; далее говорится о рукописных стихах рабочих, затем о 1905 годе, а еще далее следует заголовок «Углубление реализма рабочего фольклора», как будто оно началось после 1905 года. Заканчивается раздел рабочими сказами, возвращающими нас к XVIII веку. Во всем этом разделе спутаны три способа изложения: исторический, по проблемам и по жанрам. Ни один из них не положен в основу, изложение перескакивает с одного способа на другой.

Требование студентов, что необходимо «каждую тему изучать в процессе развития, прослеженного полно и постепенно», следует признать единственно правильным принципом изложения материала.

Мы ограничимся приведенными примерами непоследовательности в изложении, так сильно затрудняющей работу студентов.

Другой недостаток, отмеченный студентами, — это мертвящий, тяжеловесный и иногда просто непонятный язык и стиль изложения. «Плохо, расплывчато». «Нечетко, много воды». «Наблюдаются неточности в определениях» и т. д. Наиболее резко этот упрек отражен в следующей фразе: «Даже о самых интересных предметах учебник говорит невыносимо сухим языком. Эта сухость решительно не дает возможности одолеть учебник от начала до конца. Создается впечатление чего-то тягостного и неподвижного, бегаешь глазами по строкам, а толку мало. Студенту нужно много читать, и если каждое пособие было бы написано таким слогом, то студент стоял бы перед неразрешимой задачей. Книга под ред. проф. Богатырева как ларец с добром, да с тугим замком».

Действительно, трудно объяснить, почему наши фольклористы часто пишут таким убийственно плохим языком. Наши историки, геологи, ботаники и другие ученые умеют писать просто, сжато, ясно, интересно, тогда как в трудах по фольклору фразы вроде «сюжетная линия развивается в плане социального заострения» отнюдь не исключение. Дело здесь не только в тяжеловесности и сухости, но, как правильно отмечают студенты, в неправильных и неточных определениях, которые кроются за этими нудными и скучными фразами.

В качестве примера тяжеловесности и неточности изложения мы остановимся на введении, где дается определение понятия народной поэзии и характеристика ее. Русский фольклор определяется как «коллективное устно-поэтическое творчество русского народа». Понятие коллективности не расшифровывается, и студент не понимает, как произведения могут создаваться коллективно. Можно понять лишь то, что произведения как-то создаются многими людьми одновременно. Кое-как освоив эту мысль, студент на стр. 4 — 5 читает: «Если устное поэтическое произведение, созданное прогрессивно настроенными представителями господствующих классов, отвечало мировоззрению трудящихся масс и было создано

в форме народной поэзии, оно могло стать фольклорным произведением». Это место понять студенту – да и не только студенту – невозможно. Каким образом продукт индивидуального творчества может превратиться в продукт творчества коллективного? В приведенной фразе сказано: если оно создано прогрессивным писателем и имеет «форму народной поэзии». Это значит: если бы Салтыков-Щедрин (прогрессивный писатель) писал бы былины (одна из форм народной поэзии), то такие былины из индивидуального творчества превратились бы в коллективное.

Студент понимает, что это не так, но как понять автора – неизвестно. И такие рассуждения идут под заголовком «Изучение устной поэзии в свете учения Ленина о двух культурах». Специалисту ясно, что автор хотел говорить о процессе фольклоризации литературных произведений, но введение писано не для фольклористов, а для студентов первого курса.

Таких примеров можно привести множество, и можно понять студентов, которые пишут: «Написано бледно, туманно, беспланово», «Необходимо было разбираться в каждой строчке», но разобраться не всегда было можно, и студенты вообще переставали читать учебник, либо ограничиваясь лекциями и чтением первоисточников, либо обращаясь к учебнику Соколова. «Вообще, хоть это и не было рекомендовано, не только я, но и многие мои товарищи обращались к учебнику Соколова [1], так как часто то, отчего появлялось туманное представление при чтении учебника под ред. Богатырева, прояснялось при чтении лекций или учебника Соколова». Таких заявлений несколько.

Мы не будем останавливаться на критике, которой студенты подвергли научную сторону учебника; она также достаточно остра и во многом совпадает с рецензиями специалистов.

В чем же корень зла? Казалось бы, что всё должно быть хорошо, так как каждый из разделов написан специалистом по данному разделу. Однако, именно в этом, как это ни парадоксально, и состоит одна из причин неудачи учебника. Примерно половина всех авторов не причастна к преподаватель-

ской работе и пишет не для студентов I курса, а для своих товарищей по науке. Основная задача учебного пособия состоит в том, что оно должно неизвестное сделать известным и дать освоенному материалу соответственное освещение. Исследовательские статьи пишутся иначе: сообщение нового материала здесь не обязательно. Материалам, которые известны и пишущему, и читающему, или понятиям, которые ясны для специалиста, в исследовательской статье дается новое толкование, понимание, освещение. Авторы учебника, нисколько не заботясь о том, каким багажом владеют их молодые читатели, считают известным то, что известно им самим, и понятным то, что они понимают сами. Так, например, разделу, посвященному изложению русского фольклора, предшествует раздел под заглавием «Проблемы истории фольклора». Такое расположение является крупной методической ошибкой. Здесь студенту, который не изучал в средней школе ни одной былины, кроме былины о Микуле Селяниновиче, сообщаются рассуждения о периодизации; упоминаются как известные (студенту, однако, неизвестные) Рогожский летописец, богатырь Кожемяка, Соловей Будимирович, Ставр Гоудинович, Горшенья, Шибарша и т. д. Изложение (само по себе, несомненно, достойное внимания) проходит мимо студентов-первокурсников; они «бегают по нему глазами», после чего откладывают учебник в сторону.

Это же относится и к другим статьям. Авторы, вместо того, чтобы знакомить с материалом, рассуждают о нем. К этому надо прибавить, что рассуждения перегружены второстепенными и ненужными материалами. С образцами классического фольклора студент может ознакомиться по сборникам или хрестоматиям. Но, например, в статье «Народные лирические песни» названо по первой строке до 150 песен. Откуда студент может их узнать? Или надо ограничиться поверхностным чтением, или с трудом, по алфавитным указателям антологий разыскивать эти песни. Ни то, ни другое для студента невозможно, и студент понемногу начинает понимать, что в учебнике на 600 страниц далеко не всё надо знать. Надо только приноровиться, чтобы наугад выхватить для экзамена самое важное,

так как в самом учебнике не отличишь важное от второстепенного. Принцип установления наблюдений на неизвестном студенту материале без предварительного ознакомления с этим материалом пронизывает почти всю книгу и предопределяет ее неудачу как учебного пособия. Этот упрек относится к большинству разделов, но не ко всем. Студенты с удовлетворением отмечают ясное и четкое изложение статьи, посвященной народному театру. Статья писана по иному принципу, чем все другие. Говоря, например, о драме «Царь Максимилиан», автор предварительно знакомит с содержанием пьесы. Это, пожалуй, единственный такой случай во всей книге. Статья писана не только специалистом по народному театру, но писана педагогически правильно, и студенты это оценили. Отметим студенты также ясность, четкость и сжатость изложения некоторых из статей об отдельных фольклористах; однако положительные оценки встречаются всё же весьма редко, преобладает довольно резкая критика.

Если учебник предполагается переиздать, он должен быть коренным образом переработан с учетом требований тех, для кого он назначается.

Здесь высказаны лишь наиболее общие наблюдения. Более детальное обсуждение учебника возможно и необходимо, но оно выходит за рамки рецензии.

# Этнографический

## ежегодник

### Берлинской Академии наук

Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. / Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde an der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. — Bd. I. — Heft 1/2. — 1955. — 499 S. + Taf. I — XII; Bd. II. — 1956. — 488 S. + Taf. I — XIII; Bd. III. — Teil 1. — 1957. — S. 1 — 346. + Taf. I — VIII; Teil 2. — 1957. — S. 347 — 576. + Taf. IX — XXIV.

Под «Volkskunde» в немецкой науке понимается отечественная этнография, включающая изучение как материальной культуры народа, так и культуры духовной, в отличие от «Völkerkunde», представляющей собой общую этнографию. О содержании и целях этих дисциплин велись и ведутся горячие споры. Советские ученые вряд ли смогут признать правомерность такого деления. Разница между этими двумя терминами для нас не в содержании понятия, а в объеме. Volkskunde есть этнография и фольклор одного народа (безразлично, отечественного или нет), Völkerkunde нами понимается как народоведение в широком смысле этого слова.

Эти замечания необходимо предпослать, чтобы правильно понять направление работы Института немецкой этнографии Берлинской Академии наук. Предметом внимания и изучения его служит не только немецкая этнография, как можно было бы думать, судя по заглавию рецензируемого ежегодника и по названию института. Объем значительно шире. В сборнике трудами ученых разных стран охвачено несколько европейских народов.

Одна из основных задач ежегодника, сформулированных в предисловии к первому тому, состоит в том, чтобы служить посредником между Востоком и Западом. Эту цель Институт достиг. Ежегодник нужен не только тем, кто занимается немецким фольклором и этнографией Германии, он нужен и полезен всем, кто изучает культуру трудящихся масс народов Европы.

Тома ежегодника чрезвычайно богаты содержанием. Одно только оглавление к ним составляет больше печатного листа. Поэтому нет возможности подробно откликнуться на все работы. Мы кратко остановимся на статьях по фольклору, укажем на статьи этнографического содержания и охарактеризуем информационную часть.

Все тома открываются статьями исследовательского характера, частью писанными сотрудниками института, частью — учеными стран Европы.

В первом томе заслуживает внимания статья Эриха Кунца (Erich Kunze) из Хельсинки под названием «Три финских руны в собрании песен молодого Маркса» (т. I, стр. 41 — 64). Изучению подвергнута тетрадь народных песен, списанных Марксом для его невесты Женни фон Вестфален. В конце этого собрания помещены три финские руны в немецких переводах, которые и обратили на себя особое внимание исследования. Помещение этих рун автор ставит в связь с развитием исторических взглядов молодого Маркса.

Гюнтер Фохт (Gunther Voigt) посвятил свою работу подробному, всестороннему изучению статьи Энгельса о народных книгах (т. I, стр. 65 — 108). Эта работа представляет собой чрезвычайно ценную, обстоятельную монографию. Рассматривается история создания этого труда Энгельса и подробно анализируется его содержание.

Естественно, что значительное место уделено немецкому фольклору.

Статья директора института Вольфганга Штейнитца (Wolfgang Steinitz) названа «Сказка и песня как голос народа» (т. II, стр. 1 — 32). Она имеет программный характер.

Развивая принципы Гердера, лежащие в основе его сборника «Голоса народов в песнях», Штейнитц призывает к изу-

чению народного мировоззрения и народных устремлений, выраженных в фольклоре. По существу, здесь говорится о том, что наши фольклористы имеют в виду, когда, пользуясь выражением Ленина, они говорят о «чаяниях и ожиданиях» народа. Такая установка симптоматична для прогрессивной фольклористики ГДР. Статья Штейнитца представляет собой перепечатку его сообщения, сделанного на годичном собрании Берлинской Академии наук (28. III. — 3. IV. 1955), в составе которого работала секция под названием «Песня, сказка, предания и пословицы как голос народа» (отчет об этом собрании см.: т. II, стр. 257 — 266). В своем выступлении В. Штейнитц сказал: «Без голоса народа, все яснее слышного начиная с XV века, в его нищете и в его борьбе против угнетения, за свободу и человеческое достоинство, мы не можем ни получить, ни дать правильной картины немецкой народной поэзии в ее поэтической красоте и правдивости содержания».

Если сопоставить эти слова с тем, что в области немецкой довоенной отечественной этнографии было сделано по разысканию главным образом различных деталей народной культуры, станет ясным, в какой степени новые установки обогащают немецкую науку: они вводят ее в новое русло. Докладчик иллюстрировал свое положение на анализе ряда немецких сказок и солдатских песен.

Насколько плодотворны эти новые установки, видно по статье Фридриха Зибера (Friedrich Sieber) о мечтаниях и желаниях в сказках (т. III, стр. 11 — 31). Здесь не только приведен богатый материал, но дано углубленное историческое и философское освещение его.

Такой же подход к материалу наблюдается в работе Пауля Недо (Paul Nedo), посвященной сказаниям о национальном герое лужицкого прозаического фольклора Кробате; он осушает болота, предупреждает град, превращает пески в плодородную почву, раздает крестьянам землю и освобождает их от крепостной зависимости. Во всем этом комплексе сплелись элементы сказки, преданий и исторической действительности, и автор осторожно распутывает этот узел (т. II, стр. 33 — 50).

Изучение внутреннего содержания и идеологии, в художественной форме выраженных в фольклоре, применяется не только к сказке, но и к песне. Чрезвычайно интересной и свежей по своим установкам мы должны признать статью Вильгельма Гейске (Wilhelm Heiske) «Правовые обычаи и правовое чувство в народной песне» (т. II, стр. 73 – 79). Работа построена на изучении столкновений в песнях идеологий различных эпох (например, в вопросе о необходимости или, наоборот, недопустимости мести, в различных столкновениях взглядов на девичью честь и т. д.). Этот путь изучения представляется весьма плодотворным.

Вопросам народного правосознания посвящена статья Ганса Фера (Hans Fehr) из Берна, озаглавленная «Старинное право наказания в вере народа» (т. I, стр. 147 – 156).

В свете современных взглядов пересматриваются вопросы истории науки о народе. Один из старейших немецких ученых, Эрих Ф. Шмидт (Erich F. Schmidt), всю жизнь посвятивший изучению реформации и гуманизма, опубликовал статью «От Германии Тацита к гуманистической Германии» (т. I, стр. 11 – 40). Статья посвящена проблемам истории и этнографии Германии у гуманистов XV – XVI веков; она богато насыщена фактическим материалом и заострена политически. В первом томе (стр. 258 – 259) юбилею Эриха Шмидта (50 лет со дня защиты докторской диссертации) посвящена специальная статья.

По-новому рассматривается наследие, оставленное немецкими романтиками Арнимом и Brentано. Арно Шмидт (Arno Schmidt) сообщает о найденной в Штральзунде важной архивной находке, позволяющей по-новому осветить некоторые вопросы об источниках изданного ими сборника песен «Чудесный рожок мальчика» (т. I, стр. 224 – 239). С большой работой об этом сборнике выступил также Ганс Шеве (Hans Schewe). На основании большого числа новых архивных материалов им подготовлено критическое издание этого сборника с привлечением источников и комментариями. Появление такого издания явится значительным событием. Автор приходит к выводу, что тексты этого сборника ближе к народным подлинникам, чем это считалось до сих пор (т. II, стр. 51 – 72).

Уже упомянутый нами Гюнтер Фохт заинтересовался одним из издателей немецких пословиц, Карлом Фридрихом Вильгельмом Вандером. Вандер известен как издатель пятитомного «Лексикона немецких пословиц» (1867 – 1880), который содержит 300000 пословиц. Он был одним из немногих представителей революционной интеллигенции, оставшихся верными идеалам революции 1848 года. Оказывается, в годы реакции Вандер вел дневник в форме пословиц на злобу дня. В 1872 году он этот дневник опубликовал под псевдонимом «N. R. Dove», назвав его «*Politisches Sprichwörterbrevier*». Пословицы здесь приобрели острый политический смысл. В статье Фохта установлено авторство Вандера и дается его характеристика (т. II, стр. 80 – 90).

Все эти работы показывают, что институт имеет определенное методологическое направление, отражающее сдвиги, совершающиеся в современной прогрессивной немецкой фольклористике. Необходимо еще подчеркнуть, что в упомянутых работах привлечен богатый фактический материал, они далеки от каких бы то ни было социологических натяжек и упрощений, строго академичны в лучшем смысле этого слова и пронизаны любовью к тем народам, творчество которых изучается. Бросается в глаза, что в немецкой фольклористике нет интереса к проблеме взаимоотношений литературы и фольклора. По-видимому, проблема эта дискредитирована теорией Наумана, в свете которой весь фольклор вообще есть испорченная крестьянством литература, созданная «слоем господ». В настоящее время эта теория совершенно оставлена. Труды современных передовых ученых доказано, что народное творчество, наоборот, представляет собой неисчерпаемый родник вдохновения для наиболее великих и прогрессивных писателей и композиторов. В названном ежегоднике только одна работа посвящена этой проблеме. Это статья Ингеборг Вебер-Келлерманн (*Ingeborg Weber-Kellermann*), посвященная интересам к народному театру и национальным праздничным играм и спектаклям у Готтфрида Келлера (т. III, стр. 145 – 168). Тема тем более неожиданна, что Келлер, классик швейцарской литературы и немецкой прозы, за всю жизнь не на-

писал ни одного цельного драматического произведения. Автор показывает, что интерес к народному театру связан у Келлера с его борьбой за подлинную народность искусства. Статья имеет большой фактический и теоретический интерес, наглядно доказывая «многослойность» народных истоков в области высокого искусства».

Есть в сборнике и такие работы, которые не отражают последних исканий, не являются новаторскими по своей методологии, но тем не менее обладают большой научной ценностью. Здесь уместно привести слова В. Штейнитца: «Мы никогда не требовали от сотрудников Этнографического института, чтобы они обязательно были марксистами. Новая ориентировка работы в Германской Демократической Республике, направленная на разработку демократических традиций в народном творчестве, признается всеми правильной и необходимой, особенно после того, как стало ясно, что эта ориентировка ведет за собой не сужение программы работ, но ее существенное обогащение. Сотрудники-немарксисты вносят значительный вклад в нашу работу» [Штейнитц, 1955, с. 54 – 65].

К крупным старым ученым, внесшим значительный вклад в германскую фольклористику, относится Адольф Шпамер [о нем см.: Штейнитц, 1955, с. 57 – 58]. Шпамер особенно интересовался внецерковными религиозными представлениями народа. Им, например, было собрано 22000 заговоров. В ежегоднике помещено две работы из его наследия: одна из них посвящена знаменитому второму Мезербургскому заклинанию с призывом к богам Бальдру и Фолю (т. III, стр. 347 – 366), другая – проблемам заклинаний и заклинательных книг (т. I, стр. 109 – 128). Институт приобрел архив Шпамера; в первом томе ежегодника ему посвящен некролог (стр. 250 – 251), во втором томе дана характеристика научного наследия Шпамера, написанная Ингеборг Вебер.

Упомянем еще о некоторых мелких, но также интересных статьях по фольклору. Следует назвать следующие работы: Герды Гробер-Глюк (Gerda Grober-Glück) о детских песенках при сборе черники (т. III, стр. 470 – 478), Германа Мазеля (Hermann Mäsel) об орешнике в детском фольклоре (т. II, стр.

141 – 146), Фридриха Зибера о поговорке «На луну платья не сошьешь» (т. II, стр. 366 – 368). Эти статьи следуют лучшим традициям старой немецкой фольклористики, богатой чрезвычайно ценными, обстоятельными, с любовью и иногда с феноменальной эрудицией писанными работами о мелких и мельчайших деталях народной жизни и народного быта.

Большой интерес представляют также статьи, посвященные музыкальному фольклору. Более обстоятельная оценка их должна быть сделана специалистом-музыковедом. Но и неспециалист будет обрадован общей тенденцией всех этих работ: в них исследуется не только теоретическая сторона народной музыки, но изучается музыкальная жизнь деревни, музыка в народном быту. Это статьи венгерского исследователя Лайоса Варгиаса (Lajos Vargyas) «Музыкальная жизнь в венгерской деревне и методы ее исследования» (т. III, стр. 447 – 470), Ханса Эрдмана (Hans Erdmann) «О музыкальной практике мекленбургской народной пляски» (т. II, стр. 212 – 229), Гюнтера Крафта (Günther Kraft) «Крестьянско-ремесленные основы тюрингенской музыкальной культуры» (т. I, стр. 212 – 223), а также небольшая заметка Феликса Гербургера (Felix Hoerburger) «Меч и барабан как орудия пляски» (т. I, стр. 240 – 245). Для фольклориста-словесника особый интерес представляет работа венгерского ученого Бенямина Райецкого (Benjamin Rajeczki) о типах венгерских причитаний (т. III, стр. 31 – 47). Венгерские причитания мало изучены. Небогатая литература вопроса приведена в статье. Венгерские причитания подвергнуты первичной классификации, и, что самое для нас важное, в изобилии даны образцы текстов и напевов, которые для русского читателя новы и дают яркое представление о потрясающей лирической силе этих причитаний и о их напевах и ритмике.

Большое место занимают в ежегоднике статьи этнографического содержания. Мы не можем на них здесь останавливаться, но указать на них и рекомендовать их вниманию наших этнографов нужно. Для этих статей характерно, что основным объектом их служит человек в его труде. Сюда можно отнести статьи Германа Глейсберга (Hermann Gleisberg), оза-

главленную «К этнографии мельника и мельницы» (т. I, стр. 157 – 168), Герберта Клаусса (Herbert Clauss) «Работа горняков в народно-художественном изображении» (т. III, стр. 407 – 447), Карла Эвальда Фритча (Karl Ewald Fritsch) «От горняка к игрушечному мастеру» (т. II, стр. 179 – 211) о замирании горного промысла в Зейффенском районе Саксонии и борьбе горняков за свое существование), Ганса Фридриха Розенфельда (Hans Friedrich Rosenfeld) «Ручная обработка дерева в словах, вещах и обычаях по ту и другую сторону Балтийского моря» (т. II, стр. 147 – 179). Изучаются также орудия труда, как, например, окованная деревянная лопата и ее распространение в восточной и центральной Европе в статье Леопольда Шмидта (Leopold Schmidt, т. III, стр. 388 – 407) или яремная упряжка в статье Вольфганга Якобеита (Wolfgang Jakobeit, т. III, стр. 119 – 145). Имеется работа, посвященная проблемам изучения мекленбургско-нижнесаксонских построек (т. I, стр. 169 – 182).

Особо выделить следует капитальный труд Оскара фон Заборского (Oskar von Zaborsky) «Одежда бывшей марки Бранденбург». Труд этот начат во втором томе (стр. 91 – 141) и продолжен, но не кончен в третьем (стр. 47 – 119). В историческом порядке прослеживается развитие одежды различных сословий в отдельных районах от средневековья до последних лет. Это плод многих лет упорного исследовательского труда, с привлечением огромного количества самых разнообразных источников. Работа богато иллюстрирована рисунками, дающими очень ясное и детализованное представление о тех формах одежды, которые анализируются в статье.

Таков общий характер раздела, посвященного исследовательским статьям. Они свидетельствуют об упорной и плодотворной фольклорно-этнографической работе в ГДР и о том, что эта наука здесь находится на подъеме.

Богатство содержания обеспечивает ежегоднику широкий интерес среди фольклористов и этнографов. Роль же посредника между Востоком и Западом ежегодника выполняется не только этими статьями, но широко поставленной информацией. Благодаря продуманности всей системы и тщательности выполнения ежегодники Института этнографии

Берлинской Академии наук действительно успешно выполняют роль такого научного посредника.

Информация распределяется по разделам «Сообщения», «Библиография» и «Отзывы». Эти разделы печатаются петитом. По объему отдел информации в переводе на печатные знаки составляет примерно  $\frac{2}{3}$  всего содержания ежегодников. Здесь сообщается о юбилеях, печатаются некрологи. Следует отметить, что в этих случаях, как правило, для немецких ученых сообщаются списки трудов, и это самая лучшая услуга, которую можно оказать как самому ученому или его памяти, так и науке.

В первом томе помещена статья к 80-летию Арнольда ван Женеппа, сообщается о 50-летию со дня докторских защит Эриха Л. Шмидта и Арно Шмидта. Помещен некролог по Адольфу Шпамеру.

Во втором томе даны списки трудов юбиляров института: Альфреда Вирта, Гарри Шеве, Вильгельма Френгера, Вольфганга Штейнитца. Выше уже указывалось на статью, посвященную научному наследию Адольфа Шпамера. Списками трудов сопровождается некролог, посвященный Герману Кюглеру. В третьем томе дан некролог В. И. Чичерову [Ргорр, 1957].

Ежегодник информирует читателей о всех происходящих в Европе конгрессах, съездах, конференциях и совещаниях, посвященных вопросам этнографии и фольклора. Как правило, сообщается не только порядок дня, но кратко передается содержание докладов. Часть названных выше статей докладывалась на конференциях Берлинской Академии наук. Мы считаем необходимым хотя бы перечислить совещания и конгрессы, отраженные в ежегоднике.

Этнографический конгресс Академии наук (4 – 6. IX. 1953) в Берлине; 9-е собрание по вопросам немецкой этнографии (20 – 24. IV. 1954) в Целле; Собрание по исследованию плуга (1 – 5. VI. 1954) в Копенгагене; Конгресс славистов (11 – 13. XI. 1954) в Берлине (сообщается о докладах на секции фольклора); Конференция на тему «Песня, сказка, предание и пословица как голос народа» (30. III. – 3. IV. 1955) в Берлине; X этнографический съезд (3 – 6. VI. 1955) в Шлезви-

ге; 29-е собрание нижнегерманского общества этнографии и археологии (16 – 17. IX. 1955) в Бохуме; Международный этнографический конгресс (20 – 24. IX. 1955) в Арнгеме (Нидерланды); Собрание, посвященное аграрной этнографии (29. IX. – 1. X. 1955) в Берлине; Всесоюзный этнографический съезд (14 – 22. V. 1956) в Ленинграде; Восьмое годовое собрание International Folk Music (29. VI. – 5. VIII. 1955) в Осло; Международный научно-музыкальный конгресс (3 – 9. VI. 1956) в Вене; Конференция о чешском и словацком фольклоре (20 – 23. V. 1956) в Праге; Конференция по исследованию орудий труда (17 – 21. X. 1956) в Клагенфурте.

В том же разделе печатаются анкеты, программы, обзоры работ музеев и выставок. Опубликование этих материалов способствует солидарности и координации научных усилий в разных странах и имеет первостепенное значение.

К этому разделу присоединена большая обзорная работа Лутца Рёриха (Lutz Röhrich), озаглавленная «Исследование сказки с 1945-го года». Это огромный и чрезвычайно детализованный обзор всей издательской и исследовательской работы по сказке стран мира за последние десять лет. Трудность, но и огромная важность такого предприятия совершенно очевидна для каждого фольклориста. Работа эта начата в первом томе, продолжена в последующих и еще не закончена. Не будет преувеличением сказать, что ни один исследователь, издатель или комментатор сказок, желающий стоять на уровне современной мировой науки, не может пройти мимо этого обзора. Обзор этот охватывает разделы: общие проблемы, собрание в Германии, Австрии и Швейцарии, общие монографии о сказке, исследования, посвященные отдельным типам и мотивам, новые тома FFC, исследования народнопсихологического направления, сказка и действительность, Гримм, Перро и фольклорная сказка, изучение рассказчиков, архивы, сказка и смежные жанры. В дальнейшем обзор производится по странам (в нужных случаях даются отсылки к предыдущим разделам). Он открывается большим разделом, посвященным Франции. Здесь говорится о заслуженном, недавно скончавшемся французском исследователе и собирателе Дела-

рю (Delague) и его работах, а также о состоянии собирательской, издательской и исследовательской работы во Франции вообще. Следующие разделы посвящены работе в Швеции, Дании, США и Канаде. На этом изложение прерывается. Раздел, посвященный советской науке, еще не вышел.

Читатель получает сведения по отдельным теоретическим проблемам, разрабатываемым в мировой науке, о работе отдельных ученых (Фан дер Лейена, Зидова, Томпсона и мн. др.), о имеющихся или открывающихся архивах, об изданных и издаваемых собраниях и об указателях. Короче, охвачена вся огромная область важнейшего из видов народной художественной прозы. Изложение чрезвычайно сжато, насыщено. Автор не только излагает факты, но и дает им критическую оценку, которую мы должны признать правильной и объективной. Отдавая должное заслугам европейских и американских исследователей, автор все же невольно внушает читателю мысль о том, что европейская наука зашла в некий тупик, и что необходимо обратить внимание на советскую науку.

Каждый исследователь сказки, изучает ли он общие проблемы, отдельные сюжеты, или мотивы, или рассказчиков, выработывает ли он комментарии, или составляет указатель, или занят любыми другими вопросами, найдет для себя богатейший материал, и можно лишь пожелать, чтобы начатое дело скорее было доведено до конца и чтобы в дальнейшем такие обзоры давались не в пределах десятилетий, а ежегодно.

Вслед за отделом информации в ежегодниках помещаются библиографические обзоры. Разумеется, что эти обзоры не могут преследовать задачу исчерпывающего охвата; указывается все самое важное, то, что может пригодиться исследователям всех стран. Эти обзоры охватывают этнографические и фольклорные работы примерно за последние 10 лет.

Редакция не рекомендует никаких заранее выработанных схем или классификаций, поэтому все обзоры построены по-разному и сравнение различных систем очень поучительно и интересно. Этот раздел открывается большой библиографией (775 названий), посвященной этнографической и фольклористической работе в СССР (т. I, стр. 325 – 375); далее следует

Этнографический ежегодник Берлинской Академии наук

библиография по лужичанам (т. I, стр. 376 – 403), обзор работ в Австрии (т. I, стр. 404 – 413), ГДР и ФРГ (т. I, стр. 414 – 490), Венгрии (т. II, стр. 359 – 479), Чехословакии (т. II, стр. 359 – 378), Швейцарии (т. II, стр. 333 – 358), Голландии (т. III, стр. 258 – 268) и Польши (т. III, стр. 227 – 257). Обзор польской литературы сделан более подробно, чем другие обзоры.

Значение этих обзоров трудно переоценить. Любой исследователь, заглянув в обзоры, легко может ориентироваться в материалах зарубежной науки.

Наконец, особого внимания заслуживают многочисленные рецензии, которыми заключается каждый из томов. Всего в трех томах содержится 164 рецензии. Удельный вес рецензий из тома в том возрастает. Если в первом томе рецензии занимают 46 страниц, то во втором их уже 76, а в третьем – 165. Это означает, что редакция дорожит этим разделом и стимулирует его, и это следует приветствовать. Все рецензии писаны на высоком уровне и представляют собой деловой разбор рецензируемых книг. Некоторые из них обладают значительными размерами. Рецензии составляют как бы одно целое с библиографическими обзорами. Наиболее важные труды ученых всех стран мира здесь подвергнуты подробному рассмотрению. Эти рецензии следует рекомендовать самому пристальному вниманию наших этнографов и фольклористов.

Рассмотренные тома ежегодника Берлинской Академии наук совершенно необходимы всем занимающимся фольклором.

# *Об историзме русского эпоса*

Науки принято у нас делить на «гуманитарные» и «точные». Тем самым гуманитарные как бы попадают в разряд неточных. Для наших гуманитарных наук в целом такое деление, пожалуй, обидно и не совсем верно. Но во многих случаях отставание действительно налицо. Вместо исследования фактов мы имеем общие рассуждения, а если изучаются факты, они часто рассматриваются не до конца и без должного знания дела. Такие мысли приходят в голову при ознакомлении с некоторыми последними работами в области фольклористики [1].

Одна из самых трудных, но и самых значительных проблем в изучении произведений словесного искусства — проблема взаимоотношения действительности и художественного вымысла. Особенно важен этот вопрос для изучения и понимания эпоса. Старая, так называемая историческая школа разрешала этот вопрос весьма упрощенно: вымысел она вычеркивала из области исторического изучения. Сказки, мифы, легенды, лирика, обрядовая поэзия и т. д. представителями этой школы объявлялись как бы вне истории и не изучались. Из сказок, например, изучались только сказки об Иване Грозном и о Петре. В былинах искали непосредственных отражений истории; в фабуле видели воспроизведение исторических событий, для былинных героев подыскивали исторические прототипы, былинную географию переносили на карту.

Нельзя отрицать необходимость изучения исторических реалий; историк, хорошо знающий детали истории, сделает это лучше, чем фольклорист, слабо владеющий этим материалом. Но нужно, чтобы и историк хорошо знал и понимал фольклор и его специфику. Нужно, чтобы сближались не гете-

рономные явления, а явления, действительно связанные. И, наконец, историчность эпоса определяется все же не реалиями (которые могут и отсутствовать или вноситься позднее), а историческим смыслом и содержанием сюжета.

Какие натяжки допускались при применении такого внешнеисторического метода, убедительно показано в книге А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин» [Скафтымов, 1924]. Советские ученые изучают не только непосредственное отражение действительности, но и ее художественное преломление. Характер этого преломления будет различным в зависимости от эпохи, народа, жанра и целого ряда других факторов. Для нас историчны не только имена и факты, историчен художественный вымысел как таковой. Мы хотим знать, в какую эпоху и при каких условиях мог зародиться сюжет и как он изменялся с течением времени. Мы хотим изучить эпос исторически по существу, а не только по наличию реалий и их характеру.

Упомянутая статья К. Давлетова и В. Гацака представляет собой вольное изложение мнений ее авторов, а не выводы из произведенных ими разысканий. Такой жанр несомненно обладает известной привлекательностью и интересом, он может оказаться полезным, если высказывания соответствуют материалам. Но вот авторы пишут: «Эпические сказания (под этим подразумевается эпос. — В. П.) чаще всего создавались вокруг событий и имен, имевших место в действительности». Это говорится об эпосе вообще. Авторы, по-видимому, думают при этом об «Илиаде», о Косовском цикле, о противотатарских былинах и т. д. Но как быть, например, с эпосом карело-финским? Жили ли когда-нибудь Вяйнямйёнен, Ильмаринен, Куллерво и т. д.? Очевидно — нет. А тем не менее эпос этот глубоко историчен [Евсеев, I — II]. То же можно сказать об эпосе ненецком, чукотском, нивхском, якутском и других. И, следовательно, отношение эпоса к истории различно в различные эпохи и у различных народов. Характер историчности меняется с историей. Вопрос много сложнее, чем это представляется на первый взгляд.

Точка зрения, высказанная К. Давлетовым и В. Гацаком лишь мимоходом, лежит в основе большой работы академика

Б. А. Рыбакова. Эта работа носит исследовательский характер, богато обставлена материалами. В ней есть стремление заново пересмотреть и конкретно разрешить, на примерах вопрос об историчности былин. Статья содержит много отдельных верных мыслей и наблюдений. Но тем не менее в ней повторены некоторые из основных ошибок дореволюционной исторической школы. Взгляд на былину — обычный для дореволюционной фольклористики. Для Б. А. Рыбакова былина — «народный учебник прошлого». Но в учебниках не должно быть вымыслов, и вымысел не признается и в былине или, во всяком случае, он не признается достойным исторического изучения.

Мы не будем спорить с Б. А. Рыбаковым по принципиальным вопросам; мы посмотрим, как сам он конкретно решает вопросы изучения былин. Работа представляет собой серию очерков. Во вводной части Б. А. Рыбаков определяет свое понимание историчности, а далее следует анализ трех былин: о Вольге и Микуле, о Шарукане и о киевском восстании 1068 года и былины о Соловье Будимировиче. Работа кончается разделом «Итоги исторического рассмотрения былин».

Статья заслуживает самого пристального изучения и разбора. Такой разбор, однако, своим объемом превзошел бы всю работу. Поэтому мы ограничимся тем, что возьмем под микроскоп только один из разделов, а именно — раздел, посвященный Вольге и Микуле. Соответственно своей концепции историчности былин Б. А. Рыбаков прежде всего ставит вопрос о том, какое историческое лицо послужило прототипом для былинного Вольги.

Что былинный Вольга — историческое лицо, утверждали многие. Мнения были довольно многочисленны, разнообразны и противоречивы, и мы их приводить не будем. Своих предшественников по этому вопросу Б. А. Рыбаков не называет. Он суммарно упрекает их в том, что они не обратили внимания на отчество былинного Вольги — Святославич. Он напоминает, что у исторического Святослава Игоревича был сын Олег (по былинному Вольга), и этот исторический Олег Святославич и объявляется историческим прообразом былинного Вольги Святославича. Все исследование должно показать, что это сов-

падение имен есть результат тождества былинного героя и исторического лица.

Упреки Б. А. Рыбакова по адресу его предшественников не совсем справедливы. На отчество внимание обращалось, и предположение Б. А. Рыбакова не ново. В 1861 году точно такое же предположение высказал П. А. Бессонов в своих примечаниях к первому тому издаваемых им «Песен» Рыбникова [Рыбников-1, I]. В. Миллер эту теорию отверг в пользу своей более убедительной и лучше обоснованной теории новгородского, а не южного происхождения этой былины [Миллер, 1897, с. 166 – 186]. С тех пор теория Бессонова заглохла; теперь она рождается вторично. Доказательство ведется Б. А. Рыбаковым почти так же, как его вел Бессонов. Исторический Олег Святославич (род. 960) был князем древлянским. Былинный Вольга получает от Владимира три города. Гурчевец, Ореховец, Крестьяновец. По мнению Б. А. Рыбакова, это древлянские города. Гурчевец – это Вручий, Овруч, город Ореховец – это Олевск, а Крестьяновец – Искоростень, Коростень.

Вопросы топонимики подлежат еще экспертизе языковедов. С точки зрения лингвистической, приведенные соответствия полностью исключаются. Народные искажения совершаются все же в пределах фонетических и морфологических закономерностей, свойственных данному языку. За деталями мы отсылаем к лингвистам, которые могут дать по этому вопросу исчерпывающую консультацию [2].

Но предположения Б. А. Рыбакова не подтверждаются и фольклористическим рассмотрением этой проблемы. Наиболее ясен вопрос с Крестьяновцем. Б. А. Рыбаков не заметил, что город Крестьяновец известен только певцу Т. Г. Рябинину и его довольно многочисленным потомкам. Даже из его односельчан это название знал только один певец – Касьянов. Это, таким образом, узкосемейная, но отнюдь не общебылинная традиция. Еще Всеволод Миллер предполагал, что «города Крестьяновца <...> совсем не было в основной редакции былины и он добавлен для достижения эпического числа трех» [Миллер, 1897, с. 173]. Что Крестьяновец известен только Рябининым, В. Миллер еще знать не мог, но его предположение блестяще подтвердилось. Все решительно исполнители, кроме Рябини-

ных, знают только два города, а не три. Каким образом произошло утроение, довольно очевидно. У Рябининых города обычно называются крестьянскими городами («дарил ему три города крестьянских» и т. п.). «Крестьянский город» превратился в «город Крестьяновец» путем применения продуктивного суффикса «-овец» по аналогии с названиями «Ореховец» и «Вручевец». Город Крестьяновец всегда фигурирует третьим, последним, что также наводит на мысль, что он добавлен. Получается типично фольклорная однозвучная триада.

Как уже указывалось, сближение «Крестьяновец – Искоростень» делается Б. А. Рыбаковым с целью доказать древлянские связи былинного Вольги. С этой же целью название «Ореховец» объявляется восходящим к названию древлянского города «Олевск». Более убедительное объяснение, не страдающее ни лингвистическими, ни иными натяжками, дал В. Миллер: «Былинный Ореховец есть исторический Ореховец (Орехов) на Неве». Этот город хорошо был известен новгородцам, и В. Миллер подкрепляет этим свою теорию новгородского происхождения всей былины. На эту теорию Б. А. Рыбаков не обратил внимания. Но он не обратил внимания и на другое: былина о Микуле и Вольге известна только в Прионежье; единственное исключение – запись от М. С. Крюковой в счет не идет, так как ее текст книжного происхождения. Былины о Микуле и Вольге нет ни на Мезени, ни на Пинеге, ни в Беломорском крае, ни на Печоре. Чем это объяснить? В. Миллер этого еще не мог знать; объяснения мы ждали бы от историка, хорошо знающего историю заселения края, его колонизации. Новгородская теория Миллера не противоречит приведенным фактам, хотя и не все здесь еще ясно. Древлянская же теория этими фактами не подтверждается: заселение Олонецкого края шло из Новгородской области.

Наконец, третий город, былинный Гурчевец (Гуршевец, Гурсовец, Гурьевец, Курсовец, Курзовец, Куржовец и др.) отождествляется Б. А. Рыбаковым с историческим городом Вручевцем. Отождествление это производится потому, что в бою под Вручевцем трагически погиб, свалившись с моста, Олег Святославич. Этот аргумент мы находим уже у Бессонова. В. Миллер излагает точку зрения Бессонова следующим образом:

«Город Гурчевец потому Вручевец (точнее Вручий), что у последнего города трагически погиб, свалившись с моста, брат Владимира Святого, Олег Святославич» [Миллер, 1897, с. 173]. Присмотримся к этому аргументу. Гибель на мосту исторического Олега, по данным летописи, происходила следующим образом: город Вручий был окружен рвом, через который к воротам города вел мост. На этом мосту произошло сражение: «теснячяся друг друга пихаху в гроблю (ров. — В. П.). И спехнуша Ольга с мосту в дебрь» [Рыбаков, 1961, с. 150]. В былине о Микуле и Вольге также говорится о падении Вольги с моста. Вопреки мнению Б. А. Рыбакова, будто этот мотив в былине упорно повторяется, он почти полностью забыт. Из 34 опубликованных записей (включая повторные) он встречается 5 раз (в том числе 2 повторных записи) в весьма фрагментарной и сбивчивой форме. Эпизод этот к основному костяку повествования отношения не имеет и полузабыт. Сопоставляя варианты, можно дать такую картину. Микула когда-то ездил за солью. «Подорожные мужички» потребовали от него «грошей» (по-видимому, уплаты налога на соль), но Микула их избил. Вторично Микула прибывает в эти края уже с Вольгой и его дружиной. Мужики строят «поддельные мосты», и Микула и Вольга проваливаются в воду. О дружине иногда говорится, что она тонет, Вольга же не тонет никогда, его, князя, вытаскивает мужик Микула. Этот эпизод обставляется комически. Не говоря уже о том, что исторический Олег Святославич погибает, былинный же Вольга не погибает никогда, все обстоятельства исторического и былинного эпизодов настолько различны, что для непредвзятого взгляда между ними нет ничего общего. Аналогия здесь ложная.

Возникает вопрос, почему же об Олеге Святославиче слагается песня? На этот вопрос ответ дается следующим образом: в одной из записей упоминается Сантал [Гильфердинг-1, N 195]. Запись эта вызывает у Б. А. Рыбакова недоумение. «Некий» Сантал для него непонятен. Тем не менее этому Санталу придается очень важное значение. Для Сантала тоже должен найтись исторический прототип, и Б. А. Рыбаков находит его в лице Люта, сына Свеналда. По отчеству он Свеналдич. Отдаленного созвучия «Сантал» и «Свеналдич», по мне-

нию Б. А. Рыбакова, достаточно, чтобы заподозрить здесь совпадение исторического и былинного персонажа.

Для фольклориста дело представляется в совершенно ином свете. Б. А. Рыбаков не заметил, что в былинку о Вольге и Микуле здесь вклинились две строки из другой былины, а именно из былины о походе Вольги на Индию или, в некоторых вариантах, Турцию. Там правит «царь Сантал <...> со своей царицей со Давыдьевной» [3]. Былинку, приведшую Б. А. Рыбакова в недоумение, исполнил дряхлый певец Захаров, у которого, как пишет о нем Гильфердинг, некоторые былины «выходили не совсем складными». Вследствие этого царь Сантал вместе с царицей Давыдьевной переселились у него из одной былины в другую. «Турец-Сантал» [Гильфердинг-1, N 91 и др.] есть, конечно, не что иное, как «турецкий султан» (сказочный Салтан). Эту маленькую фольклорную интерполяцию Б. А. Рыбаков принимает за органическую и важную часть сюжета о Микуле и Вольге, хотя в 34 записях она встречается всего один раз. Но аналогия «Сантал — Свенадич» подкрепляется еще другим соображением: Лют Свенадич был убит Олегом Святославичем во время охоты, так как он вторгся в его охотничьи угодья. Что убийство произошло на охоте, очень на руку Б. А. Рыбакову, так как былинный Вольга изображается как охотник. Автор забывает только подчеркнуть, что былинный Вольга охотится, превращаясь в волка, сокола или жуку, что он мифический герой, анализ которого позволяет историкам восстановить тотемические верования древних славян, тогда как исторический Вольга Святославич и Лют Свенадич принадлежат совсем другой эпохе и вступают в конфликт из-за права пользования совершенно реальными охотничьими угодьями.

По мнению Б. А. Рыбакова, этот эпизод объясняет, почему Олег Святославич был воспет. Исторический Свенад — фигура отрицательная, представитель варяжского засиления, а Олег Святославич — патриот. Убийство на охоте одновременно представляется как патриотический подвиг.

Вот и все основные аргументы Б. А. Рыбакова (некоторые второстепенные и дополнительные аргументы здесь не рассмотрены). Обращаясь теперь к былинке, мы легко замечаем,

### Об историзме русского эпоса

что основные слагаемые сюжета не рассмотрены. Где центральный эпизод с сошкой, которую не может поднять дружина Вольги, так восхищавший Горького? Кто же оказывается героем былины — Вольга или Микула? Все внимание уделено Вольге, о Микуле почти не говорится. Ничего не говорится и о противопоставлении надменного князя труженику-крестьянину и о последовательном посрамлении Вольги мужиком-пахарем. Впрочем, Б. А. Рыбаков и сам понимает, что в итоге его сопоставления получилось что-то странное. Исторический Олег Святославич был патриотом, борцом за национальную самостоятельность Руси, былинный же Вольга — фигура отрицательная, изображаемая сатирически. Из этого затруднения Б. А. Рыбаков выходит, однако, довольно просто. На стр. 152 он делает сноску, указывая, что «элемент некоторой иронии» появился позднее, а «в XVI — XVII вв. этот иронический элемент мог еще усилиться» [Рыбаков, 1961, с. 152]. На этом кончается анализ былины. Художественная сторона былины, таким образом, не исчерпана. Но не исчерпана и ее историческая сторона. Какова историческая подоплека дарственных актов Владимира? Какова номенклатура этого акта? Соответствует ли это западноевропейским бенефициям или нет? Каковы земельно-имущественные отношения в былине и правовое положение крестьянина? Каковы были права феодалов в отведенных им городах и какой характер носило обложение городов? В былине ясно видно, что обложению подвергнута торговля солью. Каков характер этого обложения? Какая денежная система отражена в былине?

Все эти и другие вопросы решались историками русского эпоса, но они не решались собственно историками. В решении подобных вопросов историческая наука может оказать фольклористике неоценимую услугу и помощь.

Б. А. Рыбаков пишет крайне лаконично и неоднократно говорит о том, что он своих аргументов не приводит. Мы будем ждать более широко аргументированного труда академика Рыбакова. В настоящее же время его работа нас не убеждает, и спор должен продолжаться.

*«Русский  
историко-песенный  
фольклор XIII — XVI веков»*

*Б. Н. Путилова*

Баллада о смелой и умной Авдотье Рязаночке, сумевшей вызволить своего брата из татарского полона от самого Бахмента; скоморошина о Кострюке, побитом на свадебном пиру у Грозного двумя бойцами с рынка; трагическая старина (так народ называет былины и родственные им песни) о гневе Грозного на сына; лирические многоголосные песни о Ермаке; солдатские песни XVIII — XIX веков и многие другие песни — все это вместе принято называть песнями историческими. Понятно, почему фольклористы спорят, существует ли вообще такой жанр. А если существует, то не относятся ли к нему и революционные песни рабочих XVIII — XIX веков, песни 1905 года, фольклор гражданской или Великой Отечественной войны? И где разница между историческими и не историческими песнями? Существует ли вообще такая граница?

Бесспорно одно: есть разряд песен, очень разнообразных по своей жанровой принадлежности, в которых народ выразил свое стремление к борьбе за национальную и социальную свободу, свою оценку исторических событий. Ясно и то, что этот фольклор надо изучать. Самое заглавие книги Б. Путилова свидетельствует о новом понимании названной выше проблемы: термин «историческая песня» отброшен и заменен другим: «историко-песенный фольклор».

Труд Б. Путилова можно назвать академическим в лучшем смысле этого слова. В нем сочетаются полный и критический охват материала с мастерством анализа. Созданию книги сопутствовала кропотливая работа по выпуску свода русских исторических песен в четырех томах, подготовляемых Институтом русской литературы (Пушкинский дом) под редакцией Б. Путилова [1]. В этом своде воспроизведены или учтены все тексты исторических песен, где-либо и когда-либо напечатанные, и большое количество текстов архивных, печатаемых впервые. Таким образом, в распоряжении исследователя оказался материал, каким не располагал ни один из его предшественников.

Развитие историко-песенного фольклора прослеживается в книге Б. Путилова от его истоков до XVI века. Исследование состоит из обстоятельного методологического введения и ряда очерков, объединенных в главы по основным периодам развития жанра. Каждая песня подвергается анализу по всем своим версиям и вариантам.

Подробно рассматривается былина как жанр, предшествовавший развитию собственно историко-песенного фольклора. Изучение историзма былины дает многое для понимания позднейших так называемых исторических песен. Удачным следует признать то, что говорится о соотношении былины и летописи. Вопреки мнению ряда ученых, возводивших былинные сюжеты к летописным повествованиям, Б. Путилов убедительно показывает, что былины не являются перепевом летописей, а созданы на материале действительности.

Фольклор как преломление действительности — таков основной пронизывающий книгу принцип. Убедительно показано, что историко-песенный фольклор зародился в период борьбы с монголо-татарским нашествием и начал зарождаться не в Киеве, а в Рязани.

Новый взгляд на историческую песню позволил автору охватить материал чрезвычайно широко. Предмет исследования — не «исторические песни о борьбе с татарщиной», а «борьба с татарщиной в русском песенном фольклоре». Равным образом для XVI века это не «песни о Грозном» или

«песни о Ермаке», а «народ и царь в песне XVI века». Изучается все, что сюда относится. Так, в связи с вопросом о татарщине привлечены не только собственно исторические песни и примыкающие к ним, но и духовные стихи о Егории Храбром и Дмитрие Солунском, лирические песни, в которых говорится о татарах, и т. д. В книге, например, указаны все песни, в которых есть хотя бы малейшее упоминание о Грозном, Ермаке или событиях и обстоятельствах XVI века.

Последовательность рассмотрения песен в основном одна и та же: анализируется сюжет, фабула, завязка, развитие и окончание песни. По ходу изложения вскрывается связь песен с действительностью, характеризуется исторический фон. Действующие лица рассматриваются и как художественные образы, и как участники исторических событий. Изучается поэтика песен, их жанровая принадлежность, характер художественного вымысла. В итоге читатель получает полное и ясное понятие о каждой из изучаемых песен, а книга в целом дает представление о развитии всего русского песенного исторического фольклора.

Из спорных положений, содержащихся в книге Б. Путилова, остановимся на одном. Самая ранняя историческая песня, которую мы знаем, относится к событиям 1327 года и повествует о восстании против татар в Твери и убийстве татарского посла Чол-хана, по-песенному – Щелкана. Возникает вопрос, не было ли песен более ранних, не дошедших до нас. Б. Путилов полагает, что такие песни были; предполагается далее, что эти песни оставили след в русской литературе и что по этим следам их можно реконструировать.

«Повесть о разорении Рязани Батыем», как известно, относится к событиям 1237 года; из текста этого памятника автором книги реконструируются три песни. Попытки таких реконструкций делались и раньше; попытка, сделанная Б. Путиловым, – наиболее тщательная и наиболее продуманная из всех имеющихся в науке. Но и эта попытка так же не убеждает, как и более ранние. Элементы, из которых слагается повесть, невозможны в фольклоре. Разумеется, нельзя отрицать, что «Повесть» пронизана фольклорными элементами, и по-

«Русский историко-песенный фольклор XIII — XVI в.» Б. Н. Путилова

этому все параллели с фольклором, приводимые Б. Путиловым, убедительны и интересны. Мало того, они весьма полезны, но не для фольклористов, а для историков древнерусской литературы. Они показывают, в какой степени фольклор проникает в повествовательную литературу. Но эти же параллели убеждают нас, что жанр повести существенно отличается от жанра исторической песни.

В заключение хочется еще раз отметить, что ценность книги Б. Путилова в фундаментальности исследования, в котором заново и остро решены многие трудные вопросы современной науки о народном творчестве.

# «История европейской фольклористики» Джузеппе Коккьяры

Джузеппе Коккьяра. История фольклористики в Европе. / Пер. с итал. — М., 1960. — 690 стр.

Появление этой книги, надо надеяться, составит некоторое событие в нашей фольклористике. Книга важна не только тем, что содержит большой фактический материал. Она показывает значительность фольклористики как науки. Коккьяра понимает фольклористику исторически. Ее основная проблема — проблема народности не одного народа, а всего человечества, объединяемого общностью своих лучших устремлений. Коккьяра знает, что «история делается не только и не столько угнетателями, сколько угнетаемыми. История — это их жизнь и их душа» (стр. 20). Задачу фольклористики он ставит очень широко: «Изучение фольклора выходило всегда за духовные и культурные границы одного народа, приводило к более широким обобщениям, к установлению связей между народами». Это не противоречит патриотическим устремлениям каждого народа в отдельности: «Пусть народы живут в согласии, прислушиваясь к своим голосам, в которых одновременно звучит и голос всего человечества». «Это приведет к сохранению самого сокровенного достояния каждого народа, каждой нации, ибо стимулируется патриотическими чувствами. Это — не словесная декларация». Вполне закономерно, что после книги, посвященной истории фольклористики в Италии [Cocchiara, 1947], Коккьяра должен был написать книгу по истории фольклористики в Европе [Cocchiara, 1952].

Труд Коккьяры отнюдь не является справочником и не может служить им. Хотя фактический материал очень велик, охвачено далеко не все; автор к этому не стремился, да это было бы и невозможно. К каждой главе даны им примечания библиографического характера, которые позволяют любому читателю, если бы он этого захотел, самостоятельно расширить круг своих наблюдений. В этих примечаниях с большим знанием дела отобрано для каждого раздела все самое ценное и нужное — от крупных монографий до мелких статей на многих языках Европы. Русские труды даны в переводах. Книга имеет введение, разделена на шесть частей и состоит из тридцати глав. В введении дается общее определение задач фольклористики, а в последующем изложении эти задачи конкретизируются. Угнетенные люди для Коккьяры — это и обитатели колоний, и эксплуатируемые классы метрополий. Соответственно, историю фольклористики он начинает не с XVIII в., как обычно, а с открытия Америки.

Изложение фольклористических учений дается в рамках основных течений общественной мысли. Первая часть кончается Монтескье и Вольтером, вторая названа «Между просвещением и преромантизмом», третья в основном посвящена романтизму, четвертая — позитивизму; несколько иначе материал рассматривается в пятой части, которая посвящена английской антропологической школе. Заключительная глава носит название «Фольклористика за последние полвека». В эту схему уложена вся европейская наука, включая русскую. В пределах ее читатель найдет много увлекательных страниц. Укажем, например, на блестяще написанные характеристики Бенфея, Гастона Париса, Бедье, Питре, Маннгардта, Ван Геннепа и многих других. Коккьяру интересуют не только их академические труды, но и тип каждого ученого, образ его мышления. Особенной убедительности автор достигает тогда, когда рисует преемственность взглядов, рождение и развитие школы. В этом отношении особенно удачными можно назвать главы XVII («По стопам Бенфея») и XVIII («В романском мире»).

Надо подчеркнуть, что Коккьяра дорожит русской наукой и понимает ее значение. Его книга завершается разделом, оза-

главным «Призыв Максима Горького» (стр. 561 – 564) и кратким изложением принципов советской фольклористики по Ю. М. Соколову. В предисловии к итальянскому переводу книги «Исторические корни волшебной сказки» [Ргорр, 1949] он с большим сочувствием говорит о литературоведческом изучении фольклора, характерном для СССР, об изучении мастерства исполнителей. Но все это не решает основных проблем, в частности проблемы генезиса и исторического развития. Решать эти проблемы призвана историко-этнографическая фольклористика. Сам Коккьяра в такой же степени этнограф и историк, как и литературовед.

Перевод книги Коккьяры снабжен вступительной статьей Е. М. Мелетинского, под редакцией которого она вышла. Здесь дана подробная характеристика достоинств и недостатков этой книги, и нет необходимости ее повторять. Основной недостаток книги, с нашей точки зрения, заключается в том, что концепция не всегда соответствует фактам. Задача состояла в том, чтобы в международном масштабе привести в систему ряд имен независимо от того, знали ли носители этих имен друг о друге или нет. Задача эта, несомненно, поставлена научно правильно. Но в своем увлечении автор любое совпадение в их взглядах толкует как проявление непосредственной реальной связи между ними. Мы приведем только два-три примера, Коккьяра справедливо очень высоко расценивает Вико и его «Новую науку» (1725), в которой предвосхищены многие мысли, высказанные и развитые позднейшими учеными. Но Коккьяра непосредственно из Вико выводит Руссо, Гердера, Мёзера и других. Он проводит прямую линию от Вико через Дюпюи, Крейцера, Гёрреса к братьям Гримм. К Вико возводятся также Макс Мюллер и Ренан. Схематизм становится совершенно очевидным. Леннрот связывается с Макферсоном (стр. 288), несмотря на диаметрально противоположность их тенденций. Об Александре Веселовском говорится так: «У Веселовского увлечения Гердером и братьями Гримм сочетались с интересами к доктрине Мюллера и Бенфея» (стр. 327). Еще хуже о Пушкине, о котором говорится: «Он воспринимал сказки так же, как немецкие романтики – Новалис, Тик,

Брентано, братья Гримм». Мы, однако, знаем, что Пушкин понимал сказки совершенно иначе, чем Новалис, и Новалис иначе, чем братья Гримм. С русскими материалами дело обстоит вообще не совсем благополучно, о чем несколько слов скажем ниже.

Перевод книги выполнен, правда, вполне удовлетворительно, если не считать отдельных промахов. Так, итальянское *tradizioni popolari* не означает «традиции». *Tradizioni* — это то, что передается из уст в уста. В узком смысле эти слова означают прозаический фольклор, в широком — фольклор вообще. Итальянский автор, неоднократно повторяя это выражение, для краткости часто опускает слово «*popolari*». Переводчики в большинстве случаев переводят «традиции», что неправильно. «*Minnelieder*» переведено как «любовные песни», что неверно, так как это не то же, что «*Liebeslieder*», а понятие более узкое и передается оно обычно словом «миннезанг» (стр. 208).

На стр. 662 говорится, будто А. Дитерих написал книгу «*Eine Mythosliturgie*», и даже дается перевод: «Мифологическая литургия». Это совершенная бессмыслица. Книга называется «*Eine Mithrasliturgie*», т. е. «Литургия Митры».

К этому надо прибавить еще другое. Вопрос о транслитерации иностранных фамилий у нас далеко не решен. В тексте сказывается неприятное для читателей стремление вводить всякие новшества. Вместо обычного Джемс (как всюду у нас принято в фольклористике и лингвистике) дано Джеймс; вместо общепринятого Фрэзер или Фрезер дается Фрейзер, руководствуясь, очевидно, английским произношением. Но если следовать этому принципу, надо писать Бейкон (или даже Бейкн) и Шейкспир, однако в книге сохранены и Бэкон, и Шекспир, и другие. Другое новшество состоит в том, что избегаются удвоенные согласные, вероятно — под влиянием современной русской орфографии. В книгу введены непривычные написания вроде Мангардт, Ленрот. Если следовать этому принципу, надо будет писать Томас Ман, Русо, Шилер. Последовательности, впрочем, нет, и на одной и той же странице можно встретить неправильное Вакенродер и правильное Ваккенродер (стр. 207, 632). К чему может привести такая

претенциозность, видно по тому, что в книге спутаны Гебель и Геббель (см. ниже). К счастью, в большинстве случаев сохраняется обычное написание, но на стр. 157 читаем «Иллиада» вместо «Илиада». Некоторые имена транслитерированы просто неправильно, как, например, Коукс вместо Кокс (Сох). Это слово и фамилия требуют краткого английского «о», как это видно по фонетическим словарям. Вместо Полен (Paulin) Парис пишется Полин Парис.

Наиболее уязвимое место рецензируемого издания — комментарии (составитель Л. Б. Розенберг). Редакция была поставлена перед большими трудностями. Список личных имен охватывает около 700 названий. Ясно, что все их комментировать невозможно. Однако принцип отбора неясен. Нужно ли русскому читателю объяснять, кто были Карамзин, Жуковский, или Лютер, Лессинг, или Мериме, Золя и т. д. Нужно ли говорить в примечаниях о братьях Гримм, Макс Мюллере, Бенфее, Тайлоре, Гастоне, Парисе и многих других, чьи работы подробно разобраны самим автором и дополнительная литература о которых приведена в его примечаниях? В то же время не всякий специалист знает, кто были Ло Гатто, писавший о Пушкине (стр. 281), или Фальман, помогавший Крейцвальду (стр. 289), или Веллер, или Рибеццо (стр. 317) и многие другие. Однако именно в этих случаях комментатор молчит. Трудно объяснить также, почему, например, из имен композиторов, упоминаемых на стр. 374 (Мусоргский, Глинка, Вагнер, Вебер, Шуман, Шуберт, Беллини, Верди), комментатор избирает только Мусоргского, Беллини и Верди, а о других хранит молчание. То, что характеризует эту страницу, характеризует комментарии в целом.

Еще хуже дело обстоит с объяснениями по существу. Правда, там, где комментатор бесхитростно воспроизводит материал из различных энциклопедий или указывает русские переводы трудов, упоминаемых в тексте, читатель будет ему благодарен. Но наряду с этим имеются совершенно пустые формулировки, ограничивающиеся, например, такими сведениями: «Жуковский — выдающийся русский поэт-романтик» (стр. 645). Встречаются и формулировки вроде следующей:

«Несмотря на некритический отбор материала, труд Геродота представляет большой интерес» (стр. 604).

Коккьяра очень осторожен и деликатен в своей критике, всюду предпочитая говорить о реальных достижениях ученых, а не об их ошибках. Этот «недостаток» восполняется в комментариях в следующем роде: о братьях Гримм говорится: «Их теоретические построения идеалистичны и пронизаны мистицизмом» (стр. 637), или о Дефо: «В Робинзоне мы видим типичные черты английского буржуа <...> колонизатора и работоторговца» (стр. 607).

Комментарии пестрят опечатками, ошибками и всякого рода ляпсусами в такой степени, что их можно найти почти на любой странице. Мы приведем лишь некоторые из них. На стр. 184 Коккьяра ссылается на Геббеля. Имеется в виду драматург Фридрих Геббель, писавший и о вопросах эстетики. Комментатор путает его с автором идиллий Иоганном-Петером Гебелем, и в комментариях из двух лиц делает одно, никогда не существовавшее: Иоганн-Петер Геббель. Комментатор не различает имени Thompson (крупный американский фольклорист) и носителей фамилии Thomson, каковых было несколько (стр. 591 и др.). В списке имен есть только Томсон и нет Томпсона — для комментатора это одно и то же лицо.

Фориэль, скончавшийся в 1844 г., якобы выпускал труд в 1954 г. (стр. 679). Много ошибок в иностранных языках и в названиях иностранных трудов. Так, по всей книге идет «Wald- und Feldkulte» вместо «kulte».

Выше говорилось, что Коккьяра недостаточно владеет русскими материалами. Он в основном черпает из английского перевода книги Ю. М. Соколова «Русский фольклор». Как же комментатор относится к этим ошибкам Коккьяры? Частично он их исправляет — как, например, ошибки в определении личности Кирши Данилова. В других случаях он их не замечает (когда, например, говорится, что статья о былинах в «Литературной энциклопедии» написана Юрием Соколовым, тогда как она написана его братом Борисом и др.), частично же к ошибкам итальянского автора прибавляет свои собственные. На стр. 644 о Н. А. Львове говорится, что он издал

«"Сборник русских народных песен с их голосами" (составитель И. Пратч, предисловие Львова)», но на титульном листе книги стоит: «собрание», а не «сборник», «народных русских», а не «русских народных» песен; «на музыку положил Иван Прач», а не Пратч. Прач никак не является «составителем» этого сборника, он только гармонизовал напевы, сопровождал их аккомпанементом. Есть ошибки и при ссылках на «Собрание разных песен» Чулкова (на стр. 643).

Дело, однако, не только в неточностях, но и в неправильном комментировании по существу. Выше говорилось, что Коккьяра допускает упрощенное понимание концепции Веселовского. Но комментатор в этом отношении еще превосходит его. Так, на стр. 653 говорится, что Веселовский сперва находился под влиянием школы заимствования, а потом — антропологической школы. В результате «происхождение сказочных мотивов он объяснял самозарождением, а сюжетов, содержащих ряд мотивов, — заимствованием» (?!).

Вопрос о принципах и технике издания зарубежных трудов в соответствии с уровнем советской науки, нашим мировоззрением и нашей культурой — вопрос большой и сложный и требует более тщательной обработки, чем это сделано при издании нужной и важной книги проф. Коккьяры.

# «Крестьянские "жалобы"»

## Германа Штробаха

Hermann Strobach. Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied. — Berlin, 1964. — 438 стр.

Немецкий народ обладает не только глубоко поэтически-ми и удивительно музыкальными лирическими песнями, но и песнями иного рода: в них закабаленный крестьянин выражал свое критическое отношение к социальной действительности своего времени. Впервые такие песни были широко собраны, систематизированы и прокомментированы в двухтомнике Вольфганга Штейнитца «Немецкие народные песни демократического характера за шесть столетий» [Steinitz, I — II]. Здесь собраны песни крестьян, ремесленников, рабочих, солдат, песни исторические периода крестьянских войн и восстаний, песни борьбы за социальную справедливость, свержение эксплуататорского строя и борьбы за мир. Таких песен оказалось неожиданно много. Одним из деятельных сотрудников в создании этой книги был доктор Герман Штробах. Ныне он выступает продолжателем дела, начатого Штейнитцем, но цели его несколько иные. Его работа охватывает только один жанр, но зато всесторонне и с исчерпывающей полнотой. Это так называемые Bauernklagen (буквально крестьянские жалобы, сетования), известные начиная с летучих листков XVII в. и существующие и поныне. Насколько правильно именно такое направление работы после книги Штейнитца, видно по результатам: найдено и опубликовано 39 песен этого жанра. До сих пор были известны лишь отдельные песни. Часть новых материалов — очень редкие, уникальные песни, представленные одной записью, другие стали известны в многочисленных вариантах, которых набирается 200 (стр. 367). Из них 140 об-

наружены автором впервые (извлечены из архивов и других источников). Уже это одно составляет огромную заслугу. Если так же обстоит дело и с другими жанрами, имеющимися в книге Штейнитца, то наше представление о немецкой песне должно будет существенно измениться.

Тип рецензируемой книги для нас не совсем обычен. Она состоит из двух частей. Первая называется «Исследования песен» и слагается из ряда этюдов о каждой песне в отдельности (стр. 9 – 327). В зависимости от количества вариантов и от значения песен эти этюды различны по своим размерам, но все они носят строго исследовательский характер. При них в одном или, если нужно, в нескольких вариантах публикуются песни. Полный список вариантов дан в специальном обширном библиографическом приложении. Вторая часть содержит общие выводы из очерков первой части, а также теоретические обоснования исследования (стр. 327 – 411). Такое построение книги весьма удачно и дает возможность полностью разрешить задачу, которую автор себе поставил, а именно: по возможности всесторонне изучить эти песни на основе наиболее полного охвата источников (стр. 1 – 2).

Что же представляют собой крестьянские жалобы? Жанр этот почти неизвестен в русском фольклоре. Русский крестьянин говорит о тяжестях своей жизни либо в похоронных и примыкающих к ним бытовых причитаниях, либо в песнях крестьянских войн, в песнях разбойничьих, в песнях тюрьмы, каторги и ссылки. Жанр же немецких «крестьянских жалоб» имеет совершенно иной характер. Это распеваемые стихотворения, сложенные не столько крестьянами, сколько различными людьми, хорошо знающими крестьянство, песни о крестьянах и для крестьян (стр. 353 – 364). Эти песни затем подхватывались и пелись. Можно ли такие песни назвать народными? Во второй части своего труда Г. Штробаха подробно развивает теорию народной песни, определяет сущность ее и приходит к правильному выводу, что народный характер песни определяется не происхождением ее, которое может быть очень различным, а бытованием и вариантностью. Для ряда анонимных текстов удалось установить авторов – полузабы-

тых поэтов, писавших на родном наречии; в других случаях авторы определяются только со стороны их социальной принадлежности: это деревенский люд различных профессий. Поэтическое достоинство песен не всегда на высоте, но это не лишает их первостепенного научного интереса.

Несмотря на различие происхождения, эти песни со стороны содержания, склада и стиля составляют единый жанр. Песни эти — явление очень сложное и трудное для изучения. Они требуют от автора новых, хорошо продуманных методов. Четко отработанные и мастерски примененные методы составляют одну из достоинств рецензируемой книги, очень поучительной для всех фольклористов, независимо от того материала, над которым они работают. Для изучения собственно текстов, их песенного распространения и идейного содержания автор применяет разные методы изучения. Правильное их сочетание обеспечило успех исследования. В изучении текстов как таковых применяется строго филологический метод, и в этом отношении автор выказал себя как прекрасный германист. В отличие от всех своих предшественников, Г. Штробах перепечатывает тексты без всяких орфографических облегчений или правок, точно следуя рукописи или старопечатному оригиналу. Подробное изучение почерков, типов литер, орфографии, рассмотрение диалектных особенностей и отношения диалекта к литературной речи, изучение рифм и их расположения, изучение напевов — весь этот огромный аппарат используется автором, чтобы с максимальной точностью установить, где и когда создавалась данная рукопись или данное старопечатное издание. Вся эта работа проделана с величайшей филологической точностью и с большой осторожностью. Выводы обоснованы настолько хорошо, детально и продуманно, что в правильности их не остается сомнений.

Для установления индивидуального авторства, кроме филологического метода, иной раз нужны были историко-литературные разыскания, требующие большой начитанности в области диалектной литературы, не получившей широкого распространения и признания, но отраженной в песне, ставшей народной. Вопрос о степени распространения каждой из

песен автором решается иными, собственно фольклористическими методами. Варианты рассматриваются с точки зрения их территориальной принадлежности. Оказывается, что песни эти не всегда распространяются так, как собственно фольклорные песни, т. е. не идут сплошной песенной волной, а что формы распространения их очень разнообразны. Распространение прослеживается в пределах не государственных, а языковых границ. В иных случаях можно доказать, что песни распространяются не от одного певца к другому, а путем занесения печатного текста в различные местности. Так создаются независимые друг от друга редакции и варианты. Есть песни, широко распространенные, другие характерны только для одного района или даже селения, есть песни редкие и единичные. Везде, где можно, с точностью определяются пути и границы распространения песен, их оседание. Результаты этих изысканий даются в форме схематических карт.

Особо изучаются автором формы бытования песен. Им рассмотрены летучие листки, крестьянские газеты, календари, рукописные собрания песен, устная традиция. В этом отношении исследователь наталкивается на совершенно неожиданное явление: песни эти не только поются, но исполняются драматически и входят в рождественские и троичные обрядовые игры. Есть песни, имеющие изначально диалогическую форму, например, между крестьянином и чиновником (стр. 279). Связь этих песен с народной драмой настолько тесна, что в некоторых случаях можно говорить об исконности именно драматической формы (стр. 258, 350 — 351). Чтобы решить вопрос о фигуре крестьянина в ранней народной драме, автор подробно останавливается на фигуре крестьянина в драматургии Ганса Закса (стр. 335 — 339). Сходство мотивов совершенно очевидно, и это доказывает, что фигура сетующего на свою долю крестьянина была распространена в драматургии XVI в. Вместе с тем идейная направленность этой драматургии отличается от направленности крестьянских жалоб: у Закса несчастная доля крестьянина predetermined самим богом («Неравные дети Евы»). Автор подробно исследует историческую основу такого взгляда, одинаково характерного как для

католической, так и для протестантской церкви после подавления крестьянских бунтов в 1325 г. Все это характеризует метод и стиль рецензируемого исследования.

Но вопросы происхождения, распространения форм бытования, литературных связей и т. д. — все же еще не главное. Главное — содержание песен. Чтобы понять и объяснить его, нужно хорошо знать крестьянский быт различных областей за несколько веков, нужно знать социальную историю немецкого крестьянства.

Книга Г. Штробаха содержит богатый материал по истории экономического и социального быта крестьян. Для объяснения песен привлекаются исторические первоисточники и документы, а также труды историков. Мы не можем входить в детали и ограничимся лишь несколькими примерами. Песня «Швабская крестьянская жалоба», самая ранняя из всех дошедших до нас, рассматривается по районам устного бытования вплоть до XIX в. Один из этих районов — Шварцвальд. В связи с этим на стр. 65 — 69 дается подробная картина экономического быта края по официальным данным, опубликованным Баденским министерством внутренних дел в 1880-х годах. Здесь приводятся данные для крупного, среднего и мелкого крестьянства. Статистика показывает, что крестьянские земельные и лесные угодья настолько малы, а бремя всяческих налогов настолько велико, что мелкий крестьянин вынужден идти в кабалу; он становится неоплатным должником. Государство, суд, полиция, духовенство охраняют интересы его господ, и крестьянин разоряется. Все это объясняет происхождение и характер песен. На стр. 96 соответственно тематике песни «Дело крестьянина уж ничего не стоит» подробно рассматриваются охотничьи дворянские права XVI — XVII вв. и бедствия крестьян как от дворянских охот, так и от запретов для крестьян бить зверей, иногда полностью разорявших его поля. На стр. 125, опять в соответствии с содержанием песни, рассматриваются бедствия от солдатчины и от войн, в особенности во время Тридцатилетней войны. В других случаях говорится о тех бедствиях, которые приходится терпеть крестьянину-скотоводу в Швейцарии (стр. 147 — 148), или о тяжком

труде батраков-виноградарей в винодельческих районах (стр. 276). Таких примеров можно привести больше. Они показывают, на какой почве возникают эти песни, в какой степени они обусловлены и вызваны действительностью. Метод исследования теперь уже не филологический: его можно скорее назвать сравнительно-историческим.

Этот же метод вскрывает и идейное содержание исследуемых песен. Автор прав, когда он делит песни по мотивам на социально-обличительные и описательно-бытовые. Обе эти стороны тесно связаны между собой. Бедность есть результат притеснений и эксплуатации. Если собрать воедино мотивы всех песен-жалоб, конкретные описания жилища, одежды крестьянина, его утвари, скота, всех видов его тяжелого труда, собрать все, что в этих песнях говорится о господах, о всех властях, начиная от сельских и кончая высшими властями и духовенством всех рангов, получается потрясающая картина быта мелкого немецкого крестьянина во времена феодальной эксплуатации XVII – XIX вв. Если расположить мотивы и их варианты в исторический ряд, становится очевидным, что при капитализме изменились формы эксплуатации, но не изменилась сущность ее. Идеология песен чисто крестьянская: в этих жалобах видны ненависть, отчаяние, но нет призыва к ниспровержению существующего строя. Случаи, когда, как выражается автор, песни «почти революционны» (стр. 352), – крайне редки. Авторы этих песен вообще не видят исхода или видят его в том, чтобы эмигрировать в другую страну или уйти в ландскнехты, позднее – в солдаты (стр. 289, 304), либо избрать себе другое ремесло, например, стать плетельщиком соломенных шляп (стр. 157). Социальная острота песен колеблется. Как показано в книге, она слабеет к XVIII – началу XIX в. и вновь усиливается к концу XIX и началу XX в. Социальная острота не противоречит тому, что некоторые песни или варианты их, особенно в драматизованной форме, имеют юмористическую окраску. Этот юмор отнюдь не веселый, а мрачный и острый. Фигура злой жены, используемая в народных спектаклях как фигура комическая, по существу комической не является. Это образ осатаневшей от многодетности,

голода, холода, болезней, каторжного труда и безысходной нужды женщины, которая во всем винит своего мужа и тем усиливает его несчастье. Мы видим, как много интересного содержится в книге Г. Штробаха, как много можно увидеть в этих песнях, если подходить к ним так, как это делает автор.

Все, о чем здесь говорилось, содержится главным образом в первой части книги. Вторая содержит сводные выводы уже не только для каждой песни, но для всего жанра в целом. Выводы эти даются в связи с теоретическими проблемами. Здесь подробно разработана теория народной песни в применении к «крестьянским жалобам». Если в первой части говорится о происхождении каждой песни в отдельности, то во второй — об источниках жанра в целом. Вопрос этот рассматривается в историческом аспекте. Далее речь идет о создании традиции. Автор прослеживает, как мы сказали бы, процесс фольклоризации, превращения стихотворений в народные песни, изучает устное и письменное бытование этих песен, изучает исполнителей и носителей традиции.

Особенно интересен раздел, посвященный процессу варьирования (стр. 367 — 392). Это, собственно говоря, самостоятельное исследование, иллюстрируемое материалами одного жанра, но имеющее более широкое и принципиальное значение. Здесь критически рассмотрены все главнейшие теории народной песни. Собственная точка зрения автора изложена нами выше, она хорошо продумана и полностью убеждает читателя. Далее конкретно исследуются процессы варьирования в той мере, в какой это прослеживается на материале изучаемого жанра. Изменения устанавливаются формально, но для них всегда можно найти исторические причины. Слуховые ошибки, например, никогда не могут быть причиной варьирования. Варьирование совершается по определенным ступеням; оно касается языка, метрики, структуры песен и вызвано как историческими причинами, так и социальным положением певца. Можно наметить два противоположных процесса: сохранения и порчи, но в целом процесс варьирования до известного исторического момента, когда песня исчезает, — это процесс творческий. Вся эта часть работы сделана настолько

«Крестьянские "жалобы"» Г. Штробаха

точно и конкретно, что теория творческого бессилия народа (теория Наумана и его последователей) опровергается *ad oculos*. Эта часть книги очень полезна всем фольклористам, на своем материале сталкивающимся с вопросами варьирования песен.

В дальнейшем автор касается другого важного вопроса, а именно: вопроса об отношении песен этого жанра к действительности и о социальной критике в них (стр. 363 – 410). И хотя этот раздел содержит главным образом выводы из первой части, он имеет большое общетеоретическое значение, показывая, насколько тесна связь подобных песен с реальной действительностью и какими методами эту связь можно раскрыть, определить и изучить.

Книга чрезвычайно содержательна. В ней проработан огромный фактический материал, изложенный очень сжато и точно. По своему стилю, методу и обращению с материалами она приближается к исследованиям в области точных наук. Метод ее чисто индуктивный, наблюдения всегда вытекают из материала, полностью, всесторонне и обстоятельно изученного. В этом — сила убедительности работы Г. Штробаха. Можно пожелать, чтобы по образцу данной работы были разработаны и другие жанры немецкого фольклора, а также фольклора других народов.

# «Славянская историческая баллада»

## Б. Н. Путилова

Б. Н. Путилов. Славянская историческая баллада. — М. — Л., 1965. — 176 стр.

Для современного фольклориста-филолога один из самых важных вопросов — проблема жанра изучаемых памятников. Пока не будет найдено ее решение, хотя бы гипотетически, хотя бы предварительно, никакие ни общие, ни частные проблемы изучения народной поэзии не могут быть разрешены. Что такое баллада, и в частности славянская баллада, и имеют ли славяне вообще балладу? Что такое историческая баллада и в чем ее отличия от исторической песни и героического эпоса? Где здесь различия и где совпадения и связи? В книге Б. Путилова поставлены эти и целый ряд других вопросов, и большинство из них решено окончательно.

Много места отведено в работе проблеме сюжета песен. Вот сюжетный контур некоторых из этих баллад.

Страна находится под гнетом врага — турок или татар. Один из них уводит в плен молодую девушку. Она просит развязать ее, чтобы дать ей напиток. Ей это позволяют. Тогда она идет к реке и бросается в нее, потому что не хочет достаться никому из ненавистных поработителей. Лучше смерть, даже если у врага ее ожидают почет, власть и богатство. Образ этой девушки настолько значителен, прекрасен, поэтичен, что баллада неизбежно захватит слушателя или читателя.

Если фольклорист не понимает, не видит и не слышит внутренней красоты и значительности того, что он изучает, то лучше ему за дело не браться. Надо отдать справедливость Б. Пу-

тилову. В его книге разрабатываются не только специально теоретические проблемы. В ней перед читателем проходят одна за другой прекраснейшие песни, которые поражают совершенством поэтических красот и глубиной замысла. Здесь нет систематизированного указателя сюжетов с исчерпывающей библиографией вариантов, нет схем, нет карт. Вернее, все это есть у автора, все это угадывается специалистом, но всего этого читатель не замечает. Он не видит, что в основе увлекательного изложения лежит строго продуманный указатель сюжетов исторических баллад у русских, украинцев, белорусов, болгар, македонцев, сербов, хорватов, словенцев, чехов, словаков, поляков. «Сюжет, — пишет Б. Путилов, — это живая художественная ткань баллады. В судьбах персонажей, в их взаимоотношениях, в жизненных ситуациях и перипетиях, в связанных с сюжетным развитием диалогах и высказываниях получает основную реализацию конкретный поэтический замысел. Именно в сюжете наиболее отчетливо выражается концепция действительности, раскрываются народное понимание и народная оценка отдельных сторон истории» (стр. 32). Это обеспечивает книге интерес современного читателя.

Между историческими балладами всех славян есть нечто общее. Сюжеты располагаются по двум большим циклам. Первый имеет своим предметом увод в татарский или турецкий плен девушки (глава вторая). Второй представляет как бы продолжение первого: члены семьи, брат и сестра, мать и дочь и другие уводятся в плен не одновременно; в плену они встречаются, не всегда сразу узнают друг друга, отчего происходят трагические коллизии (глава третья).

Но вот баллады прочитаны, и у читателя возникает целый ряд вопросов, на которые он ждет ответа от исследователя. Один из них — вопрос о причинах общности этих сюжетов у славян. Ответ дается очень точный и определенный: «Русские баллады о полоне <...> должны быть возведены к эпохе борьбы русского народа с татаро-монгольским игом» (стр. 14). Соответственно, у других славян эти баллады восходят к периодам их порабощения татарами и турками. Автор здесь как будто следует методам и установкам дореволюционной, так называемой исторической школы, которая за фавулой ищет реаль-

ных исторических событий, а за действующими лицами — реальных деятелей истории. Но автор так не думает. Каждого события в отдельности, о котором повествует баллада, могло не быть. «Балладные сюжеты отражают исторические коллизии не эмпирически, а поэтически» (стр. 142). Народное творчество не пересказывает историю и не иллюстрирует ее. Отношение к действительности сложнее и глубже. «Баллады — в результате художественной переработки впечатлений и фактов жизни — как бы заново создают поэтический мир человеческих отношений, коллизий, чувств и переживаний, мир страданий, борьбы, несчастий и побед, который представляет собою своеобразную «модель» мира реального» (стр. 95). Вся книга служит как бы подтверждением этого глубокого, верного и хорошо продуманного тезиса. Б. Путилов не следует за старой буржуазной исторической школой, а, наоборот, дает ей бой, вскрывая подлинные корни и сущность фольклорного историзма, который невозможен вне понимания поэтики и поэтических закономерностей фольклора.

Но автор не следует и за теми теоретиками и исследователями, которые всякое сходство непременно объясняют заимствованием одного народа у другого. Б. Путилов выступает не только против буржуазной исторической школы, но и против теории заимствования и миграции. Автор спорит не абстрактно-логически, а конкретно, с фактами в руках. Он прекрасно эрудирован в области истории фольклористических учений и специально в области изучения баллад и выпустил по этому вопросу ряд значительных работ. Б. Путилов хорошо знает труды своих предшественников, появившиеся и в дореволюционное время, и за последние десятилетия в славянских и неславянских странах. Его книга богата сносками и примечаниями, за которые ему будет благодарен всякий ценитель народной поэзии и науки о ней. Poleмика Б. Путилова с его предшественниками достаточно серьезна и обоснованна.

Сходство баллад шире, чем это кажется на первый взгляд; общность охватывает не только сюжеты: «Идейное и тематическое единство, принципиальная художественная общность в подходе к историческим проблемам, общность жанровых

принципов, значительное сходство в выборе коллизий и главных героев, — все это, в конечном счете, дает себя знать в балладах славянских народов с гораздо большей силой, чем собственно сюжетные соответствия. Эти последние лишь подчеркивают общность, придают ей своеобразную законченность» (стр. 148). На стр. 168 перечисляются все теории, объяснявшие сходство. Те из них, которые мотивируют его заимствованием, отвергаются, хотя отдельные случаи заимствования несомненно есть. «Характер сюжетных связей таков, что не приходится говорить о каком-либо эпицентре распространения баллад у славян или о каком-то едином пути обмена. Сторонники миграционной теории должны были бы признать, что обмен проходил по принципу «каждый у каждого», другими словами — что балладное творчество имело общеславянский характер» (стр. 149).

Эти баллады — выражение многовековой героической борьбы славянских народов за свободу и независимость против татаро-монгольских поработителей. В отличие от героического эпоса, в котором воспевается военный отпор врагам, здесь картина иная. Внешне народ поработчен, но внутренне он непобедим и нестигаем. Борьба здесь — борьба слабого с сильным, героизм этих баллад трагичен. Герой — не воин, а сильная духом прекрасная молодая девушка. Героиня погибает, но гибель ее — моральная победа над врагом: поработитель и насильник оказывается бессильным перед ее стойкостью и силой духа. «Полонянка — это поднятый на высоту поэтического идеала художественный тип, в котором обобщились представления народа и о нравственных и физических испытаниях, выпавших на его долю, и о силе и чистоте жизненных, нравственных принципов, им хранимых, и о решимости его отстаивать свободу и национальные начала своей жизни» (стр. 96).

Хочется обратить внимание еще на одно достоинство книги Б. Путилова — сжатое, четкое, ясное изложение.

Автор не ставит себе целью охватить все проблемы. Так, в работе нет анализа поэтического искусства баллад. Но читатель сам чувствует красоту их благодаря обилию песенных цитат. Цитаты всегда приводятся на двух языках, и это правиль-

но в работах данного типа. Переводы прозаические очень точны. К счастью, Б. Путилов не делает никаких попыток «адекватных» переводов, так как народные песни по существу непереводимы. Но сама параллельная цитация дает представление о языке этих песен. Если через русские переводы читатель видит эпiku и образность этих песен, то в оригинальных текстах ему слышится их напевность. Так, если по-русски строка звучит «Ой братик, ой голубок», то по-болгарски звучит так: «Леле братко, леле галабенце» (стр. 37). Другой пример. Колыбельная песня по-русски передается так: «Баю-бай, мой милый племянничек! Баюкает тебя не тонкая рабыня, а тетя, материна сестра». Совершенно иначе звучит сербский оригинал: «Нинај, нинај мој мило сестрићу! / Не нина те танана робиња, / Него тета, материна сека» (стр. 99). Какая музыка языка! Русские песни обладают, конечно, такой же музыкой, не передаваемой другими языками.

В книге есть и некоторые спорные моменты. Можно приветствовать ту борьбу, которую Б. Путилов ведет с эмпирическим узкоисторическим пониманием песен. Но вот в песнях поется о том, что в плену встречаются разьединенные еще в детстве брат и сестра и не узнают друг друга. Между ними возникают любовные отношения, которые иногда приводят к инцесту, иногда же этот инцест счастливо избегается. Б. Путилов думает, что мотив инцеста восходит к тем временам, когда существовали такие формы брака, при которых то, что мы называем инцестом, кровосмешением не считалось. Впрочем, этнографической литературы по этому вопросу не приводится.

Вопросы группового брака, эндогамии и экзогамии, форм брака и семьи здесь не затронуты. Нам кажется, что таких форм брака, о которых поется в песне как об инцесте, не было никогда. Но если даже предположить, что какие-то столетия или тысячелетия назад они имели место, к этому ли восходят соответствующие балладные сюжеты? Если бы инцеста никогда не было, создались ли баллады о трагических встречах брата с сестрой или нет? Почему, отвергая в целом то направление, которое в фольклоре прежде всего видит отражение внешних исторических фактов, Б. Путилов в данном случае

«Славянская историческая баллада» Б. Н. Путилова

следует отвергаемой им методологии? Нам кажется, что возможность возникновения такой коллизии лежит в логике исторического развития сюжетов и ситуаций, которые создаются в балладах о пленении совершенно закономерно как с точки зрения социально-исторической, так и с точки зрения историко-поэтической. Мы поверим автору тогда, когда свою точку зрения он подтвердит на широком историко-этнографическом материале.

Можно сделать Б. Путилову и другой упрек: песни понимаются только как стихотворения, о музыкальной стороне не говорится совсем. Конечно, ее должен исследовать профессионал-музыковед, но где-то упомянуть о песенности, где-то хотя бы коротко ее оценить, объяснить ее значение все же нужно было. Даже не музыковеды знают по меньшей мере три варианта песни о татарском полоне, опубликованные Римским-Корсаковым, с совершенно изумительными по красоте напевами [Римский-Корсаков, 1928, №8; 9; 10]. Есть и другие музыкальные публикации, есть и архивные материалы. Но дело не только в музыкальной стороне. Дело в том, что песня, народная, фольклорная песня, имеет иную эстетику, чем литературное стихотворное творчество. У нее иная логика, которую надо понять и выяснить. Поэтому некоторые попытки автора реконструировать отсутствующие начала или концы, распутать случаи скомканных (с точки зрения литературной эстетики) текстов не всегда убедительны и вызывают сомнения: а может быть, концов или начал и не было? Может быть, они в лирической песне и не нужны? Может быть, достаточно картины и мелодии, а стройного логического развития сюжета не нужно (см., напр., стр. 107, 127)? В какой степени эти песни эпичны и в какой лиричны?

Но эти размышления несколько отводят нас в сторону от вопроса об оценке книги Б. Путилова. Его труд представляет собой большую творческую удачу и прочно войдет в нашу науку. Особое значение эта книга имеет сейчас, когда происходит консолидация славянского мира в борьбе за высшие идеалы человечества.

*Библиографический  
указатель  
«Русский фольклор»  
за 1917 — 1965 годы*

I.

Русский фольклор. Библиографический указатель 1945 — 1959. / Сост. М. Я. Мельц. Под ред. А. М. Астаховой, С. П. Луппова. — Л., 1961. — 402 стр. — Изд. Института русской литературы (Пушкинский Дом) и Библиотеки Академии наук СССР.

Количество трудов во всех областях науки в нашей стране растет настолько стремительно, что одному человеку невозможно уследить за всем, что выходит из печати. Между тем при серьезной исследовательской работе совершенно необходимо знать все труды своих предшественников. Понятно поэтому, какое значение в наши дни приобретают библиографические указатели. В филологических вузах читаются специальные курсы по библиографии, и уже раздаются голоса, что такие курсы нужны в технических, химических, медицинских и других учебных заведениях.

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР после Великой Отечественной войны начал систематическую работу по библиографированию изданий трудов по русскому фольклору. Работа эта была поручена М. Я. Мельцу. В ежегодниках Сектора народного творчества «Русский фольклор» уже опубликовано несколько частных библиографий, в том числе библиография авторефератов диссертаций за 1949 — 1953 гг., библиографические указатели работ по славянско-

Библиографический указатель «Русский фольклор» за 1917 – 1965 г. му фольклору на русском языке за 1945 – 1956 гг., по вопросам теории фольклора за 1953 – 1959 гг., по вопросам истории фольклора за 1945 – 1960 гг. [РФ, I; III; V; VI]. В книге «Вопросы советской литературы» (вып. IV) опубликован библиографический указатель, озаглавленный «Фольклор и русская советская литература», охватывающий 776 названий [ВСА, 1956].

Эти и некоторые другие работы М. Я. Мельц создали ей репутацию вдумчивого и знающего библиографа и обогатили ее опыт. Этот опыт суммирован и использован в капитальной библиографии, охватывающей всю область русского фольклора и русской фольклористики за 1945 – 1959 г. Работа эта выполнена превосходно как по содержанию, так и по расположению материала. Система расположения хорошо продумана не только с точки зрения формально-логической, но и фольклористической. Она свидетельствует о хорошей научной подготовке автора. Система эта выигрывает в особенности при сопоставлении с зарубежными библиографиями. Так, ежегодники Института этнографии Берлинской Академии наук («Deutsches Jahrbuch für Volkskunde» с 1955 г.) почти в каждом выпуске помещают библиографические обзоры (вышли обзоры по СССР, Польше, Нидерландам, Албании, Люксембургу, Франции, Румынии, Финляндии, ГДР, Болгарии). Редакция не предписывает и не рекомендует своим корреспондентам никакой системы, и все эти обзоры выполнены по-разному. Особое значение имеют ежегодно выпускаемые тома Международной этнографической библиографии, выходящие в Базеле под редакцией Роберта Вильдгабера («International Volkskundliche Bibliographie»). Система, принятая в этой библиографии, тяжеловесна, малонаглядна и логически не выдержана, но она обязательна для всех корреспондентов. (По фольклору СССР материал для этой библиографии давала также М. Я. Мельц).

Один из недостатков всех упомянутых библиографий – их неполнота. Названные нами зарубежные библиографии дают отобранный материал, декларируют неполноту материала как определенный принцип. Надо прямо сказать, что

принцип этот плохой, вызванный, может быть, недостатком бумаги или другими причинами, но научной критики он не выдерживает никакой, и вряд ли это надо доказывать. Чем библиография полнее, тем она ценнее во всех отношениях. М. Я. Мельц стремилась к максимальной полноте, и этот принцип высказан в предисловии. В этой книге по возможности полно собран материал, опубликованный на русском языке в Советском Союзе в послевоенный период (учтены работы, поступившие в Библиотеку Академии наук СССР и другие библиотеки Ленинграда, за время с 1945 по 1 сентября 1960 гг.) (стр. 9). Учтен и газетный материал. В ходе обсуждения рукописи этой книги польза газетных материалов оспаривалась, так как газеты дают якобы малоценный материал. Однако, с нашей точки зрения, библиограф не только не обязан входить в вопрос о степени ценности публикуемых материалов, но даже не имеет права от себя решать этот вопрос. Малоценные работы имеются и на страницах академических изданий. Не говоря уже о том, что некоторые газетные публикации представляют несомненную и иногда очень высокую ценность, они важны как показатель общественных откликов и общественной оценки, к чему ни один исследователь не может оставаться равнодушным. Эти публикации выражают известные течения общественной мысли, с которыми наша наука связана самым тесным образом. Поэтому нужно отдать должное как Пушкинскому Дому, так и Библиотеке Академии наук, сумевшим отразить натиск любителей портативных и облегченных библиографий. То, что в данной книге учтено почти сто газет, является одним из ее достоинств.

Система, предложенная М. Я. Мельц, очень проста. Всего имеется три больших раздела: тексты, исследования и учебная литература; к последнему разделу присоединена и библиографическая литература. Тексты (кроме общих сборников) разделены по жанрам (обрядовая поэзия, причитания, загадки, пословицы, сказки и т. д.). Внутри подразделов материал расположен хронологически по времени публикации, что надо признать правильным и удачным. Раздел, посвященный исследованиям, также распределен по жанрам и хронологически, но,

кроме того, имеются подразделы посвященные общим вопросам истории и теории народного поэтического искусства, лингвистическому изучению фольклора и ряду других научных проблем, выделение и классификация которых также весьма просты и убедительны. Наконец, учебная литература распределена по типу вузов, для которых она назначена.

Совершенно очевидно, что не все легко укладывалось в установленные рубрики; но эта трудность преодолена: каждый подраздел завершается отсылками к другим подразделам, в которых также можно найти аналогичный материал. Так, подраздел, посвященный публикациям исторических песен, заканчивается на стр. 95. В этом подразделе учтены все сборники исторических песен. Но исторические песни публиковались также в общих областных сборниках, в сборниках лирических песен, в музыкальных нотных сборниках и т. д. В конце подраздела приведены отсылки ко всем тем изданиям, в которых публиковались исторические песни. Библиография сделана по содержанию публикаций, состав которых тщательно изучался. Легко представить себе, какая огромная работа снимается с исследователей, которые будут пользоваться этой библиографией. Выборочно произведенная проверка не дала ни одной осечки и ни одной опечатки. Если фольклорный материал публиковался в изданиях, в целом посвященных не фольклору, в указателе приведены те страницы, которые относятся к фольклору. В некоторых случаях в квадратных скобках даются добавления, которых нет в титульных листах, но которые определяют содержание. Все это облегчает пользование и дает ясную и наглядную картину указываемых изданий.

К книге приложены вспомогательные указатели: имен, географический, использованных источников. В результате всего этого данная книга не только показывает, что напечатано по тем или другим вопросам, но позволяет решить ряд проблем. Если, например, читатель когда-то имел в руках книгу песен южного Урала, но забыл автора, точное название, время выхода, он смотрит в географический указатель, находит там рубрику «Урал» и, отбирая те номера, которые относятся к сборникам песен, под № 447 найдет, что искомую

Библиографический указатель «Русский фольклор» за 1917 — 1965 г.

книгу «Русские народные песни Южного Урала» в 1957 г. выпустил В. Е. Гусев. Если необходимо установить, какими проблемами советская фольклористика занималась, например, в 1956 г., то сделать это нетрудно, так как внутри разделов весь материал расположен хронологически. Отсылки в конце каждого раздела помогут всем, кто занимается жанрами, без труда найти весь нужный материал, не прибегая к перелистыванию десятков или даже сотен книг — эта работа уже проделана, и проделана тщательно. Отметим еще, что для книг воспроизводятся оглавления и тут же указываются все рецензии (включая газетные) и повторные издания. Но библиография, составленная М. Я. Мельц, открывает и другие возможности. В указателе источников, например в указателе журналов, приведены не только названия использованных журналов, но и цифры (номера основного указателя), указывающие на публикации в этих журналах. Таким образом, можно, например, узнать, как вопросы фольклора освещаются в журналах «Советская этнография», «Советская музыка» и других.

Наконец, необходимо сказать и об избранном для библиографирования периоде. Библиография дана за годы 1945 — 1959. Это правильно в том отношении, что именно последние годы дали наиболее ценные труды и материалы, актуальные для каждого исследователя. Годы от Великой Октябрьской социалистической революции до Великой Отечественной войны составят другой том, который, надо надеяться, выйдет в скором времени.

Таковы основные достоинства этой библиографии. Надо еще прибавить, что типографски книга выполнена очень хорошо. Материал подан наглядно. Пробелы после каждой из показанных единиц не только приятны для глаз, но помогают быстрой ориентировке.

Хотелось бы выразить некоторые пожелания на будущее. Указатель личных имен есть указатель авторов, а следовательно, и книг. Но есть книги, авторы которых не обозначены на титульных листах, есть коллективные труды, есть серии и т. д. Если читатель хотел бы установить, когда выходили, например, тома академического издания «Русское народное поэтическое

творчество» или найти тома серии «Советская литература» и имеющийся там материал по фольклору, то ни по каким указателям, имеющимся в справочнике, это сделать нельзя. Следовало бы в указатель использованных источников включить не только периодические, но и серийные издания, которые иным путем не могут быть найдены читателем. Их будет очень немного.

Международная библиография, издаваемая в Швейцарии, сопровождается указателем предметов. Этот опыт неплохо было бы перенять. Составление такого указателя представляет большие трудности, но иметь его весьма желательно. Если бы читатель хотел, например, узнать, какие имелись съезды или дискуссии, то это по указателям не установить, так же как и труды по поэтике и стилистике, сатире, вопросам атеизма, по фольклору Великой Отечественной войны и т. д. Наличие предметного указателя сразу же позволило бы ориентироваться в этих и других вопросах. Нет также раздела, обычно обозначаемого как «Personalia». Некрологи, юбилеи и пр. также могли бы найти место в указателях. Правда, в указателе имен курсивом выделены имена не авторов, а тех, о ком писалось. Но это нарушает систему: здесь как бы два указателя в одном.

Из мелочей мы заметили очень немногое. Не совсем хорошо, что в оглавлении (и в книге) в один раздел объединены «Учебная литература и библиография». Это, конечно, совершенно разные области литературы, требующие разных разделов. Нельзя признать удачным, что под рубрикой «Обрядовая поэзия» соединены поэзия календарная и свадебная, тогда как причитания показываются отдельно, как будто это не обрядовая поэзия. Или всю обрядовую поэзию надо объединить в одну рубрику, или разбить ее по жанрам. Повторные издания указаны непосредственно под обозначением первого издания. Это во многих отношениях очень удобно, но вместе с тем это нарушает хронологический принцип расположения материала. Тот, кто захочет изучать историю фольклористики по годам, не увидит, в какие годы что переиздавалось. Хорошо было бы восполнить этот пробел путем отсылок.

Выше говорилось, что одно из достоинств данной библиографии — ее тяготение к полноте. Вместе с тем в предисловии говорится: «Из газетных публикаций взяты только крупные статьи и рецензии». Вряд ли автор книги действительно считает, что размеры работы могут служить критерием для отбора. Хотелось бы видеть более точную формулировку этих критериев.

Книга открывается краткой вводной статьей А. М. Астаховой; в очень сжатом изложении здесь намечены основные вехи развития советской фольклористики после Великой Отечественной войны. Очерк этот полезен и интересен. Трудно, однако, согласиться с окончательным выводом автора, что «издаваемый библиографический указатель в какой-то мере выявит слабые участки в развитии советской фольклористики на данном этапе и тем самым поможет преодолеть отставание». Нам кажется, что указатель, наоборот, говорит о чрезвычайно интенсивной и очень плодотворной работе советских фольклористов. Конечно, в нашей науке, как, впрочем, и в других науках, далеко не все равноценно. Но из года в год можно говорить о количественном и качественном росте изданий. Библиографический указатель с несомненностью показывает, что наука о народно-поэтическом творчестве находится на подъеме и приближается к расцвету. Необходимо, чтобы том, посвященный предыдущему периоду, вышел скорее и чтобы впредь такие библиографические обзоры издавались ежегодно.

## II.

Русский фольклор: Библиографический указатель. 1917 — 1944. — Л., 1966. — 683 стр.

Русский фольклор: Библиографический указатель. 1960 — 1965. — А., 1967. — 539 стр. / Сост. М. Я. Мельц. Под ред. А. М. Астаховой, С. П. Луппова. Изд. Института русской литературы (Пушкинский Дом) и Библиотеки Академии наук СССР.

Рецензируемые тома представляют собой продолжение библиографии, первый выпуск которой вышел в 1961 г. и охватывал публикации 1945 — 1959 гг. Он получил многочисленные отклики как в СССР, так и за рубежом [1]. Второй выпуск, изданный в 1966 г. и включающий публикации 1917 —

1944 г., также неоднократно рецензировался [2]. Рецензенты единодушно отмечают высокие достоинства этих изданий: максимальную полноту, четкость и продуманность библиографической системы, которая не только отвечает специфике предмета, но и позволяет легко, быстро и уверенно ориентироваться в огромном, сложном и разнообразном материале. Этому способствует и система отсылок. Под каждой рубрикой указаны те работы, которые полностью или в наибольшей степени соответствуют заголовку. Но некоторые издания имеют сложный состав и кроме основных вопросов рассматривают ряд других. Есть многожанровые сборники. Они выделены под заглавием «Сборники текстов разных жанров». Сборники одножанровые показаны под рубриками соответствующих жанров. Но чисто жанровый признак составителями или авторами часто не выдерживается полностью. Такие издания помещены под теми рубриками, которые для них являются основными, но, кроме того, в конце каждого раздела даны отсылки к сборникам иных жанров и к работам, в которых содержатся некоторые материалы по жанру, показанному в заголовках. Например, сборники пословиц даны в разделе пословиц, но в конце этого раздела путем ссылок на соответствующие номера названы многочисленные и разнообразные труды, также содержащие пословицы. Такая система значительно облегчает работу исследователя.

При всем единообразии системы, пронизывающей все три тома этой библиографии, последние два тома во многом отличаются от первого: они обнаруживают стремление автора к совершенствованию и детализации системы. Возрастающее с каждым годом количество публикаций требует все более дифференцированной системы подачи. Если в период 1917 – 1944 г. в среднем на один год приходится 183 названий, то за период 1945 – 1959 г. их было 193, а за последние шесть лет (1960 – 1965 г.) на один год падает уже 687 названий. Всего в трех томах содержится 12 168 названий. Эти цифры свидетельствуют о стремительном росте научного и общественного интереса к народному творчеству, но они же значительно усложняют работу библиографа. М. Я. Мельц с честью вышла из этих затруднений. Сравнивая систему подачи материала в

Библиографический указатель «Русский фольклор» за 1917 — 1965 г.

первом и последующих двух томах, мы видим, что во многих случаях разделы разбиты на более дробные подразделы. Например, пословицы и поговорки в первом издании охватывали три раздела, в последнем издании их пять; былины и баллады давались вместе, теперь они разделены: три раздела отведено былинам, два — балладам. Таких примеров можно бы привести больше. Многие заголовки сформулированы точнее и лучше продуманы. Введены новые разделы. Особенно расширен раздел, посвященный науке о фольклоре. Здесь также в некоторых случаях увеличено число подразделов, появились и новые разделы («Текстология фольклора», «Лингвистическое изучение русского фольклора», «Изучение русского фольклора за рубежом» и др.). Охват материала гораздо шире, чем в первом томе. Об этом можно судить уже по оглавлению, которое в первом издании занимает неполных 2,5 стр., а в последнем — полных 4 стр. В заключение хочется еще раз подчеркнуть тщательность и продуманность всей работы составителя [3].

# *«Русские народные социально-утопические легенды» К. В. Чистова*

К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды XVII – XIX вв. – М., 1967. – 340 стр.

Данная книга – плод многолетних разысканий К. В. Чистова. Некоторые из вошедших в нее материалов были опубликованы автором ранее в кратком изложении [1]. Теперь перед нами его труд – цельная, обширная монография. Предмет исследования К. В. Чистова не нов. В книге использована огромная литература, посвященная тем же вопросам, которые интересуют автора (имеется почти 1000 сносок). И тем не менее книга совершенно нова как по методу изучения материалов, так и по выводам. В отличие от множества монографий и мелких работ, в которых изолированно рассматриваются отдельные эпизоды в истории социальных утопий и связанные с ними соответствующие рассказы, автор изучает весь ход развития этого вида фольклора, от его истоков в XVII в. до его угасания во второй половине XIX в. Весь фольклорный материал исследуется в теснейшей связи с конкретной историей и с ее же помощью объясняется.

Книга делится на две главы, названные «Легенды о возвращающемся избавителе» (стр. 24 – 236) и «Легенды о далеких землях» (стр. 237 – 346). На первый взгляд может показаться, что между этими двумя видами фольклора нет прямой связи. Однако это не так. В первой главе рассматриваются попытки активной борьбы крестьян против социального угнетения (восстания под предводительством самозванцев), во второй – попытки ухода или бегства крестьян от царско-

помещичьей власти. «Два вида русских народных социально-утопических легенд <...> отражают две основные формы антифеодальной борьбы русского крестьянства – открытую политическую борьбу (восстание) и "уход" – бегство в резервные районы, не освоенные еще феодальным государством» (стр. 327).

Изложение – строго хронологическое, максимально аналитическое и вместе с тем детализованное. Можно с уверенностью сказать, что в книге рассмотрены все известные в русской истории XVII – XIX вв. самозванцы. Их было чрезвычайно много. Например, в 30-х – 50-х гг. XVIII в. было около полутора десятков самозванцев, причем шесть из них называли себя именем Алексея Петровича (стр. 124). Автору известны и все материалы о самозванцах. Это характеризует стиль и характер исследования К. В. Чистова.

Такой широкий и углубленный охват материалов позволил автору увидеть то, что не мог видеть ни один из его предшественников: поразительную повторяемость, а следовательно, закономерность, проявляющуюся как в общих составных частях рассказов, так и в деталях. Сравнивая легенды о «возвращающихся избавителях» (т. е. о самозванцах), К. В. Чистов как опытный и искушенный фольклорист, точно устанавливает одинаковые составные части их и имеющиеся варианты каждого из изучаемых элементов или составных частей. Он пишет: «В основе известных нам легенд о «возвращающихся царях-избавителях» лежит весьма устойчивая сюжетная схема, и варьирование легенд происходит в значительной мере за счет варьирования или выключения отдельных мотивов» (стр. 30). В дальнейшем максимально подробно, со всеми возможными вариациями каждой из составных частей фиксируется общий сюжетный ход каждой из этих легенд.

Схема излагается в начале книги, но она – итог широкого и максимально скрупулезного исследования легенд. Видя эту схему, читатель опасается, что содержание книги сведется к подгонке под нее сюжетов. Однако этого не происходит. Схема представляет собой как бы скелет, но изучается собственно не он, а живая плоть повествования, которая его облекает и которая составляет основной предмет исследования.

Привлекается огромное количество самых разнообразных источников: «Связь легенд об «избавителях» с народными движениями, — пишет автор, — определяет характер источников, которыми мы будем пользоваться: с одной стороны, документы, созданные участниками или руководителями движений (типа «прелестных писем» С. Т. Разина, Е. И. Пугачева и его полковников и т. п.), с другой — указы, манифесты, грамоты, послания, донесения, расспросные листы (позже — протоколы допросов), художественные произведения или воспоминания, созданные противниками движения, лицами, принадлежавшими к правительственным или официальным кругам, а также иностранцами, побывавшими в России» (стр. 26). Эти документы, тщательно и правильно прочитанные, вскрывают глубокую трагедию, пережитую народом тех времен.

Несколько иной характер имеет вторая глава. Как и в первой главе, описания в ней всегда предельно глубоки и детализованы. Прекрасное знание источников позволяет автору и здесь рисовать максимально полную и вместе с тем чрезвычайно колоритную картину. Бесстрастное перо исследователя показывает, что доведенные до нищеты и отчаяния крестьяне, иногда десятки тысяч крестьян на основании нелепейших, но закономерно возникающих слухов, отвечающих их смутным стремлениям к вольному труду в условиях социальной справедливости, снимаются с мест и устремляются в неведомые земли. Эти попытки людей, которых нарочито держат в невежестве и темноте, обычно оканчиваются трагически. Против таких переселенцев высылаются войска, и крестьяне возвращаются обратно, причем многие погибают. Побудительная причина, заставлявшая людей покидать обжитые места в поисках фантастических земель обилия и свободы, всегда одна, но формы выражения ее разнообразны. Здесь нет такой закономерности, какая выявляется в первой главе. Выход в казачество, стихийные попытки заселения необитаемых земель (Сибирь), выход за пределы Русского государства (стихийное переселение в Турцию) — все это разные формы проявления одной исторической закономерности, изучаемой максимально подробно и пристально.

Неудачным следует признать применение слова «легенда». Вопросы научной терминологии очень важны. Латинское *legenda* представляет собой герундий множественного числа от глагола *legere* – «читать», означавший чтение вслух во время монастырских трапез, т. е. благочестивые рассказы о святых и подвижниках. Слово это в точности соответствует старинному русскому слову «четьи», применявшемуся в русском монастырском обиходе. В дальнейшем это слово множественного числа стало восприниматься как слово единственного числа. Исконное его значение слышится в таких заглавиях, как «Легенда о Юлиане Милостивом» И. С. Тургенева или «Легенда о совестном Даниле» Н. С. Лескова. Содержание слова все более расширялось и получило значение рассказа о людях, совершивших необычайные подвиги, в том числе и о героях в современном понимании этого слова. К текстам и судебным и прочим материалам, исследуемым К. В. Чистовым (о самозванцах, о фантастических далеких землях), этот термин не подходит. Автор имеет дело с рассказами, передававшимися в виде слухов, не имеющих художественной формы. Слухи, исследуемые в книге К. В. Чистова, сопровождающие крестьянские движения, полны величайшего интереса для историка и фольклориста, но это не легенды.

Можно заметить, что в вопросе о жанрах и их специфике у автора вообще нет полной ясности. Сближение изучаемых материалов со сказками (стр. 161, 321, 328 и др.) не убедительно. Не убедительны также такие предположения, как, например, на стр. 313: «Поэтический образ страны благополучия, расположенной на острове, известен фольклору многих народов и генетически восходит, вероятно, к представлению об острове, на который переселяются души умерших предков, либо первоначально к представлению о параллельном существовании двух, трех и более миров, которые эпизодически общаются друг с другом». К русским материалам такие догадки неприменимы. Представления о далеких, но будто бы реальных краях земледельческого благополучия вырастают всякий раз заново, когда в них возникает потребность, что прекрасно доказано автором всем содержанием его книги. Здесь

«Русские народные социально-утопические легенды» К. В. Чистова

он сам себе противоречит. К счастью, подобных необоснованных предположений в книге мало.

В заключение необходимо сказать, что книга весьма содержательна и несомненно представляет собой выдающееся достижение советской исторической науки и фольклористики. Автор увидел закономерности там, где его предшественники видели разрозненные факты. Сделанные им открытия представляют собой значительный вклад как в изучение истории, так и в изучение фольклора.

# Комментарии

к тому статей В. Я. Проппа «Фольклор. Литература. История»

Статьи, рецензии и некрологи, вошедшие в очередной том полного собрания трудов Владимира Яковлевича Проппа, объединены в два раздела: «В свете фольклора» и «История фольклористики». Тридцать работ — из которых две впервые переведены на русский язык и только одна была переиздана — посвящены истории науки о фольклоре и проблемам взаимодействия устной культуры с литературой и изобразительным искусством.

При подготовке к переизданию был создан вспомогательный аппарат и проведена следующая редакторская работа:

- тексты печатаются по первой публикации.
- в ряде случаев материалы озаглавлены редактором; подлинные заголовки (если они есть) см. в комментарии;
- исправлены все замеченные опечатки;
- устаревшая орфография и пунктуация приведена в соответствие с современными нормами;
- все авторские выделения (курсив, разрядка, полужирный шрифт) сохранены и даны курсивом;
- в ряде случаев, руководствуясь логикой текста, были по-иному выделены абзацы;
- сверены цитаты по доступным русскоязычным источникам; цитаты, используемые автором, нередко текстологически не соответствуют оригиналу, хотя и не искажают смысла, а фольклорные материалы воспроизводятся без сохранения особенностей местного произношения; мы не даем текстологических разночтений, т. к. это не входит в задачи данного издания;
- уточнены (а в ряде случаев — «реанимированы») и унифицированы библиографические описания (полные и краткие);
- составлен сводный ко всему тому «Библиографический указатель»;
- краткие библиографические описания (отсылки к указателю литературы) и сноски в основном тексте даны в квадратных скобках;
- унифицированы сноски, соответственно значительно сокращено их количество;
- постраничные библиографические примечания в основном внесены в текст; примечания, содержащие более двух источников или дополнительную информацию, вынесены в раздел «Комментарии»;
- внесенные в основной текст и в текст публикаторов дополнения редактора даны в угловых скобках;
- все случаи купирования оговариваются; купированный текст переносится в раздел «Комментарии»;
- без указания на редактуру в большинстве случаев раскрыты общепринятые сокращения;
- в разделе «История фольклористики» статьи даны в хронологии.

## **В свете фольклора**

### **Эдип в свете фольклора**

- Впервые: // Уч. зап. ЛГУ. — N 72. — Серия филол. наук. — Вып. 9. — А., 1944. — С. 138 — 175. Переиздание: // Пропп, 1976.
1. Novaković, 1888; Костомаров, 1903; Robert, 1915; и др.
  2. Худяков, N 83; Афанасьев-5, N 212; 216, вар. 2; Зеленин, 1915, N 105; Смирнов, 1917, N 4; 30; и др.
  3. АА, 510 В; АТ, 510 Volte, Polivka, II, 65.
  4. Худяков, N 54; Смирнов, 1917, N 252; и др.
  5. Novaković, 1888, с. 324 (текст на старослав. яз. — Ред.); Ламанский, 1888, с. 112.
  6. Афанасьев-5, N 294. — Ср.: Афанасьев-5, N 114; 114прим.; 290; 290прим.; 291; 291прим.
  7. Потанин, 1883, с. 802. См. также: с. 822 (Булга-Хара).
  8. Исключение представляют собой византийские тексты: Istrin, 1808.
  9. Указатель вариантов и основную библиографию см.: Астахова, 1938, с. 609 — 614.
  10. Robert, 1921, S. 1397: «Telemachos... ein abgebloster Doppelgänger des Telegonos».
  11. Карацѣв, 1958, N 13, 14; Гальковский, 1916, с. 64 — 65.
  12. Лурье, 1932; Пропп, 1939, с. 174 — 199.

### **Исторические основы**

#### **некоторых русских религиозных празднеств**

- Впервые: // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. — [Вып.] V: О преодолении религии в СССР. / Отв. ред. С. И. Ковалев, Н. М. Гольберг. — М. — Л., 1961. — С. 272 — 296. Не переиздавалась.
1. Миллер, 1884; Потебня, 1867 (то же: Потебня, 1914, с. 159 — 189); Аничков, I — II.
  2. Из рукописного собрания Вологодских загадок П. А. Дилакторского. // Архив ИРАИ. — Р. XV. — Кол. IX. — Папка 4. — Сообщено В. В. Митрофановой.
  3. Подробнее о названии и сроках этого праздника см.: Зеленин, 1916, с. 221 и сл.
  4. Снегирев, III, с. 134; о том же: Сахаров, 1849, с. 88; Макаренко, 1913, с. 167.
  5. Шейн, 1887, с. 222. Сообщение из Пружанского и Кобринского уездов Гродненской губ.
  6. Сахаров, 1849, с. 40. Ср.: Снегирев, III, с. 30.
  7. Горяев, 1896 (см.: «костёр», «костерь»).
  8. См.: Кедрина, 1912, с. 101 — 140. (Рец.: Соколов, 1913); Харузина, 1912, с. 140 — 146; Елеонская, 1912, с. 146 — 155.
  9. Соколов, 1908, с. 22. Цит. по: Зеленин, 1916, с. 242.
  10. Frazer, 1907. Рус. перевод с сокращенного французского издания: Фрэзер, I — IV.

## Комментарии

11. Кедрина, 1912; Гринкова, 1947.

12ред. В публикации была допущена ошибка (описка? или корректорская?): Персефона вместо Деметры («Когда Персефона...»). И одна неточность: Баубо или Ямба (Иамба) — не рабыня. У Аполлодора Иамба «некая старуха» [Apollocl., Bibl., I, 5, 1]; в Гомеровском гимне к Деметре Ямба — служанка в доме элевсинского царя Келея [Hymn. Hom., V, 202 — 205]; у Климента Александрийского Баубо — жительница Элевсина [Clem. Alex., Protr., I, 20]. Приведенный сюжет рассматривается В. Я. в статье «Ритуальный смех в фольклоре» [Пропп, 1999, с. 249 — 254].

### *Змеборство Георгия в свете фольклора*

Впервые: // Фольклор и этнография Русского Севера. — А., 1973. — С. 190 — 208. Не переиздавалась.

1. АА; доп. см.: Пропп, 1957-6, с. 464.

2. Кирпичников, 1879; Веселовский, 1880; Рыстенко, 1909; Krum-bacher, 1911; Aufhauser, 1911.

3. Лазарев, 1953; переизд.: Лазарев, 1970.

4. Грабарь, II, с. 121; Лазарев, 1969, табл. 4; 5.

5. Lebedewa, 1962 (97 репродукций); Лазарев, 1966 (194 репродукции).

6. Репродукции см.: Грабарь, VI (I), с. 133; Лазарев, 1947, табл. 14; 1970, с. 86; 1960, табл. 10 — 13 (лучшая). Грабарь, II, с. 93. Прекрасное описание дал Н. Репников [Репников, 1921]. Красочную репродукцию зарисовки от руки с дорисовкой некоторых деталей см.: Брандербург, 1896.

7. Перечень вар. см.: Кирпичников, 1879, с. 176. Он называет 8 вар. этого стиха. Ср.: Бессонов, 1861, N 117 — 120.

8. Этот же сюжет имеется в житиях, по отношению к фреске более поздних и вторичных, которые здесь не рассматриваются. См.: Рыстенко, 1909, с. 57 — 64.

9. Воспроизведена в кн.: Грабарь, II, с. 133. Красочную репродукцию см.: Лазарев, 1969, табл. 17.

10. Лазарев, 1969, с. 16. См., также: Лазарев, 1970, с. 95 — 96.

11ред. В альбомах не совсем качественные иллюстрации. При внимательном рассмотрении фрески можно увидеть у Георгия в правой руке копьё с вымпелом или стягом, а за левым плечом — большой круглый щит.

12ред. У Проппа в трех предыдущих предложениях одновременно: «нора», «пещера» и (!) «берлога»; «змей выползает» и «выходит». В трех случаях: «скрыт в берлоге», «края берлоги», «выходит змей» мы внесли стилистическую правку.

13. Этот тип икон очень редок. См.: Антонова, Мнева, 1968, N 208. См. также: ГТГ, 1958, N58.

14. Кроме разбираемой иконы в Государственном Русском музее в Ленинграде см.: напр., икону змеборца Георгия конца XVI в. в Третьяковской галерее. Здесь 12 клейм. Воспроизведена в кн.: ГТГ, 1958. Клейма, изображающие страсти Георгия, имеются также на иконе XVIII в. в иконостасе Преображенского собора в Кижях. На этой иконе имеется 22 клейма. См.: Кижжи, 1965, с. 38.

15. Репродукции см: Грабарь, II, с. 220; Лазарев, 1970, с. 97; 1969, N 24 (красочная репродукция).

*Мотивы лубочных повестей*

*в стихотворении А. С. Пушкина «Сон» 1816 г.*

Впервые: // ТОДРА. – Т. XIV. – М. – Л., 1958. – С. 535 – 537. Не переиздавалась.

Собственно, рассматриваемый Проппом текст не является самостоятельным стихотворением «Сон». По предположению Б. В. Томашевского, «Пускай поэт...» является отрывком из задуманной и неоконченной юношеской поэмы «Оправданная лень» [Пушкин, 1956, с. 488]. Условное название «Сон» принадлежит всему отрывку. Соответственно, фрагмент «Ах! умолчу ль...» – отрывок из отрывка.

1. Афанасьев-5, III, N 351 – 362 и комм. к ним.

2. Данные о распространенности «Бовы» и о литературе вопроса содержатся в кн: Савченко, 1914, с. 64 и сл.

3. О нем упоминается в посланиях, которыми обменялись А. Воейков и В. А. Жуковский в 1813 – 1814 гг. [см: Томашевский, 1956, с. 299 – 302]

*«Калевала» в свете фольклора*

Впервые: // Пропп, 1976. – С. 303 – 317. – Подгот., публ. Б. Н. Путилова. Не переиздавалась.

Статья написана в 1949 г. к 100-летию полного издания «Калевалы». Купюры принадлежат Б. Н. Путилову.

*Сказки братьев Гримм на русском Севере*

Впервые: // DJVк. – 1963. – Bd. 9. – S. 104 – 112: Propp V. Märchen der Brüder Grimm im russischen Norden. Не переиздавалась. Пер. с нем., подгот. архивных материалов, публ. В. Ф. Шевченко. На рус. яз. публ. впервые.

После выхода «Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm» и особенно после появления русских переводов отдельных текстов из этого сборника многие исследователи пытались сопоставлять, сравнивать гриммовские сказки с русскими и даже выводить одно из другого, «обнаруживая» некую взаимосвязь и взаимозависимость между ними. На это их «провоцировали» находящиеся на поверхности «похожести» и подобия в сюжетах и персонажах.

Кроме решения чисто теоретических проблем, у В. Я. Проппа, по нашему мнению, было несколько причин, побудивших его обратиться к данной теме. Собственное происхождение и профессиональное занятие русской сказкой. Подготовка к публикации сказочной коллекции А. И. Никифорова, содержащей большое количество текстов, записанных от грамотных детей и подростков. Выход нового, почти полного сборника сказок братьев Гримм в хорошем переводе Г. Петникова, со статьей В. Неустроева и обстоятельной рецензией Н. Пушкарева [Гримм, 1949; Неустроев, 1949; Пушкарев, 1950].

## Комментарии

Вот несколько фрагментов из рецензии: «Автор <В. Неустров>, однако, не коснулся одной очень важной проблемы, которая существенно дополняет проведенный им анализ гриммовских сказок: а каково отношение немецкого сказочного эпоса к русскому? Что общего и что различного есть между ними? <...> Хороший перевод Г. Петникова дает возможность с особой остротой почувствовать, как глубоко различны в своей национальной трактовке общие для русской и немецкой сказки сюжеты. <...> Сравнение сказок из сборника братьев Гримм со сказками из сборника А. Н. Афанасьева с полной наглядностью показало бы, какими ложными были многочисленные сопоставления русских и немецких сказок, как своеобразна и неповторима художественная ткань сказки у обоих народов, какое огромное значение имеют мелкие бытовые штрихи и детали, раскрывающие национальное своеобразие сказки» [Пушкарев, 1950, с. 221]. Таким образом, В. Я. как бы отвечает рецензенту.

К статье прилагается перевод пяти сказок из собрания Никифорова. Мы посчитали нецелесообразным делать обратный перевод. Только один из предложенных текстов — «Коза-дереза» — подготовлен самим Проппом и вошел в сборник севернорусских сказок. Мы воспроизводим эту публикацию. Остальные четыре текста подготовлены нами по рукописи Никифорова, хранящейся в фондах ИРАИ. (Благодарю Е. А. Костюхина за помощь в разыскании текстов).

Оглавления переводов не соответствуют оглавлению оригинала. В паспортных данных к переводам отсутствует отчество рассказчика, а места записи указаны по современному административно-территориальному делению — область, район и деревня. Мы придерживались точности воспроизведения оригинала, нами сохранены все транскрипционные знаки, используемые Никифоровым при записи (у ъ ó á é ў ý ы' я'). Пунктуация современная: в рукописи в ряде случаев отсутствовали запятые.

1. Превосходный критический обзор важнейших из множества переводов представил Н. Пушкарев в своей рецензии на перевод Петникова: Пушкарев, 1950, с. 216 — 221.

2. Особенно М. К. Азадовский и его ученики [см.: Азадовский, 1932].

3. Описание этого собрания и 131 текст содержит книга: Никифоров, 1961. Рукопись собрания находится в фольклорном архиве ИРАИ РАН (Пушкинский Дом) в Санкт-Петербурге.

4ред. На самом деле, изменение голоса с помощью мела не более непонятно и удивительно, чем с помощью кузнеца. В современной музыкальной сказке волк должен посещать уроки пения — процесс понятен. В немецкой сказке: «Этот злодей часто прикидывается, но вы его сразу узнаете по толстому голосу и по черным лапам. <-> Пошел тогда волк к купцу и купил себе мела большой кусок, съел его, и стал у него голос тонкий. <...> Помазал ему хлебопек лапу тестом <...> Присыпь мне лапу белой мукой <...> Испугался мельник и побелил ему лапу» [Гримм, 1949, с. 24].

5ред. АТ (СУС), 510 А; ВР, I, 165 (Grimm, No. 21). — В переводе озаглавлена: «Золушка». Текст на трех стр. На с. 1, верху: «59 510А 53в [N 86]».

### Комментарии

бред. АТ (СУС), 451; ВР, I, 70, 227, 427 (Grimm, Nos. 9, 49, cf. No. 25). – В оригинале не озаглавлена, в переводе – «Двенадцать братьев». Текст на двух страницах. Дополнения второго рассказчика, которые в рукописи даны под звездочкой внизу на первой странице, внесены нами в корпус сказки. На с. 1, сверху: «<нрзб> 45 243 476 [N 69]». На с. 2, сверху: «244».

7ред. АТ (СУС), 295; ВР, I, 135 (Grimm, No. 18). – В переводе озаглавлена: «Соломина, свиной пузырь и лапоты». На с. 1, сверху: «16 А 295. 22а [N 3]».

8ред. АТ (СУС), 212; ВР, I, 346. – В переводе озаглавлена: «Лживая коза». В конце текста Пропп указывает (в скобках): «Он придерживался сюжета о занятом жилище. N 212 в другом варианте, нежели в «Детских и домашних сказках». – Никифоров, 1961. – N 68. – С. 157 – 159.

9ред. АТ (СУС), 123; ВР, I, 37 (Grimm, No. 5). – В переводе озаглавлена: «Волк и семеро козлят». На с. 1, сверху: «15 123 13 [N 3]».

### **Врубель и фольклор**

Впервые: // Из истории русской фольклористики. – Вып. 3. / Отв. ред. А. А. Горелов. – Л., 1990. – С. 238 – 256: Врубель и фольклор. (Текст доклада. Набросок). / Публ. Л. М. Ивлевой. Не переиздавалась.

Весь фактический комментарий принадлежит Л. М. Ивлевой.

Приводим полностью преамбулу публикатора (с. 238 – 239):

Сравнительно небольшая часть научного наследия Владимира Яковлевича Проппа остается в настоящее время неизданной. К числу не опубликованных до сих пор материалов относится и работа «Врубель и фольклор». Тематически она стоит как бы особняком среди всего написанного Проппом, будучи уникальной по отраженной здесь направленности его научных интересов. Вместе с тем можно вспомнить, например, неоднократно повторяемую ученым мысль о том, что именно фольклористы способны дать образцы нового подхода к проблеме «литература и фольклор» и во всеоружии фольклористического знания предложить новые решения этой проблемы, наметить новые ее аспекты. Естественно предположить, что не только писательский фольклоризм относится в понимании Проппа к числу собственно фольклористических проблем, тем более что в публикуемом тексте им проведена аналогия между темами «Врубель и фольклор» и «литература и фольклор» (в разных ее вариантах). Настоящая работа и представляет собой огромной ценности опыт конкретного изучения фольклоризма (в данном случае фольклоризма художника), приобретающего в последнее время не только историческое и теоретическое, но в значительной степени и собственно практическое значение.

Фольклористический взгляд на творчество Врубеля приводит Проппа к постановке принципиально важной для понимания художника проблемы «искусство и действительность», с общим решением которой и сопряжен ряд оригинальных трактовок произведении Врубеля в предлагаемой работе. В этом смысле она, безусловно, тесно примыкает к трудам ученого, объединяемым одной из ключевых в его творчестве тем – «фольклор и действительность».

### Комментарии

«Врубель и фольклор» – это записанный автором текст доклада, прочитанного им в 1965 г. на спецсеминаре по русскому фольклору, который в течение многих лет Пропп вел на филологическом факультете Ленинградского университета для студентов русского отделения. Датировать это занятие семинара позволили сохранившиеся конспективные записи, которые велись нами на протяжении нескольких лет (1964 – 1967).

Данный текст создавался именно как доклад, о чем свидетельствует и его жанровое определение в подзаголовке (кстати, на обложке рукописи произведены необходимые хронометрические расчеты). С этим связан ряд жанрово-стилистических особенностей публикуемого материала (в его общей структуре, в повторах, которыми насыщен текст, конечно же, великолепно учтена специфика слухового восприятия). Сам Пропп не предназначал рукопись для публикации: докладом он вводил участников семинара в свою исследовательскую лабораторию; кроме того, он ставил перед собой, вероятно, и чисто педагогическую задачу – в форме доклада «наравне» со студентами дать им образец выступления на семинарских занятиях.

Рукопись Проппа хранится в кабинете фольклора Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова (папка № 10, ед. хр. 1); это 88 листов-карточек, исписанных только с одной стороны. Материал воспроизводится практически без купюр (изъятые из основного текста фрагменты, зачеркнутые автором в оригинале, целиком приводятся в примечаниях; знаками отточия обозначены пропуски авторских ссылок на иллюстративный материал – на издания с репродукциями работ Врубеля, главным образом на книгу С. П. Яремича «М. А. Врубель»). При подготовке текста к публикации в нескольких случаях незначительно изменена авторская пунктуация, в угловых скобках раскрыты недописанные и сокращенные слова, исправлены явные опiski, а также некоторые фактические неточности. <Мы сняли угловые скобки в случаях раскрытия распространенных сокращений типа: «так как», «фольклор», «Государственный Русский музей» и подобных. Курсивом выделены слова, подчеркнутые В. Я. Проппом>. В рукописи все сноски на использованные источники даны с сокращениями непосредственно в тексте; здесь <мы оставляем в тексте только единичные сноски, а все остальные> перенесены в примечания. В большинстве случаев не составило труда отыскать соответствующие источники и выверить по ним встречающиеся в тексте цитаты. При этом ссылки на разные издания воспоминаний о художнике [Врубель, 1963; 1976] и одновременно на книгу писем к сестре [Врубель, 1929] обусловлены, с одной стороны, необходимостью сохранить авторские ссылки (В. Я. Пропп работал с мемуарными и эпистолярными материалами по изданиям 1929 и 1963 гг.), с другой – возможностью использовать для комментария более полный свод источников.

1 ред. Первые два абзаца купированы нами и перенесены в комментарии. Вот их текст:

Изучение изобразительного искусства не входит в задачи семинара в узком смысле.

## Комментарии

В широком же смысле мы были бы плохими исследователями, если бы ограничивались академическим изучением только предмета своей специальности. Мы изучаем один из видов народного творчества.

2. В рукописи ошибочно названа другая дата — 1918 г. Столетняя годовщина рождения Врубеля — 1956 г. Установить точную дату юбилейной выставки его работ в ГРМ не удалось.

3. Из основного корпуса работы нами извлечен публикуемый ниже отрывок, перечеркнутый автором пунктирной линией, видимо, при попытке хронометрировать свое выступление: «Я постараюсь объяснить, как я ее понимаю, только одну картину Врубеля, а именно: "Царевну-Лебедь". Эта картина известна во всем мире. В Западной Европе давно выпущены в продажу прекрасные репродукции. У нас ее тоже неоднократно репродуцировали, но репродукции эти слабые, не дают полного представления о всех изумительнейших цветовых оттенках и переливах этой картины. Сам Врубель о ней никогда ничего не говорил и не писал, в письмах нет упоминаний. В монографиях, посвященных Врубелю, о ней говорится несколько спорно».

4. Следующий фрагмент рукописи также перечеркнут В.Я. Проппом:

«В годы, когда выступил Врубель, господствовал взгляд, что искусство существует для того, чтобы изображать действительность. Это — одна из его основных задач. Она тесно связана с другой — искусство существует для того, чтобы человека поучать».

Этот взгляд существует и по сегодняшний день.

Я не берусь сейчас входить в критику этого взгляда. Но с такими взглядами понять Врубеля нельзя. Это не значит, что взгляд этот не правилен, но он совершенно недостаточен, т. к. под "действительностью" понимается быт. Такая точка зрения была свойственна передвижникам».

5. См. воспоминания об этом сестры художника, Анны Александровны Врубель, в кн.: Врубель, 1929, с. 23.

6. Эта работа известна под названием «Старушка Кнорре за вязанием» (1883).

7. Здесь имеется в виду «Богоматерь с младенцем» — образ, написанный Врубелем в 1885 г. для Кирилловской церкви в Киеве.

8. Иконы св. Афанасия и св. Кирилла Александрийского для Кирилловской церкви в Киеве.

9. Ниже, на оставшейся части листа, как и на следующем листе рукописи, В. Я. Проппом сделан ряд карандашных заметок о врубелевской манере работать в этой технике: «трудность заполнения *круглых* плоскостей леса; не делал квадратов, эскизов; сразу писал на стену, верхнюю половину отдельно и нижнюю отдельно. Цельное стало ясно только тогда, когда убрали леса».

10. Письмо В. Е. Савинскому (Венеция, март — апрель 1885г.). — См.: Врубель, 1976, с. 54.

11. Следующая фраза рукописи вычеркнута В. Я. Проппом: «Врубель никогда не был революционером. Революционеры живут тем, что на родине есть отрицательного, тяжкого, такого, что требует борьбы».

### Комментарии

12. Следующая фраза в тексте оригинала вычеркнута автором: «Эти два мирозерцания не исключают одно другое — они по-разному продиктованы любовью к своему народу».

13. Письмо А. А. Врубеля (лето 1891 г.). — Врубель, 1963, с. 79.

14. См.: Забела, 1963, с. С. 203 — 204; Врубель, 1963-а, с. 194.

15. Здесь и далее автор несколько раз ошибочно называет Морозова вместо С. И. Мамонтова.

16. «Надежда Ив. Забела (1868 — 1913) — жена художника, выдающаяся русская певица конца XIX — начала XX века, лирико-колоратурное сопрано, лучшая исполнительница партий в операх Римского-Корсакова, друг композитора. Педа в Русской частной опере и Мириинском театре в Петербурге. После безвременной смерти Забелы в 1913 г. <-> А. А. Врубель писал Б. К. Яновскому: "Я потеряла в ней человека с редко высоким строем души. С ней ушел навсегда целый мир поэзии, вылившаяся в звуки ее голоса и, главное, в необычайном по тонкости исполнении, которое повышалось в своей проникновенности до пределов возможного"». Здесь В. Я. Пропп цитирует примечание составителей в кн.: Врубель, 1963, с. 163.

17. Особенно сильное впечатление произвело на композитора исполнение Забелой партии Морской царицы-Волховы в опере «Садко». С тех пор он считал Забелу лучшей исполнительницей и этой и многих других ролей в его операх («Снегурочка», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане»). «А еще скажу Вам, — писал он ей 30 декабря 1901 г., — что Вы, кроме того, что прелестная певица и милая женщина, еще очень хороший человек». В данном случае В. Я. Пропп цитирует комментарий к кн. Врубель, 1963, с. 174.

18. Об этом вспоминают многие мемуаристы [см., напр.: Ковальский, 1976, с. 166; Дулова, 1976, с. 252 — 253; Ге, 1976, с. С. 266, 271, 275].

19. Врубель, 1976, с. 88. В рукописи письмо ошибочно датировано 1896 г.

20. Рогачик — ручка, за которую держат соху (Прим. В. Я. П.). — Гильфердинг-4, II, N 156.

21. Сестра Н. И. Забелы, Е. И. Ге, цитирует здесь (по памяти) не своего мужа, а статью В. Дедлопа (псевдоним В. А. Кигна), опубликованную в газете «Неделя» (1896, № 35) [см.: Ге, 1976, с. 265].

22. Об истории создания панно «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза», а также о нижегородской выставке подробно вспоминает сын профессора А. В. Прахова, Н. А. Прахов [см.: Врубель, 1976, с. 210 — 212].

23. С. П. Яремич пишет об этом: «Репин утверждал, что у Пана "плечо измято". Всем присутствующим казалась смешной придирчивость Репина. Врубель отнесся к выслушиванию Репина крайне сухо и сдержанно: "Да, плечо и действительно измято, Репин прав"» [см.: Яремич, 1911, с. 153 — 154].

24. В письме к М. А. Врубелю (февраль 1902 г.) В. А. Серов пишет: «Хотя для тебя и безразлично мнение мое, т. е., вернее, критика моя, но все же скажу — ноги не хороши еще» [Врубель, 1976, с. 108]. Как вспоминает С. Ю. Судейкин («Две встречи с Врубелем»), Серов входил в число членов Со-

## Комментарии

та Третьяковской галереи и честно заявил, что он «не понимает анатомии Демона, а потому не может голосовать за него» [Врубель, 1976, с. 291].

25. Цитируемые ниже воспоминания принадлежат не сестре Врубеля, а сестре Н. И. Забелы, Е. И. Ге [см.: Ге, 1976].

26. Текст абзаца, помещенный нами в косые скобки, остался не описанным. Автор заключил его в квадратные карандашные скобки.

27. «Огромного коня с толстыми ногами и широко раздутыми боками он отыскал где-то на извозничьем дворе, где стояли так называемые ломовики...» [Врубель, 1976, с. 212].

28. Письмо Н. И. Забелы Е. И. Ге (1899 г.) цит. по воспоминаниям Е. И. Ге [см.: Ге, 1976, с. 274].

29. На этом листе рукописи после основного текста идут следующие карандашные пометки В. Я. Проппа: «переливы красок, наяды».

30. Текст в рукописи обведен чернилами.

## **История фольклористики**

### **О фольклоре и фольклористике**

Впервые: // ЖС. – 1995. – № 3. – С. 11 – 17: Открытая лекция. / Публ., вступ., прим. Л. М. Ивлевой. Не переиздавалась.

Приводим вступительное слово Л. М. Ивлевой, в котором нами купирована небольшая концовка, не имеющая отношения к данной публикации (с. 11):

1 марта 1966 г. на кафедре русской литературы ЛГУ состоялся аспирантский семинар. На нем В. Я. П. прочел открытую лекцию, посвященную «некоторым вопросам поэтики фольклора». Сохранился полный текст этого выступления. Авторская рукопись – объемная пачка листов, нарезанных размером в половину тетрадной странички, – в настоящее время находится в архиве Российского института истории искусств (Ф. 1. – Оп. 2. – Ед. хр. 206).

Обычно В. Я. тщательно хронометрировал свои лекции, доклады и другие устные выступления. И в данном случае на обложке рукописи сделаны разные выкладки («Один такой листок равен 5 – 6 строчкам пишущей машинки» и т. п.) и произведены необходимые расчеты. При этом хорошо видно, как текст, имеющий все приметы устного жанра, приводился в соответствие с этой арифметикой. В то время, как одни фрагменты вычеркивались ради более точных формулировок, идущих следом, другие изымались из стремления к заданному (51 мин.) объему лекции.

Вычеркнутые рукой В. Я. фрагменты второго типа возвращены мною в публикуемый текст (они даны в косых скобках). Кроме того, при подготовке лекции к печати были исправлены очевидные описки, неточности, <обозначены пропуски в тексте>, восстановлены отдельные пропущенные слова, сделаны уточнения (они даны в угловых скобках). <Курсивом выделены слова, подчеркнутые в рукописи>.

Отдельные соображения, высказанные В. Я. в лекции, – отголоски или продолжение его идей, изложенных ранее в других работах. Здесь

## Комментарии

они подчинены, однако, логике рассуждения о поэтической природе фольклорного искусства. И — что не менее важно — здесь слышны интонации живого голоса ученого, восхищенного этим искусством. Эмоциональное отношение к предмету своих занятий — то, что В. Я. Больше всего ценит в одном из своих университетских учителей, Ф. Ф. Зелинском, — он считал обязательным компонентом научной работы. <...>

1. В рукописи: «вниманию читателей».

2. В публикации П.В. Киреевского данное ударение отсутствует.

### **Белинский о народной поэзии**

Впервые: // Вестник АГУ. — N 12. — Серия обществ. наук. — Вып. 4. — Л., 1953. — С. 95 — 120. Не переиздавалась.

1 ред. В основном тексте статьи первая главка нами купирована и полностью перенесена в примечания. Вот ее текст:

#### I

Современная фольклористика отстает от общего развития жизни и науки нашей эпохи. В фольклористике дольше, чем в других науках, держалась методология, унаследованная от дореволюционной русской и западноевропейской буржуазной науки. Наследие же, полученное от революционных демократов, долгое время оставалось вне поля зрения ученых. Только в последние годы были сделаны некоторые попытки изложить взгляды Белинского, Чернышевского, Добролюбова на народную поэзию. Эти работы сильно продвинули нас в понимании этого вопроса, хотя в некоторых из них и содержались ошибочные утверждения. В частности, глубина и проницательность взглядов Белинского остались нераскрытыми.

В данной работе ставится цель раскрыть в первую очередь положительные стороны учения Белинского. К этому обязывает и та высокая оценка, которую давали Белинскому В. И. Ленин, И. В. Сталин, С. М. Киров, М. И. Калинин, А. А. Жданов. О письме Белинского к Гоголю В. И. Ленин писал, что оно сохранило «громадное, живое значение и по сию пору» [Ленин, 20, с. 224].

Чтобы показать, в чем может состоять живое значение Белинского по сию пору в деле изучения народной поэзии, в данной статье будут рассмотрены главным образом мысли зрелого Белинского, в особенности начиная со статей 1841 г. Полное критическое изложение взглядов Белинского на народную поэзию в их развитии могло бы составить предмет более обширного специального исследования.

С Белинского начинается новый период в истории русского освободительного движения. «Предшественником полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении был еще при крепостном праве В. Г. Белинский», — писал В. И. Ленин [Ленин, 20, с. 223]. Интерес Белинского к народной поэзии определялся его интересом к положению, в котором находилось современное ему русское закрепощенное крестьянство. С этой стороны взгляды Белинского на народную поэзию еще мало рассматривались. Изучение искусства Белинский мыс-

лила только в связи с изучением той действительности, которая это искусство порождает. Но писать о быте и жизни русского крестьянина, о том, какова эта жизнь была на самом деле, Белинский не мог. Цензура не пропустила, например, следующего места из статьи 1841 г.: «Вспомните быт русского крестьянина того времени, его дымную, неопрятную хижину, так похожую на хлев, его поле, то орошаемое кровавым его потом, то пустое, незасеянное, или затоптанное татарскими отрядами, а иногда и псовою охотою боярина...» [2]. При таких условиях неудивительно, что в работах Белинского мало говорится о крестьянстве как таковом: крестьянство представлено сквозь призму созданной им поэзии.

2. Белинский, VI-ж, с. 476. — В издании С. А. Венгерова текст четырех статей 1841 г. о народной поэзии печатался с искажениями, внесенными в них Краевским. Подробности см. в Черемин, 1952. Приведенная выдержка дана в исправленном виде. Из четвертой статьи о народной поэзии Венгеров опустил, не делая никаких оговорок, большой раздел о сказках. Выдержки из этого раздела приводятся по изданию Иогансона 1901 г. <У Проппа: 1902>.

3. КД, 1818; Суханов, 1840; Сахаров, 1841; 1841-а.

4. Сахаров, 1841; 1841-а; 1849; Снегирев, I — IV, 1848.

5. Гурьянов, 1835. Белинский, II-в, с. 179 — 182.

6. Песенник, 1839. Белинский, IV-а, с. 358.

7. Боричевский, 1840. Белинский, V-а, с. 275.

8. Об этом подробнее: Заборова, 1849, с. 126 — 147.

9ред. (Купюра наша.) Здесь уместно вспомнить слова И. В. Сталина: «Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме, — такова та общечеловеческая культура, к которой идет социализм» [Сталин, 7, с. 138].

### *Молодой Добролюбов об изучении народной песни*

Впервые: // Уч. зап. ЛГУ. — N 229. — Сер. филологич. наук. — Вып. 30: Русские революционные демократы. — II. — Л., 1957. — С. 145 — 159. Не переиздавалась.

1. Азадовский, 1936; переизд.: Азадовский, 1938, с. 162.

2. Интересные подробности об этом замысле даны в статье Б. Ф. Егорова [Егоров, 1954, с. 196 — 222].

3. В хрестоматии С. И. Василенка и В. М. Сидельникова замечания И. И. Срезневского ошибочно приписаны самому Добролюбову [см.: Василенок, Сидельников, 1954, с. 406 — 409].

4. Костомаров, 1906; Потебня, 1914; Потебня, 1868; Автамонов, 1902; Водарский, 1916. Богатый материал содержится также в кн.: Адрианова-Перетц, 1947.

### *А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»*

Впервые: // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Подгот., предисл., примеч. В. Я. Проппа. — М., 1957. — Т. I. — С. III — XVI: Предисловие. Не переиздавалась.

1. Составленный самим Афанасьевым список его работ опубликован в «Русском архиве» за 1871 год [Афанасьев, 1871, ст. 1948 — 1955].

## Комментарии

2. Буслаев, 1861; Чернышевский, VII.

3. Подробный перечень рецензий дан в кн: Савченко, 1914, с. 141 и сл.

4. Афанасьев, 1860; 1914-а; 1914-б.

5. Более подробные сведения об А. Н. Афанасьеве, его современниках и сотрудниках и о фольклористике 60-х годов читатель найдет в следующих работах: Савченко, 1914; Азадовский, 1938; Соколов, 1936, с. IX – XII; Тонков, 1947, с. 337 – 360; Базанов, 1950; Разумова, 1954. В этих же трудах дана более подробная библиография.

### **«Сравнительная мифология и ее метод» А. Н. Веселовского**

Впервые: // Веселовский А. Н. Собр. соч. – Т. 16: Статьи о сказке. 1868 – 1890. / Под ред. М. К. Азадовского, В. Ф. Шишмарева. Отв. ред. В. М. Жирмунский. – М. – А., 1938. – С. 289 – 294: «Сравнительная мифология и ее метод» А. Н. Веселовского. Комментарий. Не переиздавалась.

1 ред. Было: «Печатается по тексту».

### **Труды академика Ив. Ив. Толстого по фольклору**

Впервые: // Толстой И. И. Статьи по фольклору. / Сост., отв. ред. В. Я. Пропп. – М. – Л., 1966. – С. 3 – 17. Не переиздавалась.

1. См: Толстой, 1955. Здесь биография, характеристика, список трудов.

2. IOSPE. – «Древние греческие и латинские надписи северного побережья Черного моря».

### **А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»**

Впервые: // Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. / Изд. подгот. В. Я. Пропп. – М. – Л., 1961. – (Памятники русского фольклора). – С. 5 – 24. Не переиздавалась.

1. Никифоров, 1926; 1927; 1927-а; 1928; 1928-а.

2. Список трудов вышедших до 1929 года, опубликован в кн: Никифоров, 1929, с. 54 – 55.

3. Никифоров, 1922, с. 66 – 74; см., также: Никифоров, 1922-а, с. 70 – 74.

4. Никифоров, 1926-а, 136 с.; рец.: Одаренко, 1929, с. 258 – 259.

5. Полевые записки Л. И. Никифорова не сохранились. Чистовая рукопись Заонежской экспедиции содержит 196 текстов, Пинежской – 161 текст. Число мезенских записей показано по чистовой рукописи.

6. Обе работы опубликованы также и на рус. яз: Anderson, 1923 (Андерсон, 1916); Andrejev, 1924 (Андреев, 1928). – Рец.: Никифоров, 1926-б.

7. Anderson, 1931. – Никифоров, 1934-б.

8. Капица, 1930; Никифоров, 1930-а.

9. Веселовский, 1938-б; Никифоров, 1938-а.

10. Богораз, 1900; Никифоров, 1937.

11. Письмо М. Горького было опубликовано А. И. Никифоровым с подробными комментариями в: Никифоров, 1940, с. 253 – 254.

### **Памяти Владимира Ивановича Чичерова**

Впервые: // DJVК. – 1957. – Bd. 3. – Т. II. – S. 481 – 482: Пропп В. Vladimir Ivanovič Čičerov zum Gedächtnis. Повторно: Demos. – 1960. – Н. 1. – S. 93 – 95. Пер. с нем. В. Ф. Шевченко. На рус. яз. публ. впервые.

## Комментарии

Некрологи и библиография В. И. Чичерова: Чичеров, 1957-а; Соколова, 1957; Померанцева, Мелетинский, 1957.

Часть публикаций, которые мы здесь указываем, увидели свет после написания некролога. Комментар. редактора

1. Наприм: Чичеров, 1948-г; 1956; 1957; 1958.

2. Если не считать учебных программ и разработок по курсу народного творчества, опубликована лишь одна «полевая» методичка под редакцией В. И. Чичерова: Смолицкий, 1951.

3. Наприм: Чичеров, 1938; 1940; 1943; 1948-а; 1959-а; Программа, 1954.

4. Наприм: Чичеров, 1946; 1947; 1958; 1959.

### *Памяти Петра Дмитриевича Ухова*

Впервые: // Филологические науки: Научные доклады высшей школы. — 1963. — № 2. — С. 241 — 242: Петр Дмитриевич Ухов. Некролог. Не переиздавался. Комментар. редактора

Здесь же приведена библиография П. Д. Ухова: Мельц, 1963, с. 242 — 244.

Некрологи и библиография П. Д. Ухова: Ухов, 1962-а; Ухов, 1963; Ухов, 1963-а; Астахова, 1963; Ухов, 1970-а.

1. Ухов, 1957, с. 129 — 154; 1958, с. 158 — 171.

2. Рыбников-1; 2; Ухов, 1959-а, с. 155 — 167.

3. Такое издание было осуществлено гораздо позднее: Рыбников-3.

4. Барсов, I — II; Бессонов, 1861. В это время как раз были выпущены сборники белорусских песен Бессоновым и Шейном [Бессонов, 1871; Шейн, 1874].

5. Ухов, 1960; 1962.

6. Киреевский, 1968. Большинство материалов и статья подготовлены П. Д. Уховым.

7. Ухов, 1951; Программа, 1954. — Всего 5 изданий.

8. Ухов, 1958-в; 1964. — Всего 5 изданий. Ухов, 1956-а.

### *«Фольклор пролетариата» В. Э. Пейкерта*

Впервые: // Советский фольклор: Сборник статей и материалов. — № 2 — 3. — М. — Л., 1936. — С. 427 — 428: Фольклор пролетариата. ([Рец.] Will Etich Peuckert. Volkskunde des Proletariats). Не переиздавалась.

### *«История немецкой этнографии» Густава Юнгбауера*

Впервые: // Советский фольклор: Сборник статей и материалов. — № 2 — 3. — М. — Л., 1936. — С. 428 — 430: Книга по истории немецкой фольклористики. ([Рец.] Gustav Jungbauer. Geschichte der deutschen Volkskunde). Не переиздавалась.

### *«Очерки русской исторической песни» Карла Стифа*

Впервые: // Русский фольклор: Материалы и исследования. — II. — М. — Л., 1957. — С. 350 — 352: [Рец.] Studies in the russian historical song, by Carl Stief. Не переиздавалась.

### *«Из истории русской повести XVII в.» В. И. Мальшева*

Впервые: // Русский фольклор: Материалы и исследования. — II. — М. — Л., 1957. — С. 348 — 350: [Рец.] В. И. Мальшев. Повесть о Сухане. Из истории русской повести XVII века. Не переиздавалась.

### Комментарии

Кроме рец. В. Я. Проппа см. еще: Зайцев, 1957; Домановский, 1957; Путилов, 1957; Зимин, 1957.

#### *Нарты. Эпос осетинского народа*

Впервые: // Русский фольклор: Материалы и исследования. — III. — М. — Л., 1958. — С. 395 — 399. Не переиздавалась.

Кроме рец. В. Я. Проппа см. еще: Смирнова, 1857; Габулов, 1958; Абаев 1960.

1. Аналогичная ошибка допущена в книге «Эпические сказания народов южного Китая», где китайские сказания переведены размером «Гайаваты» Аонгфелло, в свою очередь подражавшего «Калевале» [Вахтин, Итс, 1956].

2. Об аналогичном явлении в области русского эпоса см. статью Н. А. Янчука «О музыке былин» в книге М. Н. Сперанского «Былины» [Янчук, 1919, с. 527 — 573].

3. Дыренкова, 1940; Евсеев, 1950.

4. Астахова, 1938; 1951.

5. В частности, в кн.: Громов, 1952; Листопадов, 1945; I — V.

#### *«Русское народное поэтическое творчество»*

*под ред. П. Г. Богатырева*

Впервые: // Русская литература. — 1958. — N 2. — С. 230 — 233: Учебник — глазами студентов. [Рец.:] Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общ. ред. П. Г. Богатырева. Не переиздавалась.

1. Учебник под ред. Богатырева на лекциях был рекомендован как основное пособие, учебник Ю. М. Соколова [Соколов, 1941] как дополнительное пособие для активно интересующихся фольклором.

#### *Этнографический ежегодник Берлинской Академии наук*

Впервые: // Русский фольклор: Материалы и исследования. — IV. — М. — Л., 1959. — С. 447 — 453: [Рец.:] Deutsches Jahrbuch fur Volkskunde. Не переиздавалась.

#### *Об историзме русского эпоса*

Впервые: // Русская литература. — 1962. — N 2. — С. 87 — 91: Об историзме русского эпоса. (Ответ академику Б. А. Рыбакову). Не переиздавалась.

1. Рыбаков, 1961; Давлетов, Гацук, 1962.

2. Считаю своим долгом выразить благодарность профессорам Б. А. Ларину, Ю. С. Маслову и Ф. П. Филину за оказанную мне помощь в этом вопросе.

3. Гильфердинг, 1873, N 15; 195 и др.; Рыбников, 2, II, N 146.

#### *«Русский историко-песенный фольклор XIII — XVI веков»*

*Б. Н. Путилова*

Впервые: // Вопросы литературы. — 1962. — N 2. — С. 207 — 209: Проблемы исторической песни. ([Рец.:] Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII — XVI веков). Не переиздавалась. На немецком языке имеется вторая рецензия на данную книгу [Prorr, 1963-a].

### Комментарии

1. ИП, 1960. После написания рецензии увидели свет остальные три сборника: ИП, 1966; 1971; 1973.

#### **«История европейской фольклористики» Дж. Коккьяры**

Впервые: // Советская этнография. — 1962. — N 4. — С. 210 — 212; [Рец.] Джузеппе Коккьяра. История фольклористики в Европе. Не переиздавалась.

#### **«Крестьянские "жалобы"» Германа Штробах**

Впервые: // Советская этнография. — 1964. — N 5. — С. 162 — 165; [Рец.] Hermann Strobach. Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied. Не переиздавалась.

#### **«Славянская историческая баллада» Б. Н. Путилова**

Впервые: // Вопросы литературы. — 1966. — N 11. — С. 216 — 220. Славянская историческая баллада. Не переиздавалась.

#### **Библиографический указатель «Русский фольклор» за 1917 — 1965 годы**

Мы объединили две рецензии, посвященные указателю, под одним заголовком.

Впервые: I. // Советская этнография. — 1962. — N 2. — С. 156 — 158; Пропп В. Я. [Рец.] Русский фольклор: Библиографический указатель. 1945 — 1959. Сост. М. Я. Мельц. — Л., 1961. II. // Советская этнография. — 1968. — N 3. — С. 153 — 154; Пропп В. Я. [Рец.] Русский фольклор: Библиографический указатель. 1917 — 1944. — Л., 1966; Русский фольклор: Библиографический указатель. 1960 — 1965. Сост. М. Я. Мельц. — Л., 1967. Не переиздавались. Комментарий редактора.

В. Я. Проппом совместно с М. Я. Мельц в ряде выпусков немецкого библиографического ежегодника «Internationale Volkskundliche Bibliographie» была опубликована «Библиография по русскому фольклору» за 1955 — 1968 годы [Пропп, Мельц, 1959; 1962; 1963; 1964; 1965; 1966; 1969; 1970].

1. См. рецензии: Соймонов, 1961; Молдавский, 1961; Померанцева, 1962; Бабушкин, 1963; Пропп, 1962; Шафрановский, 1962; Haltsonen, 1961; SO, 1962; Hexelschneider, 1963; Mandoki, 1965; Gerald, 1963.

2. См. рецензии: Таровский, 1966; Путилов, 1967; Ховратович, 1967; Fochi, 1967; Дмитраков, 1967.

3. На третий из обзриваемых Проппом указателей мы также приводим список рецензий: Пиккиев, 1968; 1968-а; Молдавский, 1968; Земцовский, 1969.

#### **«Русские народные социально-утопические легенды»**

##### **К. В. Чистова**

Впервые: // Советская этнография. — 1969. — N 2. — С. 141 — 143; [Рец.] К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды XVII — XIX вв. Не переиздавалась.

1. См.: Чистов, 1962; Чистов, 1963; Чистов, 1965.

# *Библиографический указатель*

*к тому статей В. Я. Протта «Фольклор. Литература. История»*

- АА – Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. – Л., 1929.
- Абаев, 1939 – Из осетинского эпоса. 10 нартовских сказаний. / Текст, пер., комм. В. И. Абаева. – М. – Л., 1939.
- Абаев, 1939 – Абаев В. О новом переводе осетинского эпоса «Нарты». // Известия АН СССР. Отд. лит. и яз. – 1960. – Т. 19. – Вып. 1. – С. 57 – 58.
- Автамонов, 1902 – Автамонов Я. А. Символика растений в великорусских песнях. // ЖМНП. – 1902. – N 11; 12.
- Адрианова-Перетц, 1947 – Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. – М. – Л., 1947.
- Азадовский, 1932 – Русская сказка. Избранные мастера. / Ред., комм. М. К. Азадовского. – [Л.], 1932.
- Азадовский, 1934 – Азадовский М. К. Арина Родионовна и братья Гримм. // Литературный Ленинград. – 1934. – 26 ноября. – N 59.
- Азадовский, 1935 – Азадовский М. К. Добролюбов – фольклорист. // СФ. – 1935. – N 2 – 3.
- Азадовский, 1936 – Азадовский М. К. Добролюбов и русская фольклористика. // СФ. – 1936. – N 4 – 5. – (См.: Азадовский, 1938; 1960).
- Азадовский, 1938 – Азадовский М. К. Литература и фольклор. Очерки и этюды. – Л., 1938.
- Азадовский, 1938-а – Азадовский М. К. Сказки Арины Родионовны. // Азадовский, 1938.
- Азадовский, 1960 – Азадовский М. К. Статьи о литературе и фольклоре. – М. – Л., 1960.
- Андерсон, 1916 – Андерсон В. Н. Император и аббат. История одного народного анекдота. – Т. 1. – Казань, 1916.
- Андреев, 1928 – Андреев Н. П. Легенда о двух великих грешниках. // Изв. ЛГПИ. – 1928. – Вып. 1. – С. 185 – 198.
- Аничков, I – II – Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. – Ч. I. – СПб., 1903. – (Сб. ОРЯС. – Т. 74. – N 2); Ч. II. – СПб., 1905. – (Сб. ОРЯС. – Т. 78. – N 5).
- Антонова, Мнева, 1968 – Антонова В., Мнева Н. Каталог древнерусской живописи. – Т. I. – М., 1968.
- Астахова, 1938 – Былины Севера. – Т. I: Мезень и Печора. / Зап., вступит. статья, комм. А. М. Астаховой. – М. – Л., 1938.
- Астахова, 1951 – Былины Севера. – Т. II: Прионежье, Пинега и Поморье. / Подгот., комм. А. М. Астаховой. Ред. В. П. Адрианова-Перетц. – М. – Л., 1951.
- Астахова, 1963 – Астахова А. М. Петр Дмитриевич Ухов. [Некролог]. // Известия АН СССР. Отделение лит. и яз. – 1963. – Т. XXII. – Вып. 3. – С. 270 – 271. – (То же: Киреевский, 1968, с. 639 – 642).
- Афанасьев, III – Предисловия А. Н. Афанасьева к «Народным русским сказкам». // Афанасьев-б. – Т. III.

### Библиографический указатель

- Афанасьев-1 – Народные русские сказки А. П. Афанасьева. – Вып. 1 – 8. – М., 1855 – 1863.
- Афанасьев-5 – Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Под ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева, Ю. М. Соколова. – Изд. 5. – М., 1936 – 1940.
- Афанасьев-6 – Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Подгот., предисл., прим. В. Я. Проппа. – Изд. 6. – М., 1957.
- Афанасьев, 1859 – Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. – М., 1859.
- Афанасьев, 1860 – Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. – Лондон, 1860.
- Афанасьев, 1868 – Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. – Т. III. – М., 1868.
- Афанасьев, 1871 – [Афанасьев А. Н.] Перечень трудов А. Н. Афанасьева. // Русский архив. – М., 1871. – Ст. 1948 – 1955.
- Афанасьев, 1872 – Афанасьев А. Н. Из воспоминаний: До гимназии и в гимназии. // Русский архив. – М., 1872. – Ст. 805 – 852.
- Афанасьев, 1872-а – [Афанасьев А. Н.] Русские заветные сказки. – Валаам: Типарским художеством монашествующей братии. Год мракобесия. [Женева, 1872].
- Афанасьев, 1914 – Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. / Ред., предисл. С. К. Шамбинаго. – М., 1914.
- Афанасьев, 1914-а – Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. / Под ред. И. П. Кочергина. – Казань, 1914.
- Бабушкин, 1963 – Бабушкин Н. Ф. [Рец.: РФБУ, 1961]. // Бабушкин Н. Ф. О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества. – Томск, 1963. – С. 15.
- Базанов, 1950 – Базанов В. Павел Иванович Якушкин. – Орел, 1950.
- Базанов, 1962 – Базанов В. Добролюбов и народознание. // Русская литература. – 1962. – N 2.
- Барсов, I – III – Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым. – Ч. I: Плачи похоронные, надгробные и надмогильные. – М., 1872; Ч. II: Плачи завоенные, рекрутские и солдатские. – М., 1882; Ч. III: Плачи свадебные, заручные, гостибные, баенные и подвенечные. // Чтения в имп. Общ. истории и древностей российских при Моск. универ. – 1885. – Кн. 3. – С. 1 – 160 (2-я пагин.); Кн. 4. – С. 161 – 256 (2-я пагин.).
- Белинский, I – XII – Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: В 12 т. / Под ред., прим. С. А. Венгерова. – СПб., 1901 – 1948.
- Белинский, I-а – Белинский В. Г. Литературные мечтания. (Элегия в прозе). // Белинский, I. – С. 308 – 396.
- Белинский, II-а – Белинский В. Г. Конек-Горбунок. Русская сказка. Сочинение П. Ершова. – СПб., 1834. // Белинский, II. – С. 70 – 71.
- Белинский, II-б – Белинский В. Г. Царь-Девица. – М., 1835. // Белинский, II. – С. 83.
- Белинский, II-в – Белинский В. Г. Полный новейший песенник в тринадцатипяти частях, содержащий в себе собрание всех лучших песен известных наших авторов <...>. Собранный И. Гурьяновым. – М., 1835. // Белинский, II. – С. 179 – 182.
- Белинский, II-г – Белинский В. Г. Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 4. – СПб., 1835. // Белинский, II. – С. 415 – 417.
- Белинский, II-д – Белинский В. Г. О характере народных песен у славян задунайских. Набросано Ю. Венелиным. – М., 1835. // Белинский, II. – С. 397 – 401.

### Библиографический указатель

- Белинский, III-а – Белинский В. Г. Русские народные сказки, собранные Богданом Бранницыным. – СПб., 1838. // Белинский, III. – С. 447 – 452.
- Белинский, IV-а – Белинский В. Г. Народный русский песенник, собранный В. Т. – М., 1839. // Белинский, IV. – С. 357 – 358.
- Белинский, IV-б – Белинский В. Г. Очерки Бородинского сражения (воспоминания о 1812 году). Соч. Ф. Глинки. – М., 1839. // Белинский, IV. – С. 400 – 433.
- Белинский, V-а – Белинский В. Г. Повести и предания народов славянского племени, изданные И. Боричевским. – СПб., 1840. // Белинский, V. – С. 275 – 276.
- Белинский, V-б – Белинский В. Г. Древние русские стихотворения, служащие к Кирше Данилова, собранные М. Сухановым. – СПб., 1840. // Белинский, V. – С. 433 – 434.
- Белинский, V-в – Белинский В. Г. «Илиада» Гомера, пер. Н. Гнедичем. – СПб., 1839; 24 рисунка к «Илиаде» Гомера. // Белинский, V. – С. 13 – 15.
- Белинский, VI-а – Белинский В. Г. Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. Т. I. – СПб., 1841. // Белинский, VI. – С. 202 – 206.
- Белинский, VI-б – Белинский В. Г. Русские народные сказки. [Собр. И. П. Сахаровым]. Часть I. – СПб., 1841. // Белинский, VI. – С. 206 – 207.
- Белинский, VI-в – Белинский В. Г. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – М., 1818; Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова. Собранные М. Сухановым. – СПб., 1840; Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. Т. I. – СПб., 1841; Русские народные сказки. [Собр. И. П. Сахаровым]. Часть I. – СПб., 1841. – Статья I: Общая идея народной поэзии. // Белинский, VI. – С. 293 – 312.
- Белинский, VI-г – Белинский В. Г. <...> Статья II. // Белинский, VI. – С. 333 – 349.
- Белинский, VI-е – Белинский В. Г. <...> Статья III. // Белинский, VI. – С. 357 – 426.
- Белинский, VI-ж – Белинский В. Г. <...> Статья IV и последняя. // Белинский, VI. – С. 439 – 484.
- Белинский, VI-д – Белинский В. Г. Народные песни Вологодской и Олонецкой губерний, собранные Ф. Студитским. – СПб., 1841. // Белинский, VI. – С. 353.
- Белинский, VI-з – Белинский В. Г. Общее значение слова «литература». // Белинский, VI. – С. 515 – 545.
- Белинский, VI-и – Белинский В. Г. История Петра Великого. Соч. Вениамина Бергмана. Пер. Е. Аладьина. – Статья 2. – СПб., 1840. // Белинский, VI. – С. 179 – 198.
- Белинский, VI-к – Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. // Белинский, VI. – С. 63 – 118.
- Белинский, X-а – Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года. // Белинский, X. – С. 388 – 428.
- Белинский, X-б – Белинский В. Г. Голос в защиту от «Голоса в защиту русского языка». // Белинский, X. – С. 157 – 172.
- Белинский, X-в – Белинский В. Г. О жизни и сочинениях Кольцова. // Белинский, X. – С. 249 – 291.
- Белинский, XI-а – Белинский В. Г. Сельское чтение, изд. В. Ф. Одоевским и А. П. Заболоцким. – Кн. 4. – СПб., 1848. // Белинский, XI. – С. 159 – 165.
- Белинский, 1901 – Белинский В. Г. Соч. В 4 т. – Т. 2: 1840 – 1842. – Киев, 1901.
- Белинский, 1950 – Белинский В. Г. Письмо к Н. В. Гоголю. 15 июля 1847 г. // Литературное наследство. – Т. 56. – М., 1950. – С. 570 – 581. – (См.: Белинский, 1956-а).

### Библиографический указатель

- Белинский, 1953 – Белинский В. Г. «Конек-Горбунок». // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – Т. I. – М., 1953.
- Белинский, 1953-а – Белинский В. Г. Стихотворения Александра Пушкина. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – Т. II. – М., 1953.
- Белинский, 1954 – Белинский В. Г. <Статьи о народной поэзии>. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – Т. V. – М., 1954.
- Белинский, 1956 – Белинский В. Г. «Главные черты из древней финской эпопеи «Калевалы» Морица Эмана. – Гельсингфорс, 1847. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – Т. X. – М., 1956.
- Белинский, 1956-а – Белинский В. Г. Письмо к Н. В. Гоголю. 15 июля 1847 г. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – Т. X. – М., 1956.
- Берков, 1953 – Берков П. Н. Русская народная драма XVIII – XX веков. – М., 1953.
- Бессонов, 1861 – Бессонов П. Калики перехожие. – Вып. I. – М, 1861.
- Бессонов, 1861 – Бессонов П. А. Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. – М., 1871.
- Благой, 1950 – Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. – М., 1950.
- Богатырев, 1956 – Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. / Под общ. ред. П. Г. Богатырева. Изд. 2, доп., исправ. – М., 1956.
- Богораз, 1900 – Богораз В. Г. Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, собранные в Колымском округе. – Ч. I. – СПб., 1900. – (Труды Якутской экспедиции. – Отд. 3. – Т. 11, ч. 3).
- Боричевский, 1840 – Боричевский И. П. Повести и предания славянского племени. Ч. I – II. – СПб., 1840.
- Брандербург, 1896 – Брандербург Н. Е. Старая Ладога. – СПб, 1896.
- Буслаев, 1861 – Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – Т. I – II. – СПб., 1861.
- Василенок, Сидельников, 1954 – Устное поэтическое творчество русского народа. Хрестоматия. / Сост. С. И. Василенок, В. М. Сидельников. – М., 1954.
- Вахтин, Итс, 1956 – Эпические сказания народов Южного Китая. / Пер., статья, комм. Б. Б. Вахтина, Р. Ф. Итса. – М. – Л., 1956. – (Литературные памятники).
- Веселовский, 1872 – Веселовский А. Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. – СПб., 1872.
- Веселовский, 1873 – Веселовский А. Н. Сравнительная мифология и ее метод. // Вестник Европы. – 1873. – N 10. – С. 637. – (См.: Веселовский, 1938-а).
- Веселовский, 1880 – Веселовский А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов: И. Св. Георгий в легенде, песне и обряде. – СПб., 1880. – (Сб. отделения русского языка и словесности имп. АН. – Т. XXI. – N 2).
- Веселовский, 1898 – Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля. // ЖМНП. – 1898. – N 3. – Ч. ССХVI. – Отд. 2.
- Веселовский, 1938 – Веселовский А. Н. Собр. соч. – Т. 16: Статьи о сказке. 1868 – 1890. / Под ред. М. К. Азадовского, В. Ф. Шишмарева. Отв. ред. В. М. Жирмунский. – М. – Л., 1938.
- Веселовский, 1938-а – Веселовский А. Н. Сравнительная мифология и ее метод. // Веселовский, 1938. – С. 83 – 127.
- Веселовский, 1938-6 – Веселовский А. Н. Лорренские сказки. // Веселовский, 1938. – С. 212 – 230.

### Библиографический указатель

- Виноградов, 1918 – Виноградов Г. С. Материалы для народного календаря русского старожилго населения Сибири: Восточная Сибирь, Тулунская волость, Нижнеудинский уезд, Иркутская губерния. // Зап. Тулунского отд. Общ. изучения Сибири и улучшения ее быта. – Кн. I. – Иркутск, 1918.
- Водарский, 1916 – Водарский В. А. Символика великорусских народных песен. (Материалы). // Рус. филол. вестник. – 1914. – N 1; 3/4; 1915. – N 1; 2; 1916. – N 1/2; 3; 4.
- Волков, 1924 – Волков Р. М. Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. – Т. I: Сказка великорусская, украинская и белорусская. – Одесса, 1924.
- Врубель, 1929 – Врубель М. А. Письма к сестре. Воспоминания о художнике. / Вступ. статья А.П. Иванова. – Л., 1929.
- Врубель, 1963 – Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. / Сост., комм. Э.П. Гомберг-Вержбинской, Ю. Н. Подкопаевой. – М. – Л., 1963. – (Переизд.: Врубель, 1976).
- Врубель, 1963-а – Врубель А. А. Воспоминания. // Врубель, 1963.
- Врубель, 1976 – Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. / Сост., комм. Э.П. Гомберг-Вержбинской, Ю. Н. Подкопаевой. – Изд. 2. – Л., 1976.– (См.: Врубель, 1963).
- ВСЛ, 1956 – Вопросы советской литературы. / Под ред. В. А. Десницкого, А. С. Бушмина. – Сб. IV. – М. – Л., 1956.
- Габулов, 1958 – Габулов М. Фундаментальная книга с досадными недостатками. // Советская Осетия. (Сталинири). – 1958. – 12 августа.
- Гальковский, 1913 – Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. – М., 1913.
- Гальковский, 1916 – Сербский эпос. / Пер. Н. М. Гальковского. – М., 1916.
- Гс, 1976 – Ге Е. И. Последние годы жизни Врубеля. // Врубель, 1976.
- Гильфердинг-1 – Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871. – Т. I – II. – СПб., 1873.
- Гильфердинг-3 – Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. – Т. 2; 3. – Изд. 3. / Подгот., комм. А. И. Никифорова. Под общ. ред. М. К. Азадовского. – М. – Л., 1938.
- Гильфердинг-4 – Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. – Т. 1 – 3. – Изд. 4. / Подгот., комм. А. И. Никифорова, Г. С. Виноградова. Отв. ред. А. М. Астахова. – М. – Л., 1949 – 1951.
- Гнатюк, 1902 – Гнатюк В. Галицько-руські народні легенди. – Т. II. // Етнографічний збірник. – Т. XIII. – Львів, 1902.
- Гнатюк, 1911 – Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі. – Т. VI. // Етнографічний збірник. – Т. XXX. – Львів, 1911.
- Гомберг-Вержбинская, 1963 – Гомберг-Вержбинская Э. П. Врубель в его переписке и воспоминаниях современников. // Врубель, 1963.
- Горяев, 1896 – Горяев Н. В. Сравнительный этимологический словарь русского языка. – Тифлис, 1896.
- Грабарь, I – III – История русского искусства. – Т. I – III. / Под ред. И. Э. Грабаря. – М., 1953 – 1955.
- Грабарь, 1914 – История русского искусства. – Т. VI (1). / Под ред. И. Э. Грабаря. – М., 1914.

### Библиографический указатель

- Гримм, 1949 – Братья Гримм. Сказки. / Пер. Г. Петникова. Вступ. статья В. Неустроева – М., 1949.
- Гринкова, 1947 – Гринкова И. П. Обряд вождения русалки в селе Б. Верейка Воронежской области. // СЭ. – 1947. – N 1.
- ГРМ, 1925 – Государственный Русский музей. Фрески Спаса Нередицы. – Л, 1925.
- Громов, 1952 – Народное творчество Дона. [Сб.] / Ред., вступ. статья, комм. П. Т. Громова. – Ростов-на-Дону, 1952.
- Гурьянов, 1835 – Полный новейший песенник в тринадцати частях, содержащий в себе собрание всех лучших песен известных наших авторов <...>. / Собр. И. Гурьяновым. – М., 1835.
- ГТГ, 1958 – Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи. – М., 1958.
- Гусев, 1950 – Гусев В. Е. Добролюбов и проблемы фольклористики. // СЭ. – 1950. – N 4.
- Давлетов, Гацак, 1962 – Давлетов К., Гацак В. О происхождении народного героического эпоса. // Русская литература. – 1962. – N 2. – С. 76.
- Даль, 1862 – Даль В. И. Пословицы русского народа: Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и проч. – М., 1862.
- Дмитраков, 1967 – Дмитраков И. П. Полезный труд. [Рец.: РФБУ, 1966]. // Вопросы литературы. – 1967. – N 12. – С. 222 – 223.
- Добровольский, I – IV – Смоленский этнографический сборник. / Сост. В. Н. Добровольский. – Ч. I – IV. – СПб., 1891 – 1903.
- Добролюбов, 1934 – Добролюбов Н. А. Поли. собр. соч.: В 6 т. – Т. I. – М., 1934.
- Добролюбов, 1934-а – Добролюбов Н. А. О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах. // Добролюбов, 1934. – С. 522 – 524.
- Добролюбов, 1934-б – Добролюбов Н. А. Замечания о слоге и мерности народного языка. // Добролюбов, 1934. – С. 525 – 527.
- Добролюбов, 1934-в – Добролюбов Н. А. Народные русские сказки. Изд. А. Афанасьева. Вып. III – IV. – М., 1858; Южнорусские песни. I. – Киев, 1857. // Добролюбов, 1934. – С. 429 – 433.
- Домановский, 1957 – Домановский Л. [Рец.:] Малышев В. И. Повесть о Сухане. Из ист. рус. Повести. // Вечерний Ленинград. – 1957. – 9 апреля. – N 84.
- Дулова, 1976 – Дулова М. А. Воспоминания о художнике М. А. Врубеле. // Врубель, 1976.
- Дынный, 1949 – Нартские сказания. Осетинский нартский эпос. / Пер. В. Дынный. Под ред. Н. Тихонова. Предисл. С. Битиева. – М., 1949.
- Дыренкова, 1940 – Шорский фольклор. / Зап., пер., вступ. статья, прим. Н. П. Дыренковой. – М.– Л., 1940.
- Евгеньева, 1963 – Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии. – М., 1963.
- Евсеев, I – II – Евсеев В. Я. Исторические основы карело-финского эпоса. – Кн. I. – М. – Л., 1957; Кн. II. – М. – Л., 1960.
- Евсеев, 1940 – Сампо. Сборник карело-финских рун. / Пер., предисл. В. Евсеева. – Петрозаводск, 1940.
- Евсеев, 1946 – Руны и исторические песни. / Пер., предисл. В. Евсеева. – Петрозаводск, 1946.

### Библиографический указатель

- Евсеев, 1950 – Карельские эпические песни. / Предисл., подгот., комм. В. Я. Евсеева. Под ред. В. Я. Проппа. – М. – Л., 1950.
- Егоров, 1952 – Егоров Б. Ф. Н. А. Добролюбов и проблемы фольклористики. / Автореф. канд. дисс. – Тарту, 1952.
- Егоров, 1954 – Егоров Б. Ф. Молодой Добролюбов как фольклорист и этнограф. // Труды ист.-фил. фак. Тартуского гос. универ. – 1954. – N 35.
- Елеонская, 1912 – Елеонская Е. Н. Крещение и похороны кукушки в Тульской и Калужской губерниях. // ЭО. – 1912. – N 1 – 2.
- ЖМНП – Журнал Министерства народного просвещения. (СПб.).
- Забела, 1963 – Забела Н. И. М. А. Врубель. (Листки воспоминаний). // Врубель, 1963.
- Забела, 1976 – Забела Н. И. М. А. Врубель. (Листки воспоминаний). // Врубель, 1976.
- Заборова, 1949 – Заборова Р. Б. Белинский и сборник народных песен, собранных Кольцовым. // Белинский. Статьи и материалы. / Отв. ред. Н. И. Мордовченко. – Л., 1949.
- Завойко, 1917 – Завойко К. В костромских лесах по Ветлуге-реке. (Этнографич. материалы, зап. в 1914 – 1916 гг.). // Труды Костромского научного общ. по изучению местного края. – Вып. VIII. – Кострома, 1917.
- Загоскин, 1843 – Новое собрание куплетов из лучших водевилей, с присовокуплением арий, хоров и песен из опер «Тоска по родине», соч. М. Н. Загоскина и «Цампа, морской разбойник», соч. Д. Т. Лснского. – М., 1943.
- Зайцев, 1957 – Зайцев В. [Рец.: В. И. Малышев. Из истории русской повести XVII в.]. // Вопросы литературы. – Т. 1. – С. 228 – 229.
- Зеленин, 1914 – Зеленин Д. К. Великорусские сказки Пермской губ. – Пг., 1914. – (Зап. РГО. – Т. XLI).
- Зеленин, 1914-а – Зеленин Д. К. Описание рукописей ученого архива Русского географического общества. – Вып. I. – Петроград. 1914.
- Зеленин, 1915 – Зеленин Д. К. Великорусские сказки Вятской губернии. – Пг., 1915. – (Зап. РГО. – Т. XLII).
- Зеленин, 1916 – Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. – Вып. I: Умершие неестественной смертью и русалки. – Петроград, 1916.
- Зелинский, 1915 – Зелинский Ф. Ф. Софокл и героическая трагедия. // Софокл. Драмы. – Т. II. – М., 1915.
- Земцовский, 1969 – Земцовский И. [Рец.: РФБУ, 1967]. // Советская музыка. – 1969. – N 6. – С. 122 – 123.
- Зернова, 1932 – Зернова А. Б. Материалы по сельскохозяйственной магии в Дмитровском уезде. // СЭ. – 1932. – N 3.
- Зимин, 1957 – Зимин А. А. [Рец.: В. И. Малышев. Из истории русской повести XVII в.]. // Известия АН СССР. Отделение лит. и яз. – 1957. – Т. XVI. – Вып. 3. – С. 267 – 269.
- ИП, 1960 – Исторические песни XIII – XVI в. / Изд. подгот. Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. – М. – Л., 1960. – (Памятники русского фольклора).
- ИП, 1966 – Исторические песни XVII в. / Изд. подгот. О. Б. Алексеева и др. – М. – Л., 1966. – (Памятники русского фольклора).
- ИП, 1971 – Исторические песни XVIII в. / Изд. подгот. О. Б. Алексеева, Л. И. Емельянов. – Л., 1971. – (Памятники русского фольклора).

### Библиографический указатель

- ИП, 1973** – Исторические песни XIX в. / Изд. подгот. О. Б. Алексеева и др. – Л., 1973. – (Памятники русского фольклора).
- Каган, I – II** – Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л., 1963 – 1966.
- Кагаров, 1940** – Кагаров Е. Г. «Калевала» как памятник мировой литературы. // Калевала. Карело-финский народный эпос. / Пер. Л. Бельского. Вступ. статья, прим. Е.Г. Кагарова. – Петрозаводск, 1940.
- Калинский, 1877** – Калинин И. П. Церковно-народный месяцеслов на Руси. – СПб., 1877. – (Зап. РГО. – Т. VII).
- Капица, 1930** – Русские народные сказки. / Сост. О. И. Капица. Предисл. С. Ф. Ольденбурга. Вступ. статья А. И. Никифорова. – М. – Л., 1930.
- Караџић, 1958** – Српске народне pjesme. / Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. – Кн. II. – Београд, 1958.
- Карнаухова, 1934** – Сказки и предания Северного края. / Зап., вступ. статья, комм. И. В. Карнауховой. Предисл., общ. ред. Ю. М. Соколова. – Л., 1934.
- КД, 1958** – Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. / Изд. подгот. А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов. – М.–Л., 1958. – (Лит. памятники).
- Кедрина, 1912** – Кедрина Р. Е. Обряд крещения и похорон кукушки в связи с народным кумовством. // ЭО. – 1912. – N 1 – 2.
- Кижы, 1965** – Кижы. – Л. – М., 1965.
- Кирпичников, 1879** – Кирпичников А. И. Святой Георгий и Егорий Храбрый. Исследование литературной истории христианской легенды. – СПб., 1879.
- Киреевский, I – X** – Песни, собранные П. В. Киреевским. – Вып. I – X. – М., 1860 – 1874.
- Киреевский, 1911** – Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия. – Вып. I. (Песни обрядовые). / Под ред. В. Ф. Миллера, М. Н. Сперанского. – М., 1911.
- Киреевский, 1968** – Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского. – М., 1968. – (Литературное наследство. – Т. 79).
- Клингер, 1903** – Клингер В. Сказочные мотивы в истории Геродота. – Киев, 1903.
- Ковальский, 1976** – Ковальский Л. С. Встречи с М. А. Врубелем. // Врубель, 1976.
- Коккьяра, 1960** – Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. / Пер. с итал. – М., 1960.
- Костомаров, 1860** – Памятники старинной русской литературы. – Вып. II. / Под ред. Н. И. Костомарова. – СПб, 1860.
- Костомаров, 1903** – Костомаров Н. И. Легенда о кровосмесителе. // Костомаров Н. И. Собр. соч. Ист. монографии и исследования.– Кн. I. – Т. I. – СПб., 1903.
- Костомаров, 1905** – Костомаров Н. И. Историческое значение южнорусского народного песенного творчества. // Костомаров Н. И. Собр. соч. Ист. монографии и исследования.– Кн. 8. – Т. 21. – СПб., 1905.
- Кружков, 1952** – Кружков В. С. Мироззрение Добролюбова. – М., 1952.
- Лазарев, 1947** – Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. – М. – Л., 1947.
- Лазарев, 1953** – Лазарев В. Н. Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. // Византийский временник. – Т. VI. – М., 1953. – (См.: Лазарев, 1970).
- Лазарев, 1960** – Лазарев В. Н. Фрески Старой Ладogi. – М., 1960.
- Лазарев, 1966** – Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа М, 1966.

### Библиографический указатель

- Лазарев, 1969 – Лазарев В. Н. Новгородская иконопись. – М., 1969.
- Лазарев, 1970 – Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исслед. – М., 1970.
- Ламанский, 1869 – Ламанский В. Непорешенный вопрос. // ЖМНП. – 1869. – Июль.
- Ленин, 20 – Ленин В. И. Из прошлой рабочей печати в России. // Ленин В. И. Полн. собр. соч. / Изд. 4. – Т. 20. – (То же: Изд. 5. – Т. 25).
- Лехмус, 1950 – Лехмус Х. И. Элиас Лённрот – составитель «Калевалы». // Труды юбилейной научной сессии, посвященной 100-летию полного издания «Калевалы». – Петрозаводск, 1950.
- Либсдинский, 1948 – Осетинские нартские сказания. / Пер. Ю. Либсдинского. Ред. П. Скосырев. – М., 1948.
- Листопадов, I – V – Листопадов А. М. Песни донских казаков. – Т. I – V. / Ред. Г. Сердюченко. – М., 1949 – 1953.
- Листопадов, 1945 – Листопадов А. М. Донские былины. – Ростов-на-Дону, 1945.
- Лурье, 1932 – Лурье С. Я. Дом в лесу. // Язык и литература. – Т. VIII. – Л., 1932.
- Макаренко, 1913 – Макаренко А. А. Сибирский народный календарь в этнографическом отношении. Восточная Сибирь, Енисейская губерния. – СПб., 1913. – (Зап. РГО. – Т. XXXVI).
- Макаров, 1830 – Макаров М. Н. Догадки об истории русских сказок. // Московский телеграф. – 1830. – Ч. 36. – С. 157 – 164.
- Максимов, 1903 – Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб., 1903.
- Малеин, 1908 – Герберштейн С. Записки о московских делах. Павел Иовий Новокосский. Книга о московском посольстве. / Введ., пер., примеч. А. И. Малеина. – СПб., 1908.
- Малинка, 1898 – Малинка А. Иван Купало в Черниговской губернии. // ЭО. – 1898. – N 2.
- Марр, 1934 – Марр Н. Я. Средства передвижения, орудия самозащиты и производство в доистории. // Марр Н. Я. Избранные работы. – Т. III. – Л., 1934.
- Мельц, 1963 – Список трудов П. Д. Ухова. / Сост. М. Я. Мельц. // Филологические науки: Научные доклады высшей школы. – 1963. – N 2.
- Миллер, 1884 – Миллер В. Ф. Русская масленица и западно-европейский карнавал. – М., 1884.
- Миллер, 1897 – Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности. – [Т. I:] Былины. – М., 1897.
- Молдавский, 1961 – Молдавский Д. Для фольклористов. ([Рец.:] РФБУ, 1961). // Вечерний Ленинград. – 1961. – 10 ноября. – N 265.
- Молдавский, 1968 – Молдавский Д. Былина, сказка, песня... [Рец.: РФБУ, 1967]. // Литературная газета. – 1968. – 27 ноября. – N 48.
- Наргь, 1957 – Наргь. Эпос осетинского народа. / Изд. подгот. В. И. Абаев, Н. Г. Джусоев, Р. А. Ивнев, Б. А. Калоев. – М., 1957. – (Литературные памятники).
- Нейгауз, 1961 – Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. / Изд. 2. – М., 1961.
- Неустроев, 1949 – Неустроев В. Сказки братьев Grimm. // Братья Grimm. Сказки. / Пер. Г. Петникова. – М., 1949.

### Библиографический указатель

- Никифоров, 1916 – Никифоров А. И. Киевские списки апокрифа о Макарии Римском. (Отчет об экскурсии семинара русской филологии акад. В. Н. Перетца в Киеве 30 мая – 10 июня 1916 года). – Киев, 1916.
- Никифоров, 1920 – Никифоров А. И. Музей и рукописи. // Казанский музейный вестник (Казань). – 1920. – N 1 – 2. – С. 49 – 60.
- Никифоров, 1922 – Никифоров А. И. Литературные материалы. // Казанский музейный вестник (Казань). – 1922. – N 1.
- Никифоров, 1922-а – Никифоров А. И. Казанские повести о табаке. // Казанский музейный вестник (Казань). – 1922. – N 2.
- Никифоров, 1922-б – Никифоров А. И. Русские повести, легенды и поверья о картофеле. // Известия общества истории, археологии и этнографии при Казанском университете. – Т. XXXII. – Вып. 1. – Казань, 1922. – С. 1 – 88. – (Отд. изд.: Казань, 1922).
- Никифоров, 1926 – Никифоров А. И. Обзор работ о сказке и легенде на русском языке за 1917 – 1925 годы. // Сказочная комиссия в 1924 – 1925 гг. – Л., 1926.
- Никифоров, 1926-а – Никифоров А. И. Этнография в школе. С приложением 66 программ для учащихся и учащихся по сборанию материала в разных областях этнографии и фольклора. – М.– Л., 1926.
- Никифоров, 1926-б – Никифоров А. И. [Рец.:] Н. П. Андреев. О двух закоренелых грешниках. – Хельсинки, 1924. // Известия отделения рус. яз. и словесности АН СССР. – 1926. – Т. XXXI. – С. 361 – 364.
- Никифоров, 1926-в – Никифоров А. И. [Рец.:] Волков Р. М. Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. // Известия отделения рус. яз. и словесности АН СССР. – Т. XXXI. – 1926. – С. 364 – 369.
- Никифоров, 1927 – Никифоров А. И. Сказочные материалы Заонежья, собранные в 1926 г. // Сказочная комиссия в 1926 г. – Л., 1927. – С. 11 – 21.
- Никифоров, 1927-а – Никифоров А. И. К вопросу о картографировании сказки. // Сказочная комиссия в 1926 г. – Л., 1927. – С. 1 – 11.
- Никифоров, 1928 – Никифоров А. И. Сказочные материалы Пинежья, собранные в 1927 г. // Сказочная комиссия в 1927 г. – Л., 1928. – С. 41 – 48.
- Никифоров, 1928-а – Никифоров А. И. Народная детская сказка драматического жанра. // Сказочная комиссия в 1927 г. – Л., 1928.
- Никифоров, 1928-б – Никифоров А. И. Сьогочасна пішэзка казка. // Єтнографічний вісник. – 1928. – N 7. – С. 52 – 96.
- Никифоров, 1928-в – Никифоров А. И. [Рец.:] Крон К. Фольклористический рабочий метод. // Єтнографічний вісник. – 1928. – N 7.
- Никифоров, 1928-г – Никифоров А. И. К вопросу о задачах и методах научного собирания произведений устной народной поэзии. // Известия Гос. РГО. – 1928. – Т. 4. – Вып. 1.
- Никифоров, 1928-д – Никифоров А. И. К вопросу о морфологическом изучении сказки. // Сб. статей в честь академика А. И. Соболевского. – Л., 1928.
- Никифоров, 1929 – Работы членов семинария: А. И. Никифоров. // Семинарий русской филологии академика В.Н. Перетца. 1907 – 1927. Участники семинария – своему руководителю. – Л., 1929.
- Никифоров, 1929-а – Никифоров А. И. Эротика в великорусской народной сказке. // Художественный фольклор. – IV – V. – М., 1929. – С. 120 – 128.

### Библіографічний указатель

- Никифоров, 1930 – Никифоров А. И. Теперішній Заонезький казкарь-оповідач. // Етнографічний вісник. – 1930. – № 9. – С. 1 – 44.
- Никифоров, 1930-а – Никифоров А. И. Сказка, ее бытование и носители. // Капица, 1930. – С. 7 – 55.
- Никифоров, 1932 – Никифоров А. И. Російська докучна казка. // Етнографічний вісник. – 1932. – № 10. – С. 47 – 103.
- Никифоров, 1934 – Никифоров А. И. [Некролог:] Карл Крон. // СЭ. – 1934. – № 1/2.
- Никифоров, 1934-а – Никифоров А. И. Теория сказки Альберта Весельского. // СЭ. – 1934. – № 3. – С. 46 – 63.
- Никифоров, 1934-б – Никифоров А. И. Финская школа перед кризисом. // СЭ. – 1934. – № 4. – С. 141 – 144.
- Никифоров, 1934-в – Никифоров А. И. Важнейшие стилевые линии в тексте северной русской сказки. // Slavia. – 1934. – XIII. – С. 52 – 69.
- Никифоров, 1934-г – Никифоров А. И. Мотив, функция, стиль и классовый рефлекс в сказке. // Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. – Л., 1934. – С. 287 – 293.
- Никифоров, 1934-д – Никифоров А. И. Социально-экономический облик севернорусской сказки 1926 – 1928 годов. // Сергею Федоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882 – 1932. – Л., 1934. – С. 377 – 398.
- Никифоров, 1935 – Никифоров А. И. Проблема сказочного сборника. // СФ. – 1935. – № 2 – 3. – С. 412 – 423.
- Никифоров, 1935-а – Никифоров А. И. Структура чукотской сказки как явление примитивного мышления. // СФ. – 1935. – № 2 – 3. – С. 233 – 272.
- Никифоров, 1936 – Победитель змея. (Из севернорусских сказок). 15 сказок новой записи А. И. Никифорова [в Заонежье и Лешукожье]. // СФ. – 1936. – № 4 – 5. – С. 143 – 242.
- Никифоров, 1937 – Никифоров А. И. Чукотский сказочник и русская сказка. Этюд из истории чукотско-русской сказки. // Памяти В. Г. Богораза (1865 – 1936). Сб. статей. – М. – Л., 1937. – С. 207 – 212.
- Никифоров, 1938 – Никифоров А. И. Жанры русской сказки. // Уч. зап. ЛГПИ. – Фак. яз. и лит. – [Т. II]. – Вып. 1. – Л., 1938.
- Никифоров, 1938-а – Никифоров А. И. «Лорренские сказки» А. Н. Веселовского. Комментарий. // Веселовский, 1938. – С. 337 – 346.
- Никифоров, 1940 – Горький М. Письмо А. И. Никифорову: 18 сентября 1933 г. / Публ. А. И. Никифорова. // Уч. зап. ЛГПИ. – Фак. яз. и лит. – Т. 4. – Вып. 2. – Л., 1940.
- Никифоров, 1941 – Никифоров А. И. Фольклор Киевского периода. // История русской литературы. – Т. I: Русская литература XI – XVIII в. – М. – Л., 1941. – С. 216 – 257.
- Никифоров, 1961 – Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. / Изд. подгот. В. Я. Пропп. – М. – Л., 1961. – (Памятники русского фольклора).
- Одарченко, 1929 – Одарченко П. [Рец.:] Никифоров А. И. Этнография в школе. // Етнографічний вісник. – 1929. – № 8.
- Олсуфьев, 1920 – Олсуфьев Ю. Описание икон Троице-Сергиевской лавры до XVIII века и наиболее типичные XVIII и XIX веков. – Сергиев, 1920.
- ОМЛЭ, 1956 – Очерки марксистско-ленинской эстетики. – 1956.
- ОМЛЭ, 1960 – Основы марксистско-ленинской эстетики. – 1960.

### Библиографический указатель

- Онищук, 1909 – Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології. // Матеріали до української етнології. – Т. XI. – Ч. 2. – Львов, 1909.
- Ончуков, 1911 – Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. – СПб., 1911.
- ОРЯС – Отделение русского языка и словесности имп. АН. (СПб.).
- Песенник, 1839 – Народный русский песенник, собранный В. Т. / 2 изд. – М., 1839.
- Пиккиев, 1968 – Пиккиев И. Былины, сказки. [Рец.: РФБУ, 1967]. // Ленинская правда. (Петрозаводск). – 1968. – 5 апреля. – N 80.
- Пиккиев, 1968-а – Пиккиев И. Вологда – край северный. [Рец.: РФБУ, 1967]. // Красный Север. (Вологда). – 1968. – 19 апреля. – N 93.
- Померанцева, 1962 – Померанцева Э. В. Полезный указатель по русскому фольклору. ([Рец.:] РФБУ, 1961). // Вопросы литературы. – 1962. – N 3. – С. 233 – 234.
- Померанцева, Мелетинский, 1957 – Померанцева Э. В., Мелетинский Е. М. Памяти Владимира Ивановича Чичерова. Библиография основных трудов В. И. Чичерова. // Изв. АН СССР. Отделение лит. и яз. – 1957. – Т. XVI. – Вып. 4.
- Потанин, 1883 – Потанин Г. Н. Очерки северо-западной Монголии. – Вып. IV. – СПб., 1883.
- Потебня, 1867 – Потебня А. А. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. // Археологический вестник. – Вып. 3. – М., 1867.
- Потебня, 1868 – Потебня А. А. Переправа через воду как представление брака. – М., 1868.
- Потебня, 1914 – Потебня А. А. 1. О некоторых символах в славянской народной поэзии. 2. О связи некоторых представлений в языке. 3. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. 4. О доле и сродных с нею существах. / Изд. 2. – Харьков, 1914.
- Программа, 1954 – Программа по русскому народному творчеству. (Для филол. фак. гос. универ.). / Сост.: В. П. Аникин, С. И. Василенок, Э. В. Померанцева, В. М. Сидельников, П. Д. Ухов, В. И. Чичеров. – М., 1954. – (То же: Харьков, 1955; изд. 2; 3; 4).
- Пропп, 1928 – Пропп В. Я. Морфология сказки. – Л., 1928.
- Пропп, 1936 – Пропп В. Я. Фольклор пролетариата. ([Рец.:] Will Erich Peuckert. Volkskunde des Proletariats). // СФ. – N 2 – 3. – М. – Л., 1936.
- Пропп, 1936-а – Пропп В. Я. Книга по истории немецкой фольклористики. ([Рец.:] Gustav Jungbauer. Geschichte der deutschen Volkskunde). // СФ. – N 2 – 3. – М. – Л., 1936.
- Пропп, 1938 – Пропп В. Я. «Сравнительная мифология и ее метод» А. Н. Веселовского. Комментарий. // Веселовский, 1938. – С. 289 – 294.
- Пропп, 1939 – Пропп В. Я. Мужской дом в русской сказке. // Уч. зап. ЛГУ. – N 20. – Сер. филол. наук. – Вып. 1. / Ред. А. П. Рифтин. – Л., 1939.
- Пропп, 1944 – Пропп В. Я. Эдип в свете фольклора. // Уч. зап. ЛГУ. – N 72. – Сер. филол. наук. – Вып. 9. – Л., 1944.
- Пропп, 1946 – Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1946.
- Пропп, 1953 – Пропп В. Я. Белинский о народной поэзии. // Вестник ЛГУ. – N 12. – Серия обществ. наук. – Вып. 4. – Л., 1953.
- Пропп, 1957 – Пропп В. Я. Молодой Добролюбов об изучении народной песни. // Уч. зап. ЛГУ. – N 229. – Сер. филол. наук. – Вып. 30: Русские революционные демократы. – II. – Л., 1957.

### Библиографический указатель

- Пропп, 1957-а – Пропп В. Я. Предисловие. // Афанасьев-б. – Т. I.
- Пропп, 1957-б – Пропп В. Я. Примечания. // Афанасьев-б. – Т. III.
- Пропп, 1957-в – Пропп В. Я. [Рец.:] Studies in the russian historical song, by Carl Stief. // РФ. – II. – М. – Л., 1957.
- Пропп, 1957-г – Пропп В. Я. [Рец.:] В. И. Малышев. Повесть о Сухане. Из истории русской повести XVII века. // РФ. – II. – М. – Л., 1957.
- Пропп, 1958 – Пропп В. Я. [Рец.:] Нарты. Эпос осетинского народа. // РФ. – III. – М. – Л., 1958.
- Пропп, 1958-а – Пропп В. Я. Учебник – глазами студентов. ([Рец.:] Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общ. Ред. П. Г. Богатырева). // Русская литература. – 1958. – N 2.
- Пропп, 1958-б – Пропп В. Я. Русский героический эпос. / Изд. 2. – М., 1958.
- Пропп, 1959 – Пропп В. Я. [Рец.:] Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. // РФ. – IV. – М. – Л., 1959.
- Пропп, 1961 – Пропп В. Я. А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки». // Никифоров, 1961.
- Пропп, 1961-а – Пропп В. Я. Исторические основы некоторых русских религиозных празднеств. // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. – [Вып.] V: О преодолении религии в СССР. / Отв. ред. С. И. Ковалев, Н. М. Гольберг. – М. – Л., 1961.
- Пропп, 1962 – Пропп В. Я. Об историзме русского эпоса. (Ответ академику Б. А. Рыбакову). // Русская литература. – 1962. – N 2.
- Пропп, 1962-а – Пропп В. Я. Проблемы исторической песни ([Рец.:] Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII – XVI веков). // Вопросы литературы. – 1962. – N 2.
- Пропп, 1962-б – Пропп В. Я. [Рец.:] Джузеппе Коккьяра. История фольклористики в Европе. // СЭ. – 1962. – N 4.
- Пропп, 1962-в – Пропп В. Я. [Рец.:] РФБУ, 1961. // СЭ. – 1962. – N 2. – С. 156 – 158.
- Пропп, 1963 – Пропп В. Я. Петр Дмитриевич Ухов. // Филологические науки: Научные доклады высшей школы. – 1963. – N 2.
- Пропп, 1964 – Пропп В. Я. [Рец.:] Hermann Strobach. Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied. // СЭ. – 1964. – N 5.
- Пропп, 1966 – Пропп В. Я. Труды академика Ив. Ив. Толстого по фольклору. // Толстой, 1966.
- Пропп, 1966-а – Пропп В. Я. Славянская историческая баллада. [Рец.: Путилов Б. Н. Славянская историческая баллада]. // Вопросы литературы. – 1966. – N 11.
- Пропп, 1968 – Пропп В. Я. Об историзме фольклора и методах его изучения. // Уч. зап. ЛГУ. – Сер. филол. наук. – № 339. – Вып. 72. – Л., 1968. – С. 5 – 25.
- Пропп, 1968-а – Пропп В. Я. [Рец.:] РФБУ, 1966; 1967. // СЭ. – 1968. – N 3. – С. 153 – 154.
- Пропп, 1969 – Пропп В. Я. [Рец.:] К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды XVII – XIX вв. // СЭ. – 1969. – N 2.
- Пропп, 1976 – Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. / Сост., ред., предисл., прим. Б. Н. Путилова. – М., 1976. – (Исслед. по фольклору и мифологии Востока).

### Библиографический указатель

- Пропп, 1990 – Пропп В. Я. Врубель и фольклор. (Текст доклада. Набросок). / Публ. Л. М. Ивлевой. // Из истории русской фольклористики. – Вып. 3. / Отв. ред. А. А. Горелов. – Л., 1990.
- Пропп, 1995 – Пропп В. Я. Открытая лекция. / Публ., вступ., прим. Л.М. Ивлевой. // ЖС. – 1995. – N 3.
- Пропп, 1999 – Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре. (По поводу сказки о Несмеяне). // Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – М., 1999. – С. 220 – 256.
- Пропп, Мельц, 1959 – [Библиография по русскому фольклору за 1952 – 1954 гг. / Сост. В. Я. Пропп, М. Я. Мельц]. // *Bibliographie Internationale des Arts et Traditions Populaires. Années 1952 – 1954.* / Rédigé, avec l'assistance des collaborateurs, par Robert Wildhaber. – Bâle, 1959.
- Пропп, Мельц, 1962 – [Библиография по русскому фольклору за 1955 – 1956 гг. / Сост. В. Я. Пропп, М. Я. Мельц]. // IVkV. 1955 und 1956. – Bonn, 1962.
- Пропп, Мельц, 1963 – [Библиография по русскому фольклору за 1957 – 1958 гг. / Сост. В. Я. Пропп, М. Я. Мельц]. // IVkV. 1957 und 1958. – Bonn, 1963.
- Пропп, Мельц, 1964 – [Библиография по русскому фольклору за 1959 – 1960 гг. / Сост. В. Я. Пропп, М. Я. Мельц]. // IVkV. 1959 und 1960. – Bonn, 1964.
- Пропп, Мельц, 1965 – [Библиография по русскому фольклору за 1961 – 1962 гг. / Сост. В. Я. Пропп, М. Я. Мельц]. // IVkV. 1961 und 1962. – Bonn, 1965.
- Пропп, Мельц, 1966 – [Библиография по русскому фольклору за 1963 – 1964 гг. / Сост. В. Я. Пропп, М. Я. Мельц]. // IVkV. 1963 und 1964. – Bonn, 1966.
- Пропп, Мельц, 1969 – [Библиография по русскому фольклору за 1965 – 1966 гг. / Сост. В. Я. Пропп, М. Я. Мельц]. // IVkV. 1965 und 1966. – Bonn, 1969.
- Пропп, Мельц, 1970 – [Библиография по русскому фольклору за 1967 – 1968 гг. / Сост. В. Я. Пропп, М. Я. Мельц]. // IVkV. 1967 und 1968. – Bonn, 1970.
- ПСРЛ – Полное собрание русских летописей.
- Путилов, 1957 – Путилов Б. Н. [Рец.:] В. И. Малышев. Из истории русской повести XVII в. // Звезда. – 1957. – N 4. – С. 216 – 217.
- Путилов, 1960 – Путилов Б. Н. Русский историко-песенный фольклор XIII – XVI веков. – М. – Л., 1960.
- Путилов, 1965 – Путилов Б. Н. Славянская историческая баллада. – М. – Л., 1965.
- Путилов, 1967 – Путилов Б. Н. Библиография русской фольклористики. [Рец.: РФБУ, 1966]. // Советская библиография. – 1967. – N 1. – С. 46 – 51.
- Путилов, 1968 – Путилов Б. Н. Русские и южнославянские песни о змеборстве. // РФ. – XI. – М. – Л., 1968.
- Пушкарев, 1950 – Пушкарев Л. Н. [Рец.:] Братья Гримм. Сказки. Пер. Г. Петникова. – М., 1949. // СЭ. – 1950. – N 4. – С. 216 – 221.
- Пушкин, 1956 – Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. // Изд. 2. – Т. 1. – М., 1956.
- Разумова, 1954 – Разумова А. П. Из истории русской фольклористики: П. Н. Рыбников, П. С. Ефименко. – М. – Л., 1954.
- РГО – Российское географическое общество (императорское, государственное). (СПб.; Пг.; Л.).
- Репников, 1921 – Репников Н. О фресках церкви св. Георгия в Старой Ладоге. – Пб., 1921. – (Изв. Комитета изучения древнерусской живописи. – Вып. I).

### Библиографический указатель

- Римский-Корсаков, 1928** – Сборник русских народных песен (100). Соч. 24. Для голоса с фортепиано. / Сост. Н. Римский-Корсаков. – М., 1928.
- Римский-Корсаков, 1982** – Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. / Изд. 9. – М., 1982.
- Романов, 1891** – Белорусский сборник. – Вып. IV: Сказки космогонические и культурные. / Соб. Е. Р. Романов. – Витебск, 1891.
- РНПТ, 1953** – Колесническая И. М., Дымшиц А. Л., Соймонов А. Д., Дмитраков И. П., Астахова А. М., Евгеньева А. П. Введение. // Русское народное поэтическое творчество. – Т. I. / Отв. ред. В. П. Адрианова-Перетц. – М. – Л., 1953. – С. 11 – 140.
- РФ** – Русский фольклор: Материалы и исследования. (М. – Л.; Л.).
- РФБУ, 1961** – Русский фольклор: Библиографический указатель. 1945 – 1959. / Сост. М. Я. Мельц. Под ред. А. М. Астаховой, С. П. Луппова. – Л., 1961.
- РФБУ, 1966** – Русский фольклор: Библиографический указатель. 1917 – 1944. / Сост. М. Я. Мельц. Под ред. А. М. Астаховой, С. П. Луппова. – Л., 1966.
- РФБУ, 1967** – Русский фольклор: Библиографический указатель. 1960 – 1965. / Сост. М. Я. Мельц. Под ред. А. М. Астаховой, С. П. Луппова. – Л., 1967.
- Рыбаков, 1961** – Рыбаков Б. А. Исторический взгляд на русские былины. // История СССР. – 1961. – N 5. – С. 141 – 166; N 6. – С. 80 – 96.
- Рыбаков, 1963** – Рыбаков Б. А. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. – М., 1963.
- Рыбников-1** – Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. – Т. I – IV. / Изд. П. А. Бессоновым. – М., 1861 – 1867.
- Рыбников-2** – Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. – Т. I – III. / Изд. 2. Под ред. А. Е. Грузинского. – М., 1909 – 1910.
- Рыбников-3** – Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. – Т. I – III. / Изд. 3. Под ред. Б. Н. Путилова. – Петрозаводск, 1989 – 1991.
- Рыстенко, 1909** – Рыстенко А. В. Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературе. – Одесса, 1909.
- Савченко, 1914** – Савченко С. В. Русская народная сказка. История собирания и изучения. – Киев, 1914.
- Сахаров, 1841** – Сказания русского народа о семейной жизни своих предков, собранные И. П. Сахаровым. – Т. I. – Кн. 1 – 4. – СПб., 1841.
- Сахаров, 1841-а** – Русские народные сказки. / Сост. И. П. Сахаров. – СПб., 1841.
- Сахаров, 1849** – Сказания русского народа о семейной жизни своих предков, собранные И. П. Сахаровым. – Т. II. – Кн. 5 – 8. – СПб., 1849.
- Симони, 1907** – Симони П. К. Великорусские песни, записанные в 1619 – 1620 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства. – СПб., 1907.
- Скафтымов, 1924** – Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. – Саратов, 1924. – (Переизд.: Скафтымов, 1958, с. 3 – 76).
- Скафтымов, 1936** – Скафтымов А. П. Добролюбов о фольклоре. // Литературный критик. – 1936. – Кн. II.
- Скафтымов, 1958** – Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. – Саратов, 1958.
- Слово, 1911** – Слово и дело государевы. – Т. I. // Зап. Московского археологического института. – Т. XIV. – М., 1911.
- Смирнов, 1917** – Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок Архива РГО. Вып I – II. – Пг. 1917. – (Зап. РГО. – Т. XLIV).

### Библиографический указатель

- Смирнова, 1957 – Смирнова Я. [Рец.: Нарты. Эпос осетинского народа.] // СЭ. – 1957. – N 6. – С. 85 – 86.
- Смолицкий, 1951 – Собирателям произведений словесного народного творчества. Методическое письмо. / Сост. В. Г. Смолицкий. Ред В. И. Чичеров. – Владимир, 1951.
- Снегирев, 1 – IV – Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. – М., 1837 – 1839.
- Снегирев, 1848 – Русские народные пословицы и притчи, изданные И. Снегиревым. – М., 1848.
- Снегирев, 1937 – Сказки Зулу. / Вступ. ст., пер., примеч. И. Л. Снегирева. – М. – Л., 1937.
- Соймонов, 1961 – Соймонов А. Д. [Рец.:] РФБУ, 1961. // Советская библиография. – 1961. – N 6 (70). – С. 67 – 68.
- Соколов, 1908 – Соколов М. Е. Великорусские весенние и хороводные песни, записанные в Саратовской губ. – Владимир, 1908. – (Труды III обл. историко-археологич. съезда).
- Соколов, 1913 – Соколов Ю. М. [Рец.:] В. Е. Кедрина. Обряд крещения и похорон кукушки в связи с народным кумовством. // ЖС. – 1913. – N 3 – 4. – С. 426 – 429.
- Соколов, 1926 – Соколов Б. М. Экскурсы в область поэтики русского фольклора. // Художественный фольклор. – Вып. 1. – М., 1926.
- Соколов, 1936 – Соколов Ю. М. Жизнь и научная деятельность А. Н. Афанасьева. // Афанасьев-5. – Т. I.
- Соколов, 1938 – Соколов Ю. М. Русский фольклор. Учебник для вузов. – М., 1938. – (См.: Соколов, 1941).
- Соколов, 1941 – Соколов Ю. М. Русский фольклор. Учебник для высш. учебн. заведений. / Изд. 2. – М., 1941.
- Соколова, 1957 – Владимир Иванович Чичеров (1907 – 1957). Список основных работ В. И. Чичерова. // СЭ. – 1957. – N 3.
- Соколовы, 1915 – Соколовы Б. М., Ю. М. Сказки и песни Белозерского края. – М., 1915.
- Софокл, 1915 – Софокл. Драмы в 2 т. – М., 1915.
- Срезневский, 1850 – Срезневский И. И. Мысли об истории русского языка. – СПб., 1850.
- Сталин, 7 – Сталин И. В. О политических задачах университета народов Востока. // Сталин И. В. Собр. соч. – Т. 7. – М., 1947.
- Сумцов, 1890 – Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. – Киев, 1890.
- Суханов, 1840 – Древние русские стихотворения, служащие в дополнение к Кирше Данилова, собранные М. Сухановым. – СПб., 1840.
- СФ – Советский фольклор: Сб. статей и материалов. (М. – Л.).
- СЭ – Советская этнография (М.).
- Таровский, 1966 – Таровский Б. Библиографический справочник. [Рец.: РФБУ, 1966]. // Книжное обозрение. – 1966. – N 32. – С. 10.
- Терещенко, 1 – VII – Терещенко А. Быт русского народа. – Ч. I – VII. – М., 1848.
- Толстой, 1918 – Толстой И. И. Остров Белый и Таврика на Евксинском Понте. – Петроград, 1918.

### Библиографический указатель

- Толстой, 1927 – Толстой И. И. Чудо у жертвенника Ахилла на Белом острове. // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. – Т. 1. – Симферополь, 1927. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1929 – Толстой И. И. Язык сказки в греческой литературе. // Художественный фольклор. – IV – V. – М., 1929. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1929-а – Толстой И. И. Заколдованные звери Кирки в поэме Аполлония Родосского. // Доклады АН СССР. – В. – N 7. – 1929. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1932 – Толстой И. И. Неудачное врачевание. (Античная параллель к русской сказке). // Язык и литература. – Вып. VIII. – Л., 1932. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1934 – Толстой И. И. Возвращение мужа в «Одиссее» и в русской сказке. // Сергею Федоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882 – 1932. – Л., 1934. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1935 – Толстой И. И. Инвективные псии аттического крестьянства в древней комедии. // Академику Н. Я. Марру. XLV. – М. – Л., 1935. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1936 – Толстой И. И. Обряд и легенда афинских буффоний. // СФ. – N 4 – 5. – М. – Л., 1936. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1938 – Толстой И. И. Связанный и освобожденный силен. // Памяти ак. Н. Я. Марра (1861 – 1934). – М. – Л., 1938. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1939 – Толстой И. И. Сапфо и тематика ее песен. // Уч. зап. ЛГУ. – Сер. филол. наук. – Вып. 1. – Л., 1939. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1939-а – Толстой И. И. Трагедия Еврипида «Елена» и начала греческого романа. // Уч. зап. ЛГУ. – Сер. филол. наук. – Вып. 1. – Л., 1939. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1941 – Толстой И. И. «Гекала» Каллимаха и русская сказка о бабе-яге. // Уч. зап. ЛГУ. – Сер. филол. наук. – Вып. 7. – Л., 1941. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1946 – Толстой И. И. Папирусный фрагмент поэзии Софрона. (К характеристике древнейшего мима и эллинистических ему подражаний). // Труды юбилейной научной сессии ЛГУ (1819 – 1944). – Л., 1946. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1948 – Толстой И. И. Миф в александрийской поэзии. // Уч. зап. Ленинград. пед. института. – Т. 67: Каф. рус. лит. – Л., 1948. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1948-а – Толстой И. И. К содержанию античных терминов «ареталог» и «ареталогия». // Язык и мышление. – XI. – Л., 1948. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1953 – Толстой И. И. Греческие граффити древних городов северного Причерноморья. – М. – Л., 1953.
- Толстой, 1954 – Харитон. Повесть о любви Херея и Каллирои. / Пер., комм. И. И. Толстого. – М. – Л., 1954. – (Литературные памятники).
- Толстой, 1955 – Иван Иванович Толстой. / Вступ. статья И. М. Тронского. – М., 1955. – (Материалы к биобиблиографии ученых СССР. – Серия лит. и яз. – Вып. 3).
- Толстой, 1958 – Толстой И. И. Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса. – М., 1958. – (См.: Толстой, 1966).
- Толстой, 1966 – Толстой И. И. Статьи по фольклору. / Сост., отв. ред. В. Я. Пропп. – М. – Л., 1966.
- Толстой, 1966-а – Толстой И. И. Черноморская легенда о Геракле и змееной деве. // Толстой, 1966.
- Томашевский, 1956 – Томашевский Б. В. Пушкин. – Кн. 1. – М. – Л., 1956.
- Тонков, 1947 – Тонков В. А. Александр Николаевич Афанасьев. // Литературный Воронеж: Альманах Воронежского отделения ССП. – 1947. – N 1/16.

### Библиографический указатель

- Ухов, 1950 – Ухов П. Д. Былины об Илье Муромце. (Опыт литературоведческого анализа). / Автореф. дисс. <...> канд. филол. наук. – М., 1950.
- Ухов, 1951 – Программа по русскому фольклору. (Для филол. фак. гос. универ.). / Ред. П. Д. Ухов. – М., 1951. – (То же: 1952).
- Ухов, 1956 – Ухов П. Д. Из наблюдений над стилем сборника Кириши Данилова. // РФ. – 1. – М. – Л., 1956. – С. 97 – 115.
- Ухов, 1956-а – Ухов П. Д. Методические указания по курсу «Русское народное творчество». Для студентов-заочников I курса филол. фак-ов гос. универ. – М., 1956.
- Ухов, 1957 – Ухов П. Д. Типические места (loci communes) как средство паспортизации былин. // РФ. – II. – М. – Л., 1957. – С. 129 – 154.
- Ухов, 1957-а – Ухов П. Д. О типических местах (loci communes) в русских народных песнях. // Вестник Московского университета. – Историко-филол. серия. – N 1. – М., 1957. – С. 94 – 103.
- Ухов, 1957-б – Былины. / Вступ. статья, подбор, примеч. П. Д. Ухова. Ред. В. И. Чичеров. – М., 1957.
- Ухов, 1958 – Ухов П. Д. Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образа. // Основные проблемы эпоса восточных славян. – М., 1958.
- Ухов, 1958-а – Ухов П. Д. Незвестные материалы из собрания П. В. Киреевского. – М., 1958. – 24 с.
- Ухов, 1958-б – Ухов П. Д. А. Кольцов – собиратель народных пссен. // Подъем. (Воронеж). – 1958. – N 6. – С. 9 – 100.
- Ухов, 1958-в – Ухов П. Д. Учебно-методическое пособие по курсу «Русское народное творчество» для студентов-заочников I курса. филол. факультетов гос. университетов. / Отв. ред. Э. В. Померанцева. – М., 1958. – (То же: Минск, 1959; изд. 2; 3).
- Ухов, 1959 – Ухов П. Д. Кто и как сочиняет частушки в советское время? // Вопросы литературы. – 1959. – N 12. – С. 174 – 179.
- Ухов, 1959-а – Ухов П. Д. Об издании «Песен» П. Н. Рыбникова П. А. Бессоновым и А. Е. Грузинским. // РФ. – IV. – М. – Л., 1959. – С. 155 – 167.
- Ухов, 1959-б – Ухов П. Д. Н. В. Гоголь – собиратель дум и украинских исторических несен. // Известия АН СССР. – Отделение литературы и языка. – Т. XVIII. – Вып. 1. – 1959. – С. 27 – 39.
- Ухов, 1959-в – Ухов П. Д. Незвестные письма И. С. Тургенева. – Москва. – 1959. – N 9. – С. 223 – 224.
- Ухов, 1959-г – Ухов П. Д. Русский эпос. // Эпос славянских народов: Хрестоматия. – М., 1959. – С. 7 – 23.
- Ухов, 1960 – Ухов П. Д. Незвестные материалы из собрания П. В. Киреевского. // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике: Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. – М., 1960. – С. 325 – 341.
- Ухов, 1962 – Ухов П. Д. Незданные песни собрания П. В. Киреевского. // IV Международный съезде славистов. Материалы дискуссии. – Т. I: Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики. – М., 1962. – С. 522 – 523.
- Ухов, 1962-а – П. Д. Ухов. [Некролог]. // Лит. газета. – 1962. – 11 декабря. – N 146.
- Ухов, 1963 – Петр Дмитриевич Ухов. // СЭ. – 1963. – N 2.
- Ухов, 1963-а – Петр Дмитриевич Ухов. [Некролог]. // Вестник МГУ. Серия VII: Филология. Журналистика. – 1963. – N 2.

### Библиографический указатель

- Ухов, 1964 – Ухов П. Д. Учебно-методическое пособие по курсу «Русское народное творчество» для студентов-заочников I курса. филол. факультета и факультета журналистики гос. университетов. / Изд. 4. Отв. ред. Ф. М. Селиванов. – М., 1964.
- Ухов, 1970 – Ухов П. Д. Атрибуция русских былин. / Под ред. П. Г. Богатырева, Ф. М. Селиванова. При участии Л. С. Уховой. – М., 1970.
- Ухов, 1970-а – П. Д. Ухов. [Некролог]. // Ухов, 1970.
- Фрээр, I – IV – Фрээр Дж. Золотая ветвь (le ganteau d'or). – Вып. I – IV. – Л., 1928.
- Харузина, 1912 – Харузина В. Н. Обряд «Крестить кукушку» в Орловской губернии. // ЭО. – 1912. – N 1 – 2.
- Ховратович, 1967 – Ховратович Б. Народное творчество – неистощимый кладезь сведений. [Рец.: РФБУ, 1966]. // В мире книг. – 1967. – N 1. – С. 47.
- Худяков, I – III – Худяков И. А. Великорусские сказки. – Вып. I – III. – М., 1860 – 1862.
- Худяков, 1964 – Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. – М. – Л., 1964).
- Черемина, 1952 – Черемина Г. К истории текста четырех статей Белинского о народной поэзии. // Литературное наследство. – Т. 56. – М., 1952.
- Черепнин, 1945 – Черепнин Л. В. «Смута» и историография XVII века. // Исторические записки. – Т. 14. – М., 1945.
- Чернышевский, II-а – Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. – Т. II. – М., 1949.
- Чернышевский, II-б – Чернышевский Н. Г. Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, изданный Н. Калачовым. – М., 1854. // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. – Т. II. – М., 1949. – С. 369 – 381.
- Чернышевский, VII – Чернышевский Н. Г. Полемиические красоты. Коллекции первая и вторая. // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. – Т. VII. – М., 1949.
- Чистов, 1962 – Чистов К. В. Легенда о Беловодье. // Труды Карельского филиала АН СССР. – Т. 35. – Петрозаводск, 1962. – С. 116 – 181.
- Чистов, 1963 – Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII – XIX вв. // История, фольклор и искусство славянских народов. Доклады советской делегации. // V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963). – М., 1963. – С. 483 – 910.
- Чистов, 1965 – Чистов К. В. Легенды об «избавителях» и проблема повторяемости фольклорных сюжетов. // Славянский фольклор и историческая действительность. – М., 1965. – С. 36 – 59.
- Чистов, 1967 – Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII – XIX вв. – М., 1967.
- Чичеров, 1938 – Чичеров В. И. Фольклор. Программа и методич. указания для заочников. / Для факультетов лит. и яз. пед. институтов. – М., 1938.
- Чичеров, 1940 – Чичеров В. И. Фольклор. Программа и конспект курса с методич. указаниями для заочников пед. институтов. / Факультет лит. и яз. – М., 1940.
- Чичеров, 1943 – Чичеров В. И. Фольклор. Программа и конспект курса с методич. указаниями для заочников универ. И пед. институтов. / Факультет лит. и яз. – М., 1943.
- Чичеров, 1946 – Чичеров В. И. Традиция и авторское начало в фольклоре. // СЭ. – 1946. – N 2.
- Чичеров, 1947 – Чичеров В. И. Об этапах развития русского исторического эпоса. // Историко-литературный сборник. – М., 1947.

### Библиографический указатель

- Чичеров, 1948 – Онежские былины. / Подбор, науч. ред. Ю. М. Соколова. Подгот., прим., словарь В. И. Чичерова. – М., 1948.
- Чичеров, 1948-а – Чичеров В. И. Русские колядки и их типы. // СЭ. – 1948. – N 2.
- Чичеров, 1948-б – Чичеров В. И. Русское народное творчество. (Фольклор). Конспект курса для студентов-заочников педагогических институтов. – М., 1948.
- Чичеров, 1953 – Чичеров В. И. Песни и стихи пролетариата в период массового рабочего революционного движения (1890 – 1907 г.). // Русское народно-поэтическое творчество. Материалы для изучения общественно-политических воззрений народа. / Отв. ред. В. К. Соколова, В. И. Чичеров. – М., 1953.
- Чичеров, 1956 – Чичеров В. И. Из истории новогодних игр и песен русского народа. // Академику В. В. Виноградову к его шестидесятилетию. Сб. статей. – М., 1956.
- Чичеров, 1956-а – Чичеров В. И. Календарная поэзия и обряд. // Русское народное поэтическое творчество: Пособие для вузов. / Под ред. П. Г. Богатырева. – Изд. 2. – М., 1956.
- Чичеров, 1957 – Чичеров В. И. Зимний период русского земледельческого календаря XVI – XIX веков. Очерки по истории народных верований. – М., 1957. – (Труды Института этнографии АН СССР им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – Новая серия. – Т. XL).
- Чичеров, 1957-а – В. И. Чичеров. Некролог. // Вестник МГУ. – Историко-филол. серия. – 1957. – N 1.
- Чичеров, 1958 – Чичеров В. И. Итоги работ и задачи изучения русских былин и исторических песен. // Основные проблемы эпоса восточных славян. – М., 1958.
- Чичеров, 1958-а – Чичеров В. И. Из истории народных поверий и обрядов. («Нечистая сила и Касьян»). // ТОДРЛ. – XIV. – М. – Л., 1958.
- Чичеров, 1959 – Чичеров В. И. Вопросы теории и истории народного творчества. – М., 1959.
- Чичеров, 1959-а – Чичеров В. И. Русское народное творчество. Курс лекций. / Ред. Э. В. Померанцева. – М., 1959.
- Чудинский, 1864 – Чудинский Е. А. Русские народные сказки, прибаутки и побасенки. – М., 1864.
- Шафрановский, 1962 – Шафрановский К. И. О полиграфическом оформлении библиографического указателя «Русский фольклор». // Библиотечно-библиографическая информация библиотек АН СССР и АН союзных республик. – 1962. – N 37. – С. 75 – 85.
- Шейн, 1873 – Шейн П. В. Белорусские народные песни. – СПб., 1873.
- Шейн, 1887 – Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края. – Т. I. – Ч. I. – СПб., 1887.
- Шейн, 1898 – Великорусе в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.: Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. – Т. I. – Вып. I. – СПб., 1898.
- Штейнитц, 1955 – Штейнитц В. Некоторые вопросы немецкой этнографии. // СЭ. – 1955. – N 2.
- Штокмар, 1952 – Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. – М., 1952.
- ЭО – Этнографическое обозрение. (М.).

### Библиографический указатель

- Эрленвейн, 1863 – Эрленвейн А. А. Народные сказки, собранные сельскими учителями. – М., 1863.
- Юдин, 1967 – Юдин Ю. И. Поэтика русского героического эпоса. / Автореф. дисс. <...> канд. филол. наук. – Л., 1967.
- Якушкин, 1859 – Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным. / Предисл. Ф. И. Буслаева. // Летописи русской литературы и древности. – 1859. – Т. 1. – Кн. 2. – Отд. II. – С. 69 – 160.
- Яновский, 1963 – Яновский Б. К. Воспоминания о Врубеле. // Врубель, 1963.
- Янчук, 1919 – Янчук Н. А. О музыке былин. // Былины. / Под ред. М. Н. Сперанского. – Т. II. – М., 1919.
- Яремич, 1911 – Яремич С. П. М. А. Врубель. – М., 1911.
- Ястребов, 1894 – Ястребов В. Н. Материалы по этнографии Новороссийского края. – Одесса, 1894.
- Anderson, 1923 – Anderson W. Kaiser und Abt. – Helsinki, 1923. – (FFC. – 42).
- Anderson, 1931 – Anderson W. Swank vom alten Hildebrand. – Dorpat, 1931.
- Andrejev, 1924 – Andrejev N. P. Die Legende von der zwei Erzsündern. – Helsinki, 1924. – (FFC. – 54. – Vol. 16).
- Apollod., Bibi. – Аполлодор. Мифологическая библиотека.
- AT, 1961 – The types of the Folktale. A classification and bibliography. / Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen. (FFC. – N 3). Translated and enlarged by Smith Thompson. – Helsinki, 1961. – (FFC. – N 184).
- Aufhauser, 1911 – Aufhauser J. B. Das Drachenzwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung. – Leipzig, 1911.
- Berger de Xivrey, 1836 – Berger de Xivrey J. Les traditions teratologiques, ou Récits de l'antiquité et du moyen âge sur quelques points de la fable du merveilleux et de l'histoire naturelle. – Paris, 1836.
- Boas, 1895 – Boas F. Indianische Sagen von der nordpazifischen Küste Amerikas. – Berlin, 1895.
- Bochard, 1663 – Bochard S. Hierozoicon, sive de animalibus sanctae scripturae. / 2 vol. – London, 1663.
- BP, I – III – Bolte J., Polivka G. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. – Bd. I – V. – Leipzig, 1913 – 1932.
- Burnouf, 1885 – Burnouf É. L. La science des religions. – Paris, 1885.
- Clem. Alex., Protr. – Климент Адександрийский. Протрептик.
- Cocchiara, 1947 – Cocchiara G. Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia. – Palermo, 1947.
- Cocchiara, 1952 – Cocchiara G. Storia del folklore in Europa. – Torino, 1952.
- Cox, 1870 – Cox G. W. The Mythology of the Arian Nations. / 2 vol. – London, 1870.
- Demos – Demos. Volkskundliche Informationen. (Berlin). – То же: Demos. Ethnographische und Folkloristische Informationen. (Berlin).
- Diederichs, 1880 – Diederichs V. Russische Verwandte der Legende von Gregor auf dem Stein und der Sage von Judas Ischariot. // Russische Revue. – Bd. XVII. – SPbg., 1880.
- DJVK – Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. / Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde an der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. (Berlin).
- Ferrand, 1893 – Ferrand G. Contes populaires malgaches. – Paris, 1893.

### Библиографический указатель

- FFC – Folklore Fellows Communications. (Helsinki).
- Finamorc, 1886 – Finamore J. Novelle popolari abruzzesi (seconda serie). // Archivio per lo studio delle tradizioni popolari. – Vol. V. – Palermo, 1886.
- Fochi, 1967 – Fochi A. [Рец.: РФБУ, 1966]. // Revista de ethnografie și folclor. (București). – 1967. – N 2. – P. 158 – 162.
- Frazer, I – IV – Frazer J. G. The belief in immortality and the worship of the dead. – Vol. I – IV. – London, 1922 – 1928.
- Frazer, 1907 – Frazer J. G. The golden bough. / 2 ed. – London, 1907.
- Gerald, 1963 – Gerald S. [Рец.: РФБУ, 1961]. // Journal of International Folkmusicouncil. (London). – 1963. – Vol. 15. – P. 113.
- Gressmann, 1909 – Gressmann H. Altorientalische Texte und Bilder zum Alten Testamente. – Tübingen, 1909.
- Grimm, 1857 – Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. / 7 Aufl. – Göttingen, 1857.
- Gubernatis, 1872 – Gubernatis A. de. Zoological Mythology by Angelo de Gubernatis: 2 vol. – London, 1872.
- Haltsonen, 1961 – Haltsonen S. [Рец.: РФБУ, 1961]. // Virittäjä. (Helsinki). – 1961. – N 4. – P. 421 – 422.
- Haupt, 1860 – Haupt L. Historia Albani martyris aus einer römischen Handschrift. // Monatsberichte der königlichen preussischen Akad. der Wissenschaften zu Berlin. – Mai, 1860.
- Herod. – Геродот. История.
- Нес., Theog. – Геснод. Теогония.
- Hexelschneider, 1963 – Hexelschneider E. [Рец.: РФБУ, 1961]. // DJV. – 1963. – Bd. 9. – S. 424 – 425.
- Hig., Fab. – Гиги. Мифы.
- Нумн. Ном. – Гомеровские гимны.
- IOSPE – Латышев В. В. Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini graecae et latinae. – СПб., т. I. – 1885; т. II. – 1890.
- Istrin, 1808 – Istrin V. Die griechische Version der Judas-Legende. // Archiv für slavische Philologie. – XX. – Berlin, 1808.
- IVkB – Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre <...>. / Bearbeitet von Robert Wildhaber. (Bonn).
- Jungbauer, 1931 – Jungbauer G. Geschichte der deutschen Volkskunde. // Sudeten deutsche Zeitschrift. – 2. Beiheft. – Prag, 1931.
- Kroeber, 1907 – Kroeber A. L. Gros ventre myths and tales. // Anthropological papers of the American museum of the natural history. – Vol. I. – Pt. III. – New York, 1907.
- Krumbacher, 1911 – Krumbacher K. Der heilige Georg in der griechisch-ungarischen Überlieferung. / Aus dem Nachlasse des Verfassers herausgegeben von Albert Ehrhard. // Abhandlungen Königl. Bayerisch. Akademie Wissenschaften Philos.-philolog. und histor. Klasse. – XXV. – Bd. 3. – München, 1911.
- Kuhn, 1859 – Kuhn A. Die Herabkunft des Feuers und Göttertrankes: Ein Beitrag zur vergleichenden Mythologie der Indogermanen. – Berlin, 1859.
- Lebedewa, 1962 – Lebedewa J. A. Andrei Rubljov und seine Zeitgenossen. – Dresden, 1962.
- Liebrecht, 1870 – Liebrecht F. Kyprische Märchen. // Jahrbuch für romanische und englische Literatur. – Bd II (1). – Leipzig, 1870.

### Библиографический указатель

- Mandoki, 1965** – Mandoki L. [Рец.: РФБУ, 1961]. // Acta ethnographica. (Budapest). – 1965. – Т. XIV. – Fasc. 3 – 4. – P. 414 – 415.
- Mannhardt, 1863** – Mannhardt W. Die Komdämonen. – Berlin, 1863.
- Mannhardt, 1865** – Mannhardt W. Roggenwolf und Roggenhund. – Danzig, 1865.
- Mannhardt, 1 – 2** – Mannhardt W. Wald- und Feldkulte. – Bd. 1 – 2. – Berlin, 1904 – 1905.
- Novaković, 1888** – Novaković St. Die Oedipus-Sage in der südslavischen Volksdichtung. // Archiv für slavische Philologie. – XI. – Berlin, 1888.
- Obert, 1924** – Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen. / Gesammelt und ins Deutsche übersetzt von Franz Obert. // Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. – Bd. 42. – H. 2 – 3. – Hermannstadt, 1924.
- Peuckert, 1931** – Peuckert W. E. Volkskunde des Proletariats. – I: Aufgang der proletarischen Kultur. / (Schriften des Volkskundlichen Seminars der Pädagogischen Akademie Breslau). – Frankfurt am M., 1931.
- Propp, 1949** – Propp V. J. Le radici storiche dei racconti di fati. / Tradizione di C. Coissov. Prefazione di Giuseppe Cocchiara. – Torino, 1949.
- Propp, 1957** – Propp V. Vladimir Ivanovič Čičerov zum Gedächtnis. // DJVk. – 1957. – Bd. 3. – Т. II. – S. 481 – 482.
- Propp, 1960** – Propp V. Vladimir Ivanovič Čičerov zum Gedächtnis. // Demos. – 1960. – H. 1. – S. 93 – 95.
- Propp, 1963** – Propp V. Märchen der Brüder Grimm im russischen Norden. // DJVk. – 1963. – Bd. 9. – S. 104 – 112.
- Propp, 1963-f** – Propp V. Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII – XVI веков. // DJVk. – 1963. – Bd. 9. – S. 414 – 415.
- Ralston, 1873** – Ralston W. R. S. Russian Folk-tales. – London, 1873.
- Robert, 1915** – Robert C. Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum. – Bd I – II. – Berlin, 1915.
- Robert, 1921** – Robert C. Die griechische Heldensage. – Buch III. – Abt. 1. – Berlin, 1921.
- Schwarz, I – II** – Schwarz F. L. W. Die poetischen Naturanschauungen der Griechen, Römer und Deutschen in ihrer Beziehung zur Mythologie der Urzeit. – Bd. I. – Berlin, 1864; Bd. II. – Berlin, 1879.
- Schwarz, 1850** – Schwarz F. L. W. Der deutsche Volksglaube. – Berlin, 1850.
- Schwarz, 1860** – Schwarz F. L. W. Der Ursprung der Mythologie. – Berlin, 1860.
- SO, 1962** – [Рец.: РФБУ, 1961]. // Slavia orientalis. (Warszawa). – 1962. – N i. – P. 123.
- Steinitz, I – II** – Steinitz W. Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. – Bd. I – II. – Berlin, 1954; 1963.
- Stief, 1953** – Stief C. Studies in the russian historical song. – København, 1953.
- Strobach, 1964** – Strobach H. Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied. – Berlin, 1964.
- Wesselsky, 1931** – Wesselsky A. Versuch einer Theorie des Märchens. – Reichenberg, 1931.

# Содержание

<b>В СВЕТЕ ФОЛЬКЛОРА</b>	<b>5</b>
<b>Эдип в свете фольклора</b>	<b>6</b>
<b>Исторические основы некоторых русских религиозных празднеств</b>	<b>54</b>
<b>Змееборство Георгия в свете фольклора</b>	<b>92</b>
<b>Мотивы лубочных повестей в стихотворении А. С. Пушкина «Сон» 1816 г.</b>	<b>115</b>
<b>«Калевала» в свете фольклора</b>	<b>120</b>
<b>Сказки братьев Гримм на русском Севере</b>	<b>137</b>
<b>Врубель и фольклор</b>	<b>150</b>
<b>ИСТОРИЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ</b>	<b>171</b>
<b>О фольклоре и фольклористике</b>	<b>172</b>
<b>Белинский о народной поэзии</b>	<b>189</b>
<b>Молодой Добролюбов об изучении народной песни</b>	<b>231</b>
<b>А. Н. Афанасьев и его «Народные русские сказки»</b>	<b>250</b>
<b>«Сравнительная мифология и ее метод» А. Н. Веселовского</b>	<b>269</b>
<b>Труды академика Ив. Ив. Толстого по фольклору</b>	<b>277</b>
<b>А. И. Никифоров и его «Севернорусские сказки»</b>	<b>296</b>
<b>Памяти Владимира Ивановича Чичерова</b>	<b>329</b>
<b>Памяти Петра Дмитриевича Ухова</b>	<b>331</b>
<b>«Фольклор пролетариата» В. Э. Пейкерта</b>	<b>335</b>
<b>«История немецкой этнографии» Густава Юнгбауера</b>	<b>337</b>
<b>«Очерки русской исторической песни» Карла Стифа</b>	<b>342</b>
<b>«Из истории русской повести XVII века» В. И. Малышева</b>	<b>347</b>
<b>Нарты. Эпос осетинского народа</b>	<b>351</b>
<b>«Русское народное поэтическое творчество» под ред. П. Г. Богатырева</b>	<b>358</b>
<b>Этнографический ежегодник Берлинской Академии наук</b>	<b>366</b>
<b>Об историзме русского эпоса</b>	<b>378</b>
<b>«Русский историко-песенный фольклор XIII – XVI веков» Б. Н. Путилова</b>	<b>386</b>
<b>«История европейской фольклористики» Дж. Коккьяры</b>	<b>390</b>
<b>«Крестьянские "жалобы"» Германа Штробаха</b>	<b>397</b>
<b>«Славянская историческая баллада» Б. Н. Путилова</b>	<b>405</b>
<b>Библиографический указатель «Русский фольклор»</b>	<b>411</b>
<b>«Русские народные социально-утопические легенды» К. В. Чистова</b>	<b>420</b>
<b>Комментарии</b>	<b>425</b>
<b>Библиографический указатель</b>	<b>441</b>