

Владимир Пропп

ТРУДЫ

*СКАЗКА
ЭПОС
ПЕСНЯ*

В.Я.ПРОПЯ

(СОБРАНИЕ ТРУДОВ)

Морфология <волшебной> сказки

Исторические корни волшебной сказки

Русская сказка

Русский героический эпос

Русские аграрные праздники

Поэтика фольклора

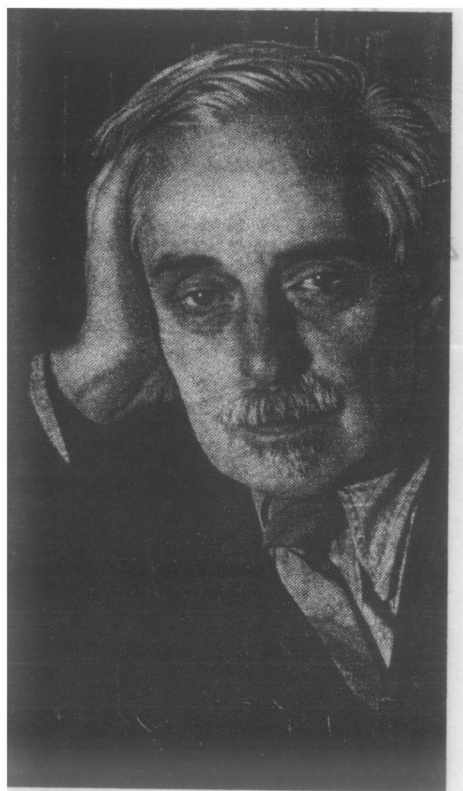
Проблемы комизма и смеха

Сказка. Эпос. Песня

Фольклор. Литература. История

Повести. Дневник. Воспоминания

*Москва
Лабиринт*



В.Я.Проял

(СОБРАНИЕ ТРУДОВ)

*СКАЗКА
ЭПОС
ПЕСНЯ*

*Москва
Лабиринт
2001*

Владимир Яковлевич Пропп. Сказка. Эпос. Песня. / Составление, научная редакция, комментарии и указатели В. Ф. Шевченко. — М.: "Лабиринт", 2001. — 368 с. — (Собрание трудов).

Редактор В. Ф. Шевченко.

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

Исследования крупнейшего фольклориста XX столетия, собранные в очередном томе его полного Собрания трудов, объединены в четыре раздела: «Сказка», «Эпос», «Песня» и «Прикладные проблемы фольклористики». Четырнадцать работ — из которых только две были переизданы — представляют творчество ученого за период с 1926 по 1961 годы. Наследие В. Я. Проппа не теряет своей научной значимости и в веке XXI.

Для специалистов, студентов-гуманитариев и всех, интересующихся филологическим наследием.

ISBN 5-87604-015-7

© Пропп М.В., текст.
© Шевченко В.Ф., сост., ред., коммент., указат., 2001 г.
© Издательство "Лабиринт", 2001 г.

Все права защищены.

Сказка

Волшебное дерево на могиле

(К вопросу о происхождении
волшебной сказки)[1]

2.

Настоящая работа ставит себе целью изучение *одного* сказочного элемента, одного мотива. То, что сделано для одного элемента, может быть сделано и для других, для групп их и для сказок в целом.

Элемент, изучаемый в настоящей работе, это — захоронение костей и вырастающее из трупа волшебное дерево. Элемент этот встречается в различных формах в сказке о Буренушке [Афанасьев, 2 — 4, N 56, 57; 5 — 7, N 100, 101; Андреев, 1929, N 511; Bolte, Polivka, III, N 130], о Золушке [Афанасьев, 2 — 4, N 121; 5 — 7, N 210; Андреев, 1929, N 510a; Bolte, Polivka, I, N 22], о волшебной дудочке [Афанасьев, 2 — 4, N 137; 5 — 7, N 210; Андреев, 1929, N 780; Bolte, Polivka, I, N 28] и в сказке о тюльпанном дереве [Grimm, 1857, N 47; Андреев, 1929, N 820; Bolte, Polivka, I, N 47]. Во всех этих сказках наш элемент (или часть его) входит в повествование органически как конструктивная, необходимая часть. В других сказках он имеется эпизодически [Афанасьев, 2 — 4, N 117, 196; 5 — 7, N 201, 339; и др.], но этих сказок мы касаться не будем. Не будем мы касаться также песни (Влюбленные умирают, деревья из их могил сплетаются — мотив, известный почти во всем мире (Соболевский, I, N 82 — 88).

Рассмотрим вкратце этот материал, пока чисто описательно.

Сказка «Буренушка» сводится к следующему:

У падчерицы есть корова, которую она пасет каждый день. Корова ее кормит. Мачехины дочери выслеживают корову, мачеха велит ее резать. Корова говорит: «А ты, красная девица, не ешь моего мяса; косточки мои собери, в саду их рассади и никогда меня не забывай — каждое утро водой их поливай». Из костей вырастает дерево. Проезжает барин и предлагает девушкам сорвать с дерева яблоко. Дерево подымает сучья перед сестрами и опускает их перед падчерицей. Барин женится на девушке.

В этом тексте неясно, откуда у девушки корова. По некоторым вариантам (Худяков, II, N 56) корова — дар покойной матери. Момент этот очень важен. Но еще важнее то, что по другим вариантам корова — родная мать девушки (сербский [Караджич, 1853, N 32], из Семиградья [Haltrich, 1856, p. 397], из Индии [Knowles, 1888, p. 127] и др.).

Другая сказка, в которой встречается наш элемент, это — «Золушка». Передаем ее в редакции братьев Гримм.

Умирает жена богатого человека. Перед смертью она призывает дочь и обещает ей помощь с того света, если она будет благочестива. Старик женится на вдове с двумя дочерьми. Отец уезжает. Старшие просят привезти наряды, а младшая — сорвать первопопавшуюся ветку. Эту ветку она сажает на могилу матери и орошает ее своими слезами. Вырастает дерево. Она продолжает ходить на могилу плакать «и всякий раз на дерево прилетала белая птичка, и если девушка произносила желание, то птичка сбрасывала ей то, что она себе желала». Является царевич и устраивает пир, чтобы выбрать себе невесту. Птица с дерева трижды сбрасывает ей по платью. С пира девушка исчезает, но узнается по туфельке.

Прежде всего мы выделяем мотив птицы на дереве. Это слишком известный символ души умершего, и на нем мы в дальнейшем останавливаться не будем [См.: Weicker, 1902; Negelein, 1901].

Птица для данной сказки не характерна. Характерно здесь *дерево*, которое в данном варианте *посажено* на могилу, но в других вырастает из нее. Иногда, подобно корове в пре-

дыдущей сказке, здесь убита, зарезана и съедена мать; кости матери похоронены младшей дочерью [Hahn, I, N 70]. Иногда вместо матери просто фигурирует корова, или коза, или другое животное. Не всегда вырастает дерево. Иногда мать высовывает руку из могилы и дает ключ к дереву, которое открывается как шкаф, или платье создается непосредственно из костей коровы. Обращает на себя внимание то, что как в предыдущем, так и в этом случае могила поливается. В первом случае — водой, по указанию самой Буренушки, в «Золушке» более образно — слезами. На этой детали еще придется остановиться. Отмечаем, что в обеих сказках захороненная корова или захороненная мать играет роль помощницы «с того света».

Третья сказка, в которой встречается наш мотив, это сказка о тюльпанном дереве, неизвестная в русском фольклоре, но знакомая русским по обработке Жуковского. Передаем ее опять вкратце по редакции братьев Grimm.

Перед домом мужа и жены растет можжевельник. Жена становится беременной. Рождая сына, она умирает и просит похоронить ее под можжевельником. Старик женится вторично. Рождается дочь. Мачеха ненавидит пасынка. Она убивает его жестоким образом: предлагает ему взять из сундука яблок и захлопывает крышку над его шеей, так что голова скатывается в сундук к яблокам. Она варит из тела мальчика похлебку и дает ее съесть отцу. Отец бросает косточки под стол. Сестричка собирает их в шелковый платок и хоронит кости под можжевельником. С можжевельника слетает белая птица. Птица поет о том, как она была убита. Кузнец в награду за песню дарит ей цепочку, башмачник — пару красных туфель, а мельник — жернов. Птичка возвращается домой. Цепочку она сбрасывает отцу, туфли — сестре, а жерновом убивает мачеху. В этот момент птичка вновь превращается в мальчика.

Мы имеем одну новую черту: мальчик оживает, чего нет в предыдущих случаях. Это «оживление» еще должно нас занимать. Что мать просит похоронить ее *под деревом*, что там же хоронят кости мальчика, это, конечно, не спроста. Правда, дерево здесь не вырастает из могилы, а имеется с самого начала, но все же принадлежность этого случая к затронутому кругу представлений совершенно очевидна.

Наконец, последняя сказка, в которой встречается наш мотив, это — «волшебная дудочка». Содержание ее очень коротко.

За ягоды (или по другим мотивам) сестрица убивает братца. Она закапывает труп. Из него вырастает тростник (или ива, или другое дерево). Пастух делает из тростника дудочку. При игре на дудочке она песней изобличает убийцу.

Сказка эта в настоящее время хорошо исследована [Mackensen, 1923], и на деталях мы останавливаться не будем. В некоторых случаях дудочка делается не из тростника, а из кости убитого, что дает право говорить о двух редакциях этой сказки. Собираения костей здесь нет, но растение, вырастающее из трупа, заставляет нас причислить к данному кругу и эту сказку.

Таков сказочный материал. Эпизодически, как указано, наш мотив встречается и в других сказках, но для наших целей данного материала совершенно достаточно.

Если сгруппировать материал по пунктам, то получатся следующие явления, подлежащие дальнейшему рассмотрению.

1) Сохранение и закапывание костей или части тела убитого животного (Буренушки) или человека («Тюльпанное дерево»), чем предупреждается окончательное умирание его.

2) Продолжение жизни убитого в виде растения.

3) Помощь убитого из могилы оставшимся в живых родным.

К этому еще следует прибавить, что убитый иногда — мать героя, или существо, имеющее к его матери какое-либо отношение.

3.

Чтобы осветить происхождение и историю данного комплекса мотивов, мы должны покинуть область сказки и начать сравнивать этот материал с некоторыми элементами народной жизни, которые составляют предмет изучения этнографии. Другими словами, мы должны спросить себя: где, кроме сказки, встречается, например, зарывание костей? Мы увидим, что оно может встречаться, например, как обычай, может входить в состав мифа и т. д. Выражаясь точнее и обобщая вопрос,

надо себя спросить: какое применение известного в сказке элемента исторически вообще может встречаться вне сказки?

Эта работа нами проделана. Перечислим все найденные нами случаи, причем не будем пока придерживаться никакой особой системы. Перечислим их по некоторому внешнему порядку.

Тот же элемент или мотив (например — сохранение и закапывание костей, а также многие другие мотивы) может встречаться в следующих формах:

1) *В виде обычая.* Здесь мы имеем *поступки*, которые действительно совершались, причем совершались часто, представляя собой явление бытовых будней. В данном случае, например, кости убитого животного (притом *всякого*, каждого убитого животного) действительно могли зарываться и сохраняться. Регистрируя подобный материал, мы должны будем себя спросить: каковы причины этого обычая? Ответ на этот вопрос мы найдем, если мы не просто зарегистрируем данный случай, а обратим внимание на этап хозяйственного развития тех народов, у которых данный обычай встречается. Так, например, может оказаться, что данный мотив характерен для охотников (а может быть для скотоводов), которые при помощи данного обычая стремятся предупредить окончательную смерть или вызвать возрождение убитого животного.

2) Этот же элемент может встретиться в форме не обычая, а *обряда*. Разница между обычаем и обрядом в данном случае, например, выражается в том, что убиваются не все животные, а некоторые, не всегда, а в определенные сроки, в *праздники*. Под «обрядом» здесь понимается *календарный*, ритуальный обряд, совершаемый в праздники, при большом стечении народа и при участии жрецов. По сравнению с предыдущим случаем данная форма предполагает гораздо более сложную общественную организацию. Этот случай с особенной ясностью показывает, что надо изучать не только самый обряд и верование, с которыми он связан, не только ступень хозяйственного развития, на которой он встречается, но также — и это особенно важно — социальный строй, в пределах которого он возможен и необходим.

3) Данный обряд может совершаться символически, *in effigie*. Здесь необходимо упомянуть, что *объект* обряда подвержен изменениям. Убиваться и хорониться может животное, может и человек, но объектом обряда может служить изображение (скульптурное или иное) божества. В данном случае, например, могут хорониться части тела божества, с тем, что это божество воскреснет, например, в виде растения. Что обряд совершается *in effigie*, показывает, что в области производства материальной жизни и в области социальной структуры произошли изменения. Однако, они еще не настолько глубоки, чтобы вытеснить старый обряд совершенно. Они изменили его объект, его смысл, но сохранили его форму. В этом случае социальная организация еще более сложна, чем в предыдущем.

4) Во всех предыдущих случаях обряд или обычай, совершался ли он над живой плотью или заменой ее, соответствовал общенародным представлениям и вытекал из хозяйственной и социальной структуры данной народности на данном этапе ее развития. Он совершается всенародно. Но может случиться, что он совершается *тайно*. При ближайшем рассмотрении окажется, что между первым случаем (живой обычай) и данным случаем лежат тысячелетия. Как хозяйственная, так и социальная структура в корне изменилась. Обряд вытеснен. Он преследуется под названиями колдовства, черной магии, суеверия и т. д. Из общепризнанного он превратился в гонимый, преследуемый обычай. Здесь мы будем иметь один из тех случаев, когда надстройка синхронически не соответствует базису. Надстройка здесь на ущербе, потому что базиса, на котором она возникла, уже нет, и придет время, когда эти последние остатки былых форм хозяйствования окончательно исчезнут.

5) До сих пор мы перечисляли только *действия, поступки*. Но наш элемент может входить в состав *рассказа*. Оговариваемся, что мы еще не даем системы развития. Мы просто регистрируем все случаи, которые дает нам материал. Мы зарегистрировали все случаи *поступков*, и теперь переходим к регистрации *рассказов*.

Прежде всего мы хотели бы зарегистрировать форму, которую проще всего назвать священным рассказом. В данном случае, например, может иметься рассказ о божестве или полубожестве, которое дало себя убить или было убито «злодейским образом», но кости его были собраны и прочее. Но зарегистрировать только рассказ как таковой и сравнивать его с подобными же рассказами — недостаточно. Надо опять исследовать, у каких народов и на какой ступени их развития этот рассказ встречается. Тут может обнаружиться, что народ твердо убежден в истинности этих рассказов. Они согласуются с господствующей верой. В таком случае будет найдено, что между производственным базисом и бытующим на его почве рассказом будет иметься прямое соответствие, иногда слегка завуалированное. Но и этого мало. Исследователь, специально изучающий эпiku, должен поставить вопрос о существовании или взаимной исключаемости подобных рассказов, с одной стороны, и обычаев и обрядов — с другой. Такой рассказ, если он согласуется с господствующей верой, может быть назван *мифом*. Миф в отношении языческих религий есть то же, что легенда в отношении буддийской, христианской или магометанской. Разницы между легендой и мифом мы здесь проводить не будем.

6) Но если данный рассказ не согласуется с господствующей верой, а в истинности его все же убеждены, то перед нами имеется формация, которая названа *бывальщиной* (сага, Sage).

Под господствующей верой понимается вера господствующего класса. Отсюда видно, что бывальщина возможна только в классовом обществе. Таким образом понятия «сказка», «миф» и «сага» не могут быть определены формальными признаками, как это делает, например, Panzer; они определяются классовым признаком. Бывальщина отвечает вере не господствующего класса. Таковы саги, собранные братьями Гримм.

7) Наконец, есть рассказы, которые расходятся с господствующей верой, но не соответствуют вере и других классов. Эти рассказы, как живое явление, присущи главным образом

той части населения, которая занимается земледелием. Они и не выдаются за истину. Это — сказки. Между производственной базой и современной сказкой нет непосредственного соответствия. Но это соответствие было. Интересно отметить, что наше крестьянство говорит «сказка — складка» (отдельные случаи, когда сказка выдается за истину, не нарушают общего закона). Совершенно иное отношение мы имеем у народов, стоящих на более низкой или более ранней ступени хозяйственного и культурного развития. К. von Steinen говорит, например, об индейцах центральной Бразилии: «В удивительные истории, сообщаемые ими о животных, они верят также убежденно, как всякий убежденный христианин верит в чудеса библии. Они так же не могли бы понять окружающего их мира без своих сказочных животных, как физик не может понять силовых центров без атомов вещества» [Steinen, 1894, с. 351]. Но в таком случае по нашему определению рассказы бразильцев — не сказки. Они относятся к доклассовому обществу, хотя формально могут совпадать с тем, что мы привыкли называть сказкой.

Таким образом, мы нашли, что один и тот же мотив может встречаться, включая сказку, в *семи* различных трактовках, в семи исторически возможных функциях. Приведенные случаи изложены не в порядке фазисов развития. Как фазисы, они будут рассмотрены несколько ниже. В расположении их принят пока порядок систематический, а не хронологический. Первые четыре случая объединяют собой *действия*, последние три — *рассказы*. Нужно еще прибавить, что не все сказочные мотивы встречаются во всех семи видах исторических функций. Так, если *вырастает дерево*, то этот мотив *непосредственно* не может служить обрядом или обычаем. Но в соединении с другими мотивами это возможно: закапывают кости, чтобы *выросло дерево*.

4.

Рассмотрение исторически возможных функций одного мотива приводит нас к вопросу: у каких народов и на какой ступени их развития встречается тот или иной из семи приведенных случаев?

В решении этого вопроса мы упираемся в одну чрезвычайную, еще не разрешенную трудность: в отсутствие четко разработанной периодизации докапиталистических формаций, в частности — доклассового общества. То, что сделано в этом направлении, все же не выходит за рамки эскизов, страдает отсутствием четкости и не разработано во всю ширину материала. Такие проблемы решаются не скоро, они требуют весьма упорного труда, требуют времени.

Между тем, без этой периодизации мы не разрешим ни вопросов истории языка, ни вопросов фольклора, да и вообще никаких исторических вопросов, своим материалом восходящих к доклассовому обществу.

Не вдаваясь во всю ширь этого вопроса, мы будем говорить о дородовом и родовом обществе, с подразделением их на стадию охотничье-собираательского хозяйства и бродячего быта и стадию полуседлого земледельчески-скотоводческого хозяйства [Борисковский, 1932, с. 64]. В дальнейшем для нас особое значение будет иметь укрепление частной собственности на землю, приводящее к строю, основанному на рабовладении. Наконец, мы проследим развитие нашего мотива при капитализме.

5.

Если мы обратимся к народам, стоящим на наиболее ранней ступени развития, известной нам и поддающейся наблюдению, то мы не найдем у них никаких следов нашего мотива. В частности это касается австралийцев, поскольку они описаны в двух капитальных трудах Спенсера и Гиллена. Это наблюдение для нас очень важно. Оно показывает, что наш мотив не доисторичен. Историю его можно проследить.

Правда, согласно Спенсеру и Гиллену, австралиец может усмотреть своего предка в дереве, но он может усмотреть его также в камнях и животных. Мы здесь имеем отражение общего закона, определенного Lévy-Bruhl'ем, по которому первобытный человек не способен рассматривать самого себя в отдельности от окружающего его мира. Здесь нет ничего специфического, имеющего отношение к данному случаю.

Но дело совершенно меняется, как только мы переходим к более высокой стадии охотничьего общества. Это и понятно. Охотник типа эскимоса или индейца в большей степени зависит от животной пищи, чем австралиец. У него выработались совершенно специфические, типичные и ярко очерченные обычаи, долженствующие сохранить и снова воскресить убитое и съеденное животное.

Мы остановимся подробнее главным образом на двух зонах; на народах Северной Азии и Восточной Европы и на народах Америки. Вот что сообщает Харузин о лопарях: «У лопарей кости съеденного медведя тщательно собираются и закапываются. Кости медведя не переламываются, и из них мозг не высасывается, как это делается с другими, менее ценными животными. Если медведь будет доволен, он позволит убить себя еще раз» [Харузин, 1890, с. 201, 203].

Этот обычай показывает, что лопари разделяли общую веру охотников, согласно которой, как говорит Д. К. Зеленин, «всякий зверь имеет душу, которая с убийством зверя еще не исчезает; если сохранить все кости зверя целыми, то душа к ним может вернуться, и зверь возродится» [Зеленин, 1929, с. 39]. Лопари верили, что зверь действительно возродится и вновь предстанет перед ними живым. Эта вера была продиктована охотничьими интересами [Ср.: Beth, 1927, S. 158: Der Wunsch als Ansatzpunkt der Magie]. В данной форме собиранье костей представляет собой магический обычай. Но у лопарей же имелись зачатки и соответствующего ритуального обряда, а именно: Если съедался жертвенный олень, то кости его тщательно все до одной собирались и хоронились. Эти кости — дань божеству. Из них оно могло воскресить оленя и взять его себе. Если какая-нибудь кость случайно съедалась собакой, собаку убивали и заменяли кости оленя соответствующей костью собаки [Зеленин, 1929, с. 39]. Таким образом олень продолжал жить в потустороннем мире. Мы наблюдаем, следовательно, два вида веры: 1) животное воскресает для охоты на него, 2) животное воскресает или продолжает жить в ином мире. Обе эти веры, кстати сказать, отражены сказкой. Убитая Буренушка, кости которой собраны, продолжает жить в ином мире, а мальчик в «Тюльпанном дереве», кости которо-

го собраны его сестрой, возрождается живым и здоровым к действительности. Эту веру в продолжение жизни в ином мире Зеленин отмечает у камчадалов: «Камчадалы верили, что все твари, вплоть до малейшей мухи, после своей смерти оживают и продолжают жить *под землей*» [Зеленин, 1929, с. 45].

Мы привели два примера, выбрав наиболее типичные. В работе Д. К. Зеленина собрано столько материала, что картина общераспространенности этого обычая для затронутых им народов становится совершенно очевидной. Кроме того у Зеленина приведены различные вариации этого обычая, неполные, искаженные рудиментарные формы. Показана картина постепенного ослабления и вымирания его. Вместо всех костей иногда хоронят только важнейшие, например, череп (у киргизов, сойотов и др.) или половые органы (у тунгусов). Кроме того там же показано, какие изменения данный чисто охотничий обычай испытывает в руках рыболовов.

Но данный обычай не связан с географическими особенностями *быта*. Он распространен и в Азии и в Европе.

Другой широкой областью распространения данного обычая является Америка. Фрэзер говорит: «У некоторых дикарей почтение, которое они оказывают костям пойманных животных, съедобных животных преимущественно, основано на веровании, будто эти кости, будучи сохранены, снова покрываются мясом, так что животное возвращается к жизни. Охотнику, таким образом, выгодно оставлять эти кости нетронутыми, раз уничтожение их повлекло бы за собой уменьшение добычи в будущем. Многие индейцы миннитари верят, что кости убитых и ободранных ими бизонов покрываются новым мясом, оживляются новой жизнью и вырастают, чтобы быть убитыми еще раз в будущем июне месяце. В прериях Западной Америки можно также видеть разложенные симметричными кругами черепа буйволов, ожидающих воскресения. Съев собаку, дакоты тщательно собирают ее кости, соскребают с них всякие остатки мяса, моют их и погребают, отчасти для того, чтобы выразить свое почтение собачьему роду, а отчасти потому, что они верят, будто кости животного возродятся и превратятся в новую собаку» [Фрэзер, IV, с. 60].

Волшебное дерево на могиле

В других местах Фрэзер приводит примеры из Канады, из Аляски [Фрэзер, IV, с. 57, 56] и т. д.

Подводя итоги, мы наблюдаем, что для охотников наш мотив характерен в форме обычая, и что именно у них он зарождается.

Такова картина, которую дает краткое рассмотрение охотников. Здесь еще совершенно отсутствует *дерево*. Мы имеем дело только с *животным*. Мы имеем иллюстрацию того, что действие, о котором в сказке *рассказывается*, на более примитивных ступенях культурного развития могли действительно *производиться*.

6.

Куст или *дерево*, вырастающее из могилы, это — сюжет более поздний, первобытно-земледельческий. Похороненные кости животного и вырастающее из трупа дерево — первоначально явления обособленные, не слитые. И если у охотников зарывание костей должно обеспечить обилие животных, то у земледельцев доклассового общества похороненный должен обеспечить плодородие садам.

Здесь нужно оговорить, что первобытные земледельцы не столько занимаются полеводством, сколько иногда садоводством, особенно в тропической и субтропической полосах. Кокосовая, саговая, банановая и финиковая пальмы и хлебное дерево не требуют особого ухода. Надо только не давать расти другим деревьям, и получатся те великолепные рощи, о которых иногда с таким восторгом рассказывают путешественники южных морей [Ratzel, I, S. 237].

Как же у первобытных земледельцев преломляется наш мотив? Рассмотрим один случай, приведенный Фрэзером. Речь идет о полумифическом колдуне на одном из островов близ Британской Новой Гвинеи. Имя этого колдуна было Сегера. О нем рассказывают следующее: «Когда он стал старым и хилым, он заявил, что он скоро умрет, но что он, однако, принесет плодородие их садам. Он просил туземцев разрезать его тело после смерти на части и похоронить эти кусочки в садах. Голова его, однако, должна быть похоронена в его собственном саду. О нем рассказывают, что он прожил до необычайно глу-

бокого возраста, что никто не знал его отца, но что он действительно принес плодovitость саговым пальмам, так что с тех пор никто не знал больше голода. Еще недавно существовали старики, которые утверждали, будто они в своей молодости знали Сегеру, а по общему мнению народа Сегера умер как будто не очень давно, всего только за два поколения до нашего времени» [Фрэзер, III, с. 93].

Трудно сказать, представляет ли собой данный рассказ полный миф, нам же здесь сохранены следы каких-то действительно бывших событий. С одной стороны, объективных признаков существования Сегеры нет. «Отец Сегеры никто не знал». Старики, которые знали Сегеру, уже умерли. Что он будто бы умер «не так давно», это лишь свидетельствует о субъективной уверенности рассказчиков в его существовании. Сегера — полубожество, род «спасителя». С другой стороны он — человек, и действия, о которых здесь сообщено, т. е. захоронение частей трупа с целью вызывать плодородие, фактически производились очень широко.

Перед нами уже не могила животного. Похороненный человек через два-три поколения превращается в *предка*. Перед нами открывается круг широко распространенного представления, что предки даруют плодородие. Вот почему Буренушка одновременно мать героини. Следя за преломлением нашего мотива у низших земледельцев, мы должны будем проследить две линии: линию различных действий, обычаев или обрядов и линию *рассказов*. Первый приведенный нами случай удобен как вводный случай. Он как бы двусторонен, и, исходя из него, можно проследить обе эти линии.

Начнем с *действий*. Мы только что упомянули, что рассматриваемая нами вера характерна для первобытных земледельцев-садоводов. Однако, она встречается уже и у так называемых собирателей тех местностей, где охота мало продуктивна и где большую роль играют лесные и степные растения, в особенности — клубни.

По убеждению бушмэнов, вырытые из земли клубни — дар похороненных под землей предков. Поэтому мертвых хоронят очень тщательно; поэтому первые клубни должен съесть

старейший, который при этом призывает умершего, давшего эти клубни [Meinhof, 1926, S. 49]. Такова зародышевая форма: покойника хоронят тщательно, чтобы он вызвал рост полезных растений.

Но этим дело не ограничивается. С развитием земледелия нужны более сильные магические обряды, обеспечивающие плодородие. Старый охотничий обычай принимает новые формы и новое толкование: убивают и разрубаят людей, части их тела и кости хоронят в полях, чтобы вызвать буйное произрастание.

Так как мы исходим из сказки, то нет необходимости рассматривать этот обычай во всю ширь и глубину. Это может составить предмет особого исследования. Мы не обычай изучаем, мы привлекаем иллюстративный материал для освещения сказковедческих проблем. Поэтому можно ограничиться лишь несколькими типичными случаями.

Из Африки. «Одна восточно-африканская царица имела обычай в марте месяце приносить в жертву мужчине и женщине. Их убивали лопатами и мотыгами, а тела их погребали посреди поля, подлежащего обработке» [Фрэзер, III, с. 147].

Из Индии (дикое племя в долине Брампутры). «Однажды они живьем засушили одного мальчика, разрезали его на части и роздали изрезанное на клочки тело жителям селения. Последние положили эти кусочки в борозды на своих полях, чтобы удалить всякую беду и обеспечить хороший урожай» [Фрэзер, III, с. 148].

Филиппины. «Туземцы Богобо перед посевом риса приносят человеческую жертву. Жертвой служит раб, которого умерщвляют в лесу, растерзав его на клочки» [Фрэзер, III, с. 147].

Из многочисленных примеров, приведенных Фрэзером и заполняющих у него целые страницы, мы приводим пока три, самые простые и показательные. Так как такое жертвоприношение связано с земледелием, оно становится календарным, и у народов с более высокой (хотя и первобытной) культурой принимает форму праздника, т. е. форму торжественного ритуального обряда. Наиболее известны обряды ацтеков и других древних племен Центральной Америки и кондов в Бенгалии. Вот образец в сокращенном изложении:

Волшебное дерево на могиле

Бенгалия. Обреченный на жертву человек долгое время хорошо кормится (чтобы его жирное тело лучше действовало). Жертву обычно удушали в торжественной обстановке. На место жертвы каждое селение отряжало посланных. Каждый из них получал кусок мяса, вырванный из тела убитого. Этот кусок мяса давался жрецу, который делил его по мелким кускам. Каждый глава дома получал один кусок. Он завертывал его в листья и погребал на своем участке [Фрэзер, III, с. 150 – 151].

Иногда жертва сжигалась, пепел ее рассеивался по полям, иногда на полях выжимали кровь и прочее.

Кроме обрядов для нас важны *рассказы*, которые стоят в связи с этими обрядами и которые порождены ими. В этих рассказах говорится о том, как умерло или было убито божество, и как из его тела возникли растения. Обряды совершаются в честь этих божеств, и жертвы иногда рассматриваются как их представители или воплощение. Как поступило или пострадало божество или предок в очень давние времена, так поступаем и мы в его честь и в пользу наших урожаев, — вот мысль, связывающая *обряд и рассказ*.

Но для историка очевидна связь обратная, которая может быть формулирована так: Так как совершались магические обряды, в целях воздействия на растительность, создались рассказы о божествах и полубожествах, которые в дальнейшем время якобы подвергались или подвергали себя действиям, совершенным в обрядах.

Мы перейдем теперь к образцам подобных рассказов. На о. Тагити сохранился следующий рассказ. «Во времена, когда еще не было питательных растений, а люди питались красной землей, у родителей стал чахнуть сын, который не мог удовлетвориться этой пищей. Тогда мужчина сказал: «Я умру и сделаюсь пищей для него». Он помолился богам и умер. Жена же его посадила в землю в различных местах его голову, сердце, желудок и другие части. Через некоторое время она услышала, как падают листья, потом цвет, потом плоды. И вот из головы умершего выросло хлебное дерево» [Wundt, 1923, S. 239].

Здесь дерево вырастает не из костей, а из головы. По другим вариантам из почек возник каштан, а из ног — другое де-

рево местной породы. В сказках также вместо костей может фигурировать «гузенная кишечка» и прочее. Не преувеличивая можно сказать, что большинство культурных растений, известных земледельцу-огороднику или садоводу, первоначально «возникло», по представлению первобытных, из трупов людей. Такое «возникновение» имеет, например, кукуруза ацтеков, а также наиболее важное из всех растений южной Америки — маниок.

Растение это «возникло» следующим образом: «У одного главаря была дочь. Она не знала мужчин до зрелого возраста, умерла без всякой болезни и была похоронена в доме своей матери. Могилу поливали ежедневно водой, согласно древнему обычаю племени, и через некоторое время из нее выросло растение, зацвело и дало плод. Оно зовется Manioc — дом Mani» (Mani's house or transformation) [Hartland, 1909, I, p. 166].

Таким же образом якобы возникли табак и калабассовое дерево в Центральной Америке.

В этом сказании интересна одна подробность: могилу поливают каждый день. По-видимому, это — культовый обычай. Буренушка также велит девушке «каждый день водой их поливать». Золушка орошает могилу матери слезами.

По этому вопросу некоторые материалы имеются в исследовании J. Goldziher'a «Wasser als Dämonen abwehrendes Mittel» [Goldziher, 1910]. Автор ограничил круг рассмотрения арабами. По магометанскому преданию, первый поливал могилу своего сына Магомет. Но это только позднейшее объяснение ранее имевшегося языческого обычая, который записан не только у арабов и бедуинов, где он распространен более или менее широко, а также на Мальте, у цыган и т. д. Смысл его в том, что этим поддерживается существование умершего, это предохраняет его от смерти. Д. К. Зеленин в уже названном труде также упоминает, что, например, чукчи льют воду на голову убитого медведя. Это называется «попоить медведя» [Зеленин, 1929]. Несколько иное толкование придает этому обычаю Фрэзер. «Обычай кондов лить воду на погребенное мясо жертвы походит также на европейский обычай лить воду на человека, изображающего духа хлеба, или погружать его в

реку. Все это является колдовством, призванным вызвать дождь» [Фрэзер, III, с. 153]. Мы видим отсюда, что слова: «каждое утро водой их поливай» — также имеют некоторую историческую давность.

По аутекскому сказанию, маис и другие растения имеют следующее происхождение: «Боги спустились все с неба в одну пещеру, в которой бог Pilzintecultl возлежал с богиней Xochiquetzal. Она родила сына, бога кукурузы. Он лег под землю, и из его волос произошло хлопковое растение, из одного глаза — прекрасное растение, которое мексиканцы охотно употребляют в пищу, из другого глаза — такое же, из носа — еще одно, называемое Chian, из пальцев произошли бататы, из ногтей вид крупной кукурузы, из остального тела произошли еще многие другие плоды, которые люди собирают и разводят. Поэтому этот бог был любим перед всеми другими богами, и его называли «излюбленный князь» [Krickeberg, 1928, S. 13].

В Бразилии записано следующее: «Nazale посадил в землю волосы с своей головы, и вырос хлопок, он похоронил маленького ребенка, и вырос табак. И маис возник тогда же. Nazale был очень сердит на своих детей. Четверо детей бежали в лес. В лесу они развели огонь и трое из них сгорели. Из сгоревших выросли растения: из половых органов юношей произошли черная и белая кукуруза, из половых органов девушки — род бобов, из ребер — другой вид бобов, из пупка — бататовое растение, а из anus'a — земляной орех» [Steinen, 1894, S. 438].

Связь этих случаев с примитивным полеводством очевидна. Очевидна также связь с ранее описанными охотничьими обычаями. В работе Зеленина приведены многие случаи, где похоронены половые органы животных с целью их сохранения. Здесь из половых и других органов «происходят» растения [Зеленин, 1929].

Очень интересную разновидность того же сюжета мы имеем у народов морских побережий, или живущих на больших реках и занимающихся рыболовством. Koch-Grünberg очень интересно рассказывает о том, какое огромное значение в жизни индейцев иногда имеет рыба [Koch-Grünberg, 1923]. Наши земледельческие сказания у таких народов имеют осо-

Волшебное дерево на могиле

бый оттенок. Некоторые из нижеприведенных случаев имеют несомненную связь с сказкой, в частности с «Волшебной дудочкой».

На Гервейских островах записано следующее: «Одна девушка каждый день купалась в реке, в которой было много угрей. Вдруг один из них превратился в прекрасного юношу и объяснился ей в любви. Это был бог угрей. Каждый день, когда она приходила, он становился человеком, и когда она уходила, опять рыбой. Однажды он объявил ей, что теперь они должны расстаться: настанет великий дождь, и он приплывет к их дому, тогда пусть она отрежет ему голову и зароет ее. Так все и случилось. Из двух полушарий мозга рыбы выросло двойное дерево, из которого возникли две породы кокосовой пальмы». Кокосовые же листья берут с собой на рыбную ловлю. Женщинам же запрещено есть угрей [Wundt, 1923, S. 237].

Очень интересный случай засвидетельствован в северо-западной Бразилии. Из «дома воды», который одновременно является родиной солнца, явился мальчик по имени Миломаки, который умел прекрасно петь. Отовсюду являлись люди его послушать. Но люди все умерли, так как они поели рыб. Родственники умерших за это сожгли мальчика. Сгорая, он пел. Из его пепла вырос длинный большой лист. Этот лист превратился в пальму. Это была *первая пальма*. Из этой пальмы люди сделали флейты. Флейты эти играли мелодию мальчика. Мужчины до сих пор играют эту мелодию, *когда созревают плоды леса* и пляшут в честь Миломаки, который создал все плоды леса. Женщинам запрещено присутствовать [Koch-Grünberg, 1923, с. 386].

Эти сказания — не сказки, хотя в популярных сборниках они именуются «сказками первобытных». Обрядовые пляски и женские запреты свидетельствуют, что здесь мы имеем дело с живой верой, хотя последнее сказание действительно напоминает сказку о «волшебной дудочке». Впрочем, у тех же индейцев существует сказание, еще больше напоминающее эту сказку: «Некий индеец влюбился в жену брата. Он убил брата. Но дух брата вошел в дерево, и ночью дерево жаловалось. Жена все узнала. Дерево просит, чтобы похоронили внутренности.

Это делают, и от этого размножаются рыбы в реках» [Koch-Grünberg, II, S. 266; случаи эти не упомянуты Mackensen'ом, 1923].

Последний рассказ содержит так же, как сказка о волшебной дудочке, момент обличения. Вспомним, что у первобытных в смерти человека всегда кто-нибудь виноват, что они не признают естественной смерти, и что после смерти каждого человека начинаются поиски виновника — и мы поймем, что момент обличения убийцы мог найти отражение в священном рассказе. Примеры, которые мы привели, относятся главным образом к Америке. Однако, подобные же случаи имеются также и в Азии [Hartland, 1909], и в Африке [Fülleborn, 1906, S. 348], но мы их не будем приводить. Надо еще упомянуть о том, что вера эта отражается иногда в том, что на могилу покойника сажают дерево (как в «Золушке»), или покойников хоронят под деревом (как в «Тюльпанном дереве»).

Приведенные материалы можно значительно расширить, однако и данных материалов достаточно, чтобы сделать некоторые заключения:

1) Старый охотничий обычай с переходом на земледелие получает новое значение, новое толкование. Сохранение и закапывание костей, производившееся раньше с целью сохранения и воскресения животных, производится теперь с целью вызвать плодородие садов.

2) Меняется объект обряда. У охотников объектом его служит убитое на охоте животное; здесь объектом обряда уже является человек, который специально для этой цели убивается. Обряд принимает характер жертвоприношения. Там, где уже создано рабство, объектом его является раб, иногда — военнопленный и др.

3) Обыденное явление в жизни охотников здесь принимает форму торжественного, календарного обряда (ritus), сроки которого связаны с посадкой или посевом. В связи с началом классовой дифференциации в этом обряде большую роль играют жрецы, главари, родовые старейшины и т. д.

4) Наряду с обрядами на этой ступени возникают и развиваются рассказы, которые должны объяснить обряд, но са-

ми вызваны им. Рассказы эти всецело отражают и дополняют обряд, они представляют собой явление, которое выше было определено как *мифы*.

Раньше, чем перейти к рабовладельческим государствам, надо еще остановиться на *пастухах*. Насколько богаты материалами источники по первобытным земледельцам, настолько бедны источники по пастухам. Правда у киргизов дерево, вырастающее из могилы, считается священным, но это случай единичный и исключительный. Надо полагать, что пастухи *не знают* нашего мотива. Если это так, то это может быть объяснено исторически. Описанные выше действия и верования охотников основаны на *магии*. Корень их — стремление к сохранению животного в живых. Пастух, всегда окруженный своими стадами, не нуждается в таких действиях. Павшие или убитые животные всегда находят замену из живого запаса стада. С этим согласуется и то, что пастухи иногда вовсе не хоронят ни животных, ни людей. Meinhof говорит: «Выкидывание мертвецов мы находим не у первобытных людей, а у наиболее развитых народов Африки, не знающих письма — у пастухов, разводящих крупный скот» [Meinhof, 1926, S. 49]. Таким образом, африканские пастухи своих мертвецов просто бросают. Meinhof противопоставляет этих пастухов менее развитым бушмэнам, которые, однако, тщательно хоронят мертвецов. Schweinfurth отмечает, что обитатели верховьев Нила (типичные скотоводы) не позволили ему зарыть собаку [Schweinfurth, 1918].

Но если это так, если покойников не закапывают в землю, то становится вполне понятным, отчего по данному мотиву нельзя найти материала у скотоводов. У сибирских скотоводов изучаемое нами явление также отсутствует, или оно заимствовано по соседству. Отсутствие его у этих народов отмечено и Д. К. Зелениным.

Впрочем, следует отметить, что в религии Зороастра первобыт, от которого происходят все живые существа, был убит хитростью Аримана, но из его спермы возникла первая пара людей, которая вышла из земли в форме куста [Achelis, 1919, S. 71].

7.

Мы можем перейти к рабовладельческим государствам. Существенным отличием их от земледельцев предыдущей ступени является то, что земледельческая техника значительно продвинулась вперед. Появился плуг, а с плугом — меч. Появилась частная собственность на землю, появились классы и государство.

Все это в значительной мере меняет изучаемый нами мотив. В отношении этого мотива для оседлых земледельцев характерно то, что объектом желаний и вызванных ими обрядов является *зерно*. С другой стороны, дерево и животное не забыты и фигурируют в виде пережитков и воспоминаний. Мы и здесь встретим мифы. Но мифы из кратких, отрывочных рассказов вырастают в целую систему. Они становятся сложными и отличаются высокой художественностью. Большую роль начинают играть и изобразительные искусства. Ритуальные обряды предыдущего фазиса (с действительным убийством) здесь принимают форму обрядов символических.

Наиболее типичным явлением этой ступени можно считать культ Озириса в Египте и некоторые элементы древнегреческих культов. О греках скажем несколько слов ниже, а пока остановимся на Египте.

Обычай *действительно* уничтожать людей, правда, еще не совсем забыт, но он отодвинут на задний план и, по-видимому, постепенно исчезает. «Что касается древних египтян, то по свидетельству Манефона мы знаем, что они сжигали рыжих людей и рассеивали их пепел по лугам» [Фрэзер, III, с. 92].

Чтобы охарактеризовать более раннюю и малоизвестную стадию, можно привлечь иллюстративный материал из обычая одного африканского племени с относительно очень высокой земледельческой культурой. Аккуратные поля и оросительные сооружения этого племени (в бывшей немецкой Восточной Африке) напомнили автору поля Тюрингии. Вот его сообщение в кратком изложении: Мирные жители иногда боятся далеко выходить ночью, так как случается, что на них нападают замаскированные (*vermummte*) люди, а затем находят трупы с отрезанными ушами, носами, губами и другими органами

(scil., половыми). «Эти части, смешанные с кровью убитых, якобы применяются для изготовления волшебного снадобья, при помощи которого вызывают плодородие пашни». «Такие убийцы ищут свои жертвы всегда среди жителей других деревень. В своей собственной деревне они известны только посвященным» [Fülleborn, 1906, S. 105].

Если сравнить это *тайное* убийство с торжественным всенародным убийством у ацтеков или в Бенгалии, то становится очевидным, что перед нами явный пережиточный обычай, отправляемый ночью замаскированными людьми. «Суеверия», таким образом, существуют не только в Европе; они являются исторически необходимыми явлениями при смене соответствующих форм хозяйства.

Мы видим отсюда, что древние обряды первобытных земледельцев с одной стороны продолжают существовать спорадически, с другой — уходят в подполье.

Но этим эволюция не ограничивается. Старый обычай канонизируется, но принимает новые формы, формы символического обряда, которые и являются типичными для этой стадии развития.

Наиболее яркой формой такой обрядности является культ Озириса. Морэ называет Озириса богом, который в более древние времена принимает облик то дерева, то быка, а впоследствии человека, труп которого прорастает зерном [Moret, 1902, p. 62].

В кратком изложении этого культа мы не будем отделять *поступков* от *рассказов*. Вся жизнь Озириса разыгрывалась драматически. Источники не всегда согласуются друг с другом, но тем не менее основная нить ясна. В изложении этого мифа я буду следовать Морэ, приводя наиболее ответственные места текстуально и привлекая варианты по Фрэзеру (Adonis, Attis, Osiris).

Вместе с Озирисом живет его брат, нечестивый Сэт. Чтобы погубить бога, он снимает с него мерку и заказывает драгоценный ящик. Во время пира он говорит как бы в шутку, что подарит ящик тому, кому он придется впору. Озирис ложится в него, Сэт захлопывает ящик и бросает его в Нил.

Этот эпизод, кстати сказать, напоминает эпизод с ящиком в «Тюльпанном дереве». Ящик приплывает к Библосу. Он обрастает кустом. «Чудесной силой божественного трупа куст этот разросся до такого размера и красоты, что ствол его окружил ящик и покрыл его целиком».

Заметим, что тело Озириса находится теперь внутри дерева, внутри ствола. Действительное захоронение трупа в деревьях встречается и в Египте, и в других странах.

Об этом через божественное откровение (или иначе) узнает его сестра-супруга, Изиды. Она привозит ящик обратно в Египет. Но Сэт, охотясь ночью, находит ящик, разрубает труп на 14 частей, которые раскидывает в разные стороны. Изиды собирает все части воедино.

Изиды стремится теперь воскресить Озириса. «Каждый кусок она покрывала формой, сделанной из воска и благовонных веществ, размерами своими подобной Озирису» (Диодор).

По представлениям охотников, кости сами «покрываются» мясом. Здесь по принципу подражательной магии части делаются из воска. Продолжение мифа становится ясным из драматических мистерий, разыгрываемых в храмах. Подобно Изиде, статую бога собирали, лепя каждую из 14 частей его растерзанного тела. «Во время Озирийских торжеств старались вылепить из земли, перемешанной с зерном, ладаном, благовониями и драгоценными камнями, два цельных изваяния бога». При этом каждый из 14 кусков лепился отдельно. Изиды и Нефтис плачут над телом. «Вняв этим мольбам, он возвращается, наконец, в фиктивное тело». «Возвращение души Озириса и воскресение бога являлось содержанием следующих сцен... Чтобы возродить Озириса, нужно было, с помощью магических обрядов, подражать явлениям жизни или подделать возрождение. Для этого статую на семь дней кладут на ветви сикоморы. Сикомора символизирует его мать Нут. Она (сикомора или Нут) беременна им. Семь дней обозначают, согласно ритуальному тексту, семь месяцев беременности. «По закону подражательной магии эта беременность или эти поддельные роды обеспечивают изваянию

истинное возрождение. Через несколько дней статую, сделанную, как было сказано, из черной земли, ячменя, ржи, благовоний, зарывали под священными сикоморами в день праздника пашни, т. е. во время посева. Еще несколько месяцев — и статуя Озириса дает ростки ржи и ячменя. Красноречивый символизм: бог возвращается к жизни одновременно с растительностью» <По первой «Египетской» книге Диодора Сицилийского. — *Ред.*>.

Нужно еще отметить, что культ Озириса сложился не сразу, и имеется много вариантов отдельных составных частей его. Из этих вариантов очень многие имеют отношение к нашей теме. Так Диодор сообщает: «Изида соединяет рассеянные члены Озириса и заключает их в деревянную *корову*». Морэ приводит целый ряд ссылок к мотиву Озирис-корова. Кроме вариантов, большое значение имеют материалы изобразительных искусств. Морэ указывает марсельский саркофаг: могилу Озириса охраняют Изиды и Нефтис. Из тела бога вырастает дерево. Чрезвычайно интересна и красива живопись другого саркофага: изображена закрытая тяжелая дверь склепа. Около дверей изящное, легкое дерево. На дереве сидит птица. Объяснение Морэ гласит: «Душа Озириса в образе птицы садится на дерево, выросшее на могиле» [Moret, 1902] (сравн.: «Тюльпанное дерево»).

Образ Озириса очень сложен, и в рассмотрение комплекса этого образа входить здесь невозможно. Культ этот настолько показателен, что можно не останавливаться на фригийском Аттисе и малоазиатском и греческом Адонисе. «Превращение» Аттиса в сосну и так называемые «сады Адониса» исследованы Фрэзером и сопоставлены им с культом Озириса. Остается сказать еще несколько слов о греках. Вопрос этот мог бы также составить тему отдельного исследования. Здесь можно дать только несколько спорадических наблюдений. Мы вкратце коснемся обрядов и мифов.

Имеются глухие указания на то, что как в Египте, так и здесь, некогда приносились в жертву люди. На о. Хиосе во время жертвоприношений Дионису якобы разрывали живых людей на куски [Фрэзер, III, с. 93]. Но не эти отдельные случаи

характерны для греков. Для греков более характерен в этом отношении культ мертвых. Что покойники помогают плодородию, в это веровали все греки [Rohde, 1907, S. 247]. И хотя эта вера связана не с *телом* умершего, а уже с его *душой*, тем не менее в Афинах именно на могилу умерших сыпали, семена. Rohde говорит: «Следует предположить, что земной посев ставится под защиту душ умерших, которые теперь превратились в духов и сами обитают под землей» [Rohde, 1907, S. 247]. (Совершенно такой же обычай, между прочим, существовал в древней Индии [Oldenberg, 1897, S. 562]) Но умершие могут превращаться в полубогов; Греция — страна характерного культа героев. «О герое предполагалось, — пишет Зелинский, — что он может, подобно прочим силам земли, даровать урожай или неурожай и вообще, находясь под землей, оттуда воссылать благо» [Зелинский, 1915, с. 157]. Но вскоре эта чисто земледельческая форма принимает более общие формы: покойник становится помощником во всяких затруднениях жизни, и к его помощи прибегают верующие. Отсюда ясно, почему Золушка или героиня сказки «Свиной чехол» прибегает к могиле матери. Упомянем еще, что в Греции существовал обычай сажать на могилу деревья, как это делает Золушка. Некоторые важные для нас элементы можно найти и в культе Деметры, но входить в детали здесь нет надобности. Греческий культ гораздо более одухотворен и тонок, чем египетский, а потому он менее прозрачен и требует специального изучения.

Переходя к мифам, упомянем прежде всего о Пелопсе. Пелопс был изготовлен в еду богам. Одна Деметра прикоснулась к этой еде и съела кусок лопатки. При оживлении мальчика богами, его лопатка была заменена лопаткой из слоновой кости.

Пелопс также был изготовлен в еду, как и герой сказки «Тюльпанное дерево». На эту параллель указывает и Volte. Мы можем указать на лопарей, которые заменяли кость оленя костью собаки [См. выше: Харузин, 1890]. Что Пелопс съедается, это можно сопоставить с вышеуказанными случаями из Америки, где мясо иногда также съедалось: лишь часть использовалась для магических действий.

Волшебное дерево на могиле

Из других мифов можно указать на миф о растерзанном Пенфее, восставшем против Диониса, может быть — на миф о растерзанном Орфее. По преданию, «Ликург был умерщвлен для того, чтобы почва, ставшая бесплодной, вновь обрела свое плодородие» [Фрэзер, III, с. 93].

Подводя итоги для данного фазиса рассматриваемого сюжета, мы можем сделать следующие заключения:

1) Встречается действительное умерщвление людей с целью вызвать плодородие, но оно производится редко, производится тайно и постепенно исчезает.

2) Характерным является символическое выполнение обрядов захоронения и прорастания.

3) Мифы принимают очень сложную высоко-художественную форму.

4) В Греции первоначальная основа уже начинает затуманиваться.

8.

Мы переходим к эпохам феодализма и капитализма. С разделением на классы происходят новые изменения в жизни нашего мотива. Если в доклассовом обществе он был уделом всего народа, при рабовладельческом — главным образом высших классов — жрецов, собственников земли, воинов, а рабы иногда становились жертвой его, то теперь происходят новые перемещения. Земледелие становится более рациональным. Вместо того, чтобы заказывать живое мясо, люди постепенно научаются удобрять поля. Но технический прогресс доступен лишь высшим классам. Эксплуатируемое крестьянство продолжает жить традициями тысячелетий, втайне от церкви выполняя старинные обычаи и обряды и рассказывая старинные сказки. И то и другое равно преследуется церковью и государственной властью (Указы против бахарей и прочее). Былые всенародные торжественные обряды превратились в *суеверия* (т. е. пережиточные обряды), а священные рассказы-мифы в *сказку*. Эта связь между сказкой и обрядом давно замечена, но *современную* сказку нельзя выводить из *современного* обычая.

Чтобы не быть голословным, приведем лишь несколько иллюстраций из области пережиточных обычаев и обрядов.

Сказочный материал уже приведен выше. Связь его с приведенными ниже материалами совершенно очевидна. Hartland рассказывает: «Если у фермера околевают несколько телок или жеребят, он хоронит одного или одну из них в саду, сажая в его рот молодую иву. Если дерево вырастает, его никогда не стригут и не вырезают сучков, но дают ему свободно расти и считают, что оно предохраняет ферму от таких же случаев в будущем» [Hartland, 1909, I, p. 163]. Другой пример, также приведенный Hartland'ом, цитирующим Sebillot: «В XVI веке во Франции верили, что мертвая собака или другая падаль, похороненная под деревом, утратившим свою силу, восстановит ее и оживит дерево».

Так как наша задача не исследование обряда, мы ограничимся данными случаями. У Hartland'a, Frazer'a, Mannhardt'a и целого ряда других авторов можно найти достаточно примеров. Место мифа занимает теперь сказка. Существенный материал приведен выше.

Если обратиться к указателю Bolte-Polivka, то можно увидеть, что как «Одноглазка — Двуглазка — Треглазка» так и «Золушка» и «Тюльпанное дерево» встречаются только у так называемых «индоевропейцев». Правда, есть единичные сообщения из Чили, из Аннама, из Мадагаскара, но рассказы записаны там или от испанцев, или от французов. Такое распределение сказки по народам замечено уже давно, и оно явилось одним из оснований для применения в данной области индоевропейской теории, нашедшей себе в самое последнее время сильную поддержку у von Sydow'a. Von den Leyen в своей последней статье «Indogermanische Märchen» возражает ему и действительно: мотивы, а иногда и сюжеты индоевропейской сказки встречаются не только у «индоевропейцев», они встречаются у первобытных народов всего земного шара: но там они еще не сказка, даже если они текстуально и близки к ней. Морфологически подобные тексты — сказка, исторически — они явление совершенно иное. [2].

Мужской дом в русской сказке

1. *Основной вопрос.* Предметом данной работы является один из частных случаев обусловленности сказочных сюжетов общественно-экономическими отношениями прошлого. Эта обусловленность может быть или прямой, непосредственной, или косвенной. Сказка может заключать мотивы, непосредственно отражающие действительность, на почве которой она создавалась, или она может отражать те представления, формы мышления, обряды, мифы, которые сложились на ее почве. В данной работе мы рассмотрим непосредственную связь сказки с одним из институтов родового строя, а именно с институтом так называемых мужских домов и связанных с ним явлений.

2. *Мужской дом.* Институт «мужских домов» свойствен родовому строю и прекращает свое существование с возникновением рабовладельческого государства. Его возникновение связано с охотой, как основной формой производства материальной жизни, и с тотемизмом, как идеологическим отражением ее. Там, где начинается земледелие, этот институт еще существует, но начинает вырождаться и иногда принимает уродливые формы. Функции мужских домов разнообразны и неустойчивы. Во всяком случае можно утверждать, что в известных случаях часть мужского населения, а именно юноши, начиная с момента половой зрелости и до вступления в брак, уже не живут в семьях своих родителей, а переходят жить в большие, специально построенные дома, каковые и принято называть «домами мужчин», «мужскими домами», или «домами холостых». Здесь они живут особого

рода коммунами или союзами. При вступлении в брак юноши уходят из домов и вновь поселяются в своем селении, не теряя связи с мужским домом или мужским союзом с его разнообразными функциями.

Подробная картина организации мужских союзов или по английской терминологии, «тайных союзов» дана в работах Шульца, Вебстера, Леба, Ван-Женеппа, Боаса, Фробениуса и других.

3. *Посвящение.* Переход из группы детей в группу, достигших половой зрелости юношей сопровождался обрядами, которые принято называть обрядами посвящения (initiations, rites de passage, Pubertatsweißen). Эти обряды обычно производятся в лесу, в шалаше или в избушке, в месте, которое сохраняется в строгой тайне. В центре обрядов обычно стояло обрезание, обряды сопровождалось различными формами телесных истязаний и повреждений (отрубание пальца и прочее). Предполагалось, что мальчик проглочен и вновь извергнут животным. Этим символизировалась его временная смерть и воскресение, его пребывание в царстве мертвых и возвращение. Это же достигалось тем, что мальчика, как предполагалось, сжигали, варили, жарили, изрубали на куски и вновь оживляли. Воскресший получал новое имя, на кожу наносились клейма и другие знаки пройденного обряда. Мальчик проходил более или менее длительную и строгую школу. Его обучали приемам охоты (магически и рационально), ему сообщались тайны религиозного характера, исторические сведения, правила и требования быта и т. д. Он проходил школу охотника и члена общества, школу плясок, песен и всего, что было необходимо в жизни.

После совершения акта посвящения наблюдались у различных народов и в различных местах три разных формы продолжения или прекращения стадии посвящения: 1) посвящаемый после исцеления от ран непосредственно возвращался домой, 2) он оставался жить в лесу, в избушке, хатке или шалаше на более продолжительный срок, исчислявшийся месяцами и даже годами, 3) он из лесной избушки переходил на несколько лет в «мужской дом».

Между сроками посвящения и последующей жизнью в лесу или в мужском доме нельзя провести точной грани. Эти явления представляют собой комплекс. Тем не менее, если не происходило немедленное возвращение домой, можно отличить два момента: собственно момент посвящения и следующий за ним период, длящийся до вступления в брак.

Сказка сохранила как самый акт посвящения, так и следующий за ним период, но здесь нас будет занимать не обряд (это чрезвычайно сложный вопрос, могущий составить предмет специального исследования), а период, следующий за посвящением. Вследствие этого мы можем не входить в суть обрядов посвящения, как этнографической проблемы.

4. *К истории вопроса.* Что сказка отражает обряды посвящения, уже замечено, но систематически этот вопрос никогда не исследовался. Фрезер ставит его в «Золотой ветви». Однако, сказка как таковая Фрезера не интересовала. Он пользуется ею только как аргументом в пользу своей теории, согласно которой во время посвящения из посвящаемого вынималась душа и передавалась тотемному животному. Но так как из этнографических материалов такое утверждение не явствует, Фрезер ссылается на сказочного Кощея. Действительно, душа Кощея хранится вне его, но связь с обрядами посвящения Фрезером не доказана.

Иначе подходит к делу французский исследователь Сентив (Saintyves). Он исходит из самой сказки. По его мнению некоторые сказки (точнее: «Мальчик с пальчик», «Синяя Борода», «Кот в сапогах», «Рикэ с хохолком») восходят к обряду посвящения. Но как это доказывается? По каждому из названных типов пересказывается ряд вариантов, а затем читателю сообщается, что данная сказка восходит к обряду посвящения. Так, пересказав несколько европейских и несколько внеевропейских сказок типа «Мальчик с пальчик», автор говорит: «Достоинно внимания, что эти формы нашей сказки вызывают мысль о посвящении. Трудные задачи объясняются совершенно естественно испытанием при посвящении» [Saintyves, 1923, p. 235 — 275]. Никаких других доказательств этой мысли не дается, есть только утверждение, что это — так.

Таким же способом разработаны другие типы. Несколько подробнее разработана только «Синяя Борода», но и здесь этнографический материал приводится крайне скупо и часто неудачно. Такой способ не может быть назван исследовательским, и книга Сентива интересна только тем, что вопрос в ней поставлен.

В советской науке эта мысль также высказывалась. Так Б. В. Казанский заканчивает свою работу о «Тристане и Исольде» указанием на то, что комплекс «Тристана и Исольды» восходит к обрядам «посвящения в половую зрелость» [Казанский, 1932]. Эта мысль доказывается схематической характеристикой обрядов посвящения, но связь с «Тристаном» также не разработана, а только указана. Мы видим, что исследователи хотят вокруг вопроса, интуитивно ощущая здесь какую-то связь, но не могут или не хотят войти вглубь материала и остановить эту связь по существу.

Этот упрек в меньшей мере относится к работе С. Я. Лурье «Дом в лесу» [Лурье, 1932]. Автор базируется исключительно на Шурце [Schurtz, 1902] — это не может быть признано достаточным. Тем не менее ряд явлений сказки объяснен совершенно бесспорно и притом впервые. К сожалению, С. Я. Лурье исходит из традиционных предпосылок о сказочных *типах*. Взято всего несколько сказочных типов, а весь остальной материал оставлен без внимания. Вследствие этого вся широта этой связи осталась автору неясной.

Все названные работы рассматривают изучаемое явление изолированно, безотносительно к тому общественному строю, на основе которого оно создалось.

Мы видим таким образом, что вопрос достаточно нов и неясен. Разрешение его представляет некоторые трудности, так как вопрос о мужских союзах еще не решен этнографией. Правда, имеется огромное количество записей и описаний, рассеянных по самым разнообразным работам. Есть несколько исследований, где эти показания повторены и приведены в систему. Но ни источники, ни исследования не могут вполне удовлетворить советского фольклориста. Показания очевидцев часто весьма поверхностны, неполны, не дают ответа на нуж-

ные фольклористу вопросы, не касаются деталей. Исследования схематичны и выдвигают какую-нибудь одну сторону в ущерб другим, которые вовсе не затрагиваются. Так, Фробениус подробно рассматривает маски и пляски, но совершенно не говорит о брачных отношениях в системе мужских союзов [Frobenius, 1890]. Шурц увлекается постройками, их типами, их архитектурной формой, и очень мало говорит о функциях мужских союзов [Schurtz, 1902]. Леб выдвигает некоторые частности, как например применение священных трещеток и т. д. [Loeb, 1929]. Тем не менее совокупность всех этих работ дает возможность *начать* исследование. Нельзя быть только уверенным в абсолютной правильности и достоверности привлекаемых фактов, и нельзя быть уверенным в том, что факты исчерпаны хотя бы со стороны *наличия* тех или иных явлений, не говоря уже о их распространенности и разновидностях их. Кроме того, ни одна из работ не затрагивает *проблемы* этого явления, а описывает его как нечто данное и готовое.

5. *Лесной дом*. Герой, выйдя из дому, часто вдруг видит перед собой на поляне или в лесу особого рода постройку, обычно просто названную «домом».

Изучение этого дома показывает, что по совокупности своих признаков он соответствует упомянутым выше «мужским домам». Рассмотрим все особенности этого дома в сказке.

Дом этот поражает героя многим. Прежде всего он поражает его своей *величиной*. «Ехали, ехали. Приезжают в лес, заплутались. Видят в дали огонь. Приехали туда; стоит там дом, огромный такой» [Худяков, I, N 12]. «Вот выходит он на большую поляну, видит — стоит дом, и дом большущий-пребольшущий, такого нигде еще не видал» [Соколовы, 1915, N 27]. «Идут лесом. Забуранило, тут пошли дош и град. Бегли, бегли, дом громаднейший. Дело к вечеру. Старик вышел... (Вариант: ему 500 годов [Зеленин, 1914, N 1]). «Сына в ученье повел?.. Мне в ученье отдай, всему выучу» [Зеленин, 1914, с. 303]. Таких примеров можно привести множество. Странность соединения огромного дома с лесной глушью никогда не останавливает сказочника, как она до сих пор не останавливала на себе внимания исследователя. Правда, огромные размеры дома, его

величина — сами по себе ничего не доказывают. Однако отметим все-таки, что мужские дома именно отличались своей иногда поразительной величиной. Это были громадные постройки, приспособленные для совместного житья в них всей холостой молодежи селения. Кук видел на Таити дом в 200 футов длины. После пребывания в жалкой родительской лачуге такой дом должен был производить весьма внушительное впечатление.

Другая особенность дома та, что он обнесен оградой. «Кругом дворца железная решетка» [Афанасьев, 2 — 4, N 121b; 5 — 7, N 211]. «Кругом тот дворец обнесен высокой железною оградой; ни войти во двор, ни заехать добрым молодцам» [Афанасьев, 2 — 4, N 116b; 5 — 7, N 199]. «А кругом превысокая ограда поставлена — не пробраться туда ни пешему, ни конному» [Афанасьев, 2 — 4, N 107; 5 — 7, N 185]. Действительно, как указывает Шурц, дом обносился оградой. В доме хранились святыни племени, и доступ к этому дому под страхом смерти был запрещен женщинам и непосвященным [Schurtz, 1902, S. 235 pass.; Parkinson, 1907, S. 599 и. а.]. В доме часто хранились черепа (о них подробно у Фробениуса [Frobenius, 1890]), и черепа эти могли выноситься на ограду. «Кругом дворца стоит частокол высокий на целные на десять верст, и на каждой спице по голове воткнуто» [Афанасьев, 2 — 4, N 125d; 5 — 7, N 222]. Ограда охраняла дом от взоров тех, чье приближение означало бы для них смерть на месте.

Все остальные особенности этого дома могут быть объяснены этим стремлением оградить себя от мира. Этот дом стоит *на столбах*. «Шли, шли — увидели дом на столбах, дом огромный» [Ончуков, 1908, N 45]. Мужские дома часто выстраивались на столбах. Жили и спали наверху. Сказочный дом часто представляется многоэтажным, но за этой многоэтажностью легко вскрыть первоначальную форму. «Стали искать дорогу, выбрались на луговину; глянул кругом — на этой луговине стоит большой каменный дом в три этажа выстроен; ворота заперты, ставни закрыты, только одно окно отворено, и к нему лестница приставлена» [Афанасьев, 2 — 4, N 118b; 5 — 7, N 203]. Итак, вход все-таки через верхний этаж по приставной

лестнице. Еще яснее: «Обошел кругом дворца, нет ни ворот, ни подъезда, нет ходу ниоткуда. Как быть? Глядь — длинная жердь валяется, поднял ее, приставил к балкону, ...и полез по жерди» [Афанасьев, 2 — 4, N 122с; 5 — 7, N 214]. Рудименты столбов имеются в таких, например, случаях: «Походил мальчик вокруг дома, не нашел ни дверей, ни ворот, и хотел было уже обратно итти. Потом заметил в столбике чуть заметные дверцы, отворил он их и зашел» [ЖС, 1912, XXI, с. 346]. Эти случаи показывают, каким способом попадают в дом и подчеркивают тщательность, с какой занавешиваются или маскируются все отверстия. Вот описание мужского дома на острове Андес в передаче Шурца. Дом этот стоит на столбах. «Некоторые столбы здесь были вырезаны в виде мужских и женских фигур. Бревно, по которому забирались к входной двери, также представляло мужскую фигуру с огромным фаллом. Входные отверстия были завешены, чтобы ни одна женщина не могла заглянуть во внутрь дома... и не подверглась бы таким образом смерти» [Schurtz, 1902, S. 216]. Дом на Андронских островах описан следующим образом: «На столбах покоилось огромное перекрытие, сквозь него отверстие вело в верхние помещения, которые состояли из четырех комнат: для еды, сна, запасов и работы» [Schurtz, 1902, S. 245].

Последний случай показывает нам внутреннее устройство дома. Особенность его та, что он состоит из отделений или комнат. Именно такое устройство сохранила нам сказка. «В этом дому никого нет. Походил он по комнатам» и прочее [Зеленин, 1914, N 2]. Это типичная черта. Герой проходит по палатам и комнатам. Почему в этом доме никого нет, мы увидим ниже. Что комнаты, как правило, упоминаются сказкой, показывает, что в этом обстоятельстве кроется для героя нечто непривычное и необычайное.

Эти дома иногда имели великолепный вид, украшались резьбой и т. д. Не удивительно, что они превратились в «мраморные дворцы».

В работе Шурца собран огромный материал по мужским домам [Schurtz, 1902]. Их вид мог быть и очень различным, но тем не менее они обладают некоторыми типичными чертами,

и эти черты сохранены сказкой. Подводя итоги, мы можем указать на следующие черты дома, отраженные сказкой: 1. Он находится в тайнике леса. 2. Он отличается своей величиной. 3. Дом обнесен оградой, иногда — с черепами. 4. Он стоит на столбах. 5. Вход — по приставкой лестнице или по столбу. 6. Вход и другие отверстия занавешиваются и закрываются. 7. В нем несколько помещений.

Из этих пунктов сомнение вызывает только первый. Мужские дома не стояли или не всегда стояли в лесной глуши. Здесь произошло некоторое смещение, и к этому я теперь перехожу.

6. *Большой дом и малая избушка.* Сказка знает не только «большой дом» в лесу, она знает еще малую избушку, типа избушки Яги и ее разновидностей. Выше указывалось, что посвящение иногда производилось в лесном шалаше или в избушке, после чего посвящаемый или возвращался в семью, или оставался жить тут же, или переходил в большой мужской дом. Эти два типа построек Шурц называет «домом обрезания» (Beschneidungshaus) и «мужским домом» (Männerhaus). Мы не будем здесь доказывать, что избушка Яги соответствует «дому обрезания», так как акт посвящения не входит в наше рассмотрение. В сказке имеется непосредственное возвращение из лесной избушки домой. Но в этом случае это всегда или дети, или девушки. Второй случай — пребывание в лесу на долгое время, до вступления в брак, также имеется, и этот случай и представляет собой предмет нашего рассмотрения. Не всегда герой встречает на своем пути «большой дом», часто он сам выстраивает (или встречает) избушку и остается жить в ней. Эти два типа построек в сказке не имеют резких функциональных отличий. Сказка перенесла «мужской дом», обычно находившийся в селении или при селении, в лес и не отличает его от «малой избушки». Мы будем рассматривать жизнь дома в лесу независимо от того, локализована ли она в «большом» или в «малом» доме, но, как указано, рассмотрим только те моменты, которые следуют после посвящения, а не самый акт посвящения. Характерным признаком этой жизни является *совместное пребывание в лесу нескольких богатырей.*

Между прочим такое перемещение форм, такое слияние границ между большим и малым домом и неразграничение их функций имелось и в исторической действительности. Так, не везде имеются «избушки»; обрезание и посвящение могло производиться в особых отделениях мужских домов. Наоборот: на австралийском материке нет мужских домов, есть только шалаши, в которых производилось обрезание. Нередко также этот обряд производился на открытом воздухе. Это — наиболее ранняя ступень. Здесь архитектурное искусство отсутствует. Наконец, когда границы между «домом обрезания» и «мужским домом» стерты, то это позднее явление, и сказка отражает эту позднюю стадию.

7. *Накрытый стол.* Присмотримся теперь к обитателям этого дома. В нем герой находит накрытый стол: «В одной палате стоит накрытый стол, на столе 12 приборов, 12 хлебов и столько же бутылок с вином» [Афанасьев, 2 — 4, N 121b; 5 — 7, N 211]. Герой видит здесь иную подачу еды, чем та, к которой он привык. Здесь каждый имеет свою долю и доли эти равны. Пришелец еще не имеет своей доли и ест от каждой понемножку. Другими словами, здесь едят коммуной. Мы увидим дальше, что здесь не только едят, но и живут коммуной. Два способа еды очень ясно противопоставлены в белуджской сказке, правда, в несколько иной обстановке. «Когда ты попадешь в царский дом, сначала с тобою поздороваются, потом принесут тебе семь различных кушаний: хлеба, яблок, мяса и тому подобных вещей. Только ты не поступай по своему прежнему пастушескому обыкновению, чтобы от каждого кушанья есть целое блюдо, так не поступай, а от каждого кушанья ешь по кусочку» [Зарубин, 1932, N 40].

В семьях, в селении, где мальчик жил до сих пор, ели именно «по целому блюду». В африканских материалах можно найти мотив, где отец тайно ест от своих детей, и ест больше: «Он съел кислое молоко один, а дети с матерью спали» [Снегирев, 1937, с. 92]. Здесь это невозможно. В вятской сказке находим: «Идут 12 разбойников, кто там хлеба, кто мяса, кто чашки, кто ложки — все на стол снесли» [Зеленин, 1915]. Здесь еда в одиночку невозможна. Здесь живут дружно, здесь живут *братья*.

8. *Братья*. Вопреки сказочной традиции всякое действие повторять и избегать единовременности, братья являются всегда в дом вместе, все сразу.

Число этих братьев варьирует. Их может быть в сказке от двух до двенадцати, но их бывает и 25 и даже 30 [Зеленин, 1914, N 305]. Не противоречит ли такое малое число большому дому? Нет ли здесь несоответствия? В мужских домах их могло быть больше. Здесь жили по нескольку лет, каждый год (или в другие сроки) есть приток новых и уход достигших брачного возраста. Но, во-первых, как указано, братья живут не только в «большом доме», но и в малой избушке. Во-вторых, в пределах этой коммуны есть более тесные братства. Есть народы, у которых одновременно обрезанные или посвященные рассматриваются как особенно тесно связанные друг с другом, почти как родные. У австралийцев это отношение имеет даже специальное название. О том, что сверстники составляют особые и тесные группы, говорит и Вебстер. «Члены этих братств, как правило, никогда не свидетельствуют один против другого, и было бы великим оскорблением каждого из них, если бы кто-нибудь стал принимать пищу один, когда его товарищи близко. Воистину, дружба здесь крепче, чем в Англии между мужчинами, поступающими вместе в университет» [Webster, 1908, p. 81]. Все члены этого союза называют друг друга братьями. Шурц отмечает, что в пределах этих групп могут образоваться еще более дробные группы по два человека, обязанных защищать друг друга в боях [Schurtz, 1902, S. 156]. Таким образом мы можем предположить, что сказка отражает не всю жизнь дома, а жизнь одного коллектива в пределах этого дома.

9. *Охотники*. Когда герой приходит в этот дом, он обычно бывает пуст. Иногда героя встречает старуха, иногда — молодая девушка. О девушках речь будет ниже, старухи же действительно могли иметь доступ в мужские дома, не считаясь уже женщинами [Loeb, 1929, p. 251]. Старых женщин братья называют матерями. Следующий диалог между героем и старухой объясняет, почему дом пустует. «Кто здесь проживает?» — «Такие то люди, двенадцать человек, разбойники». — «Где они у тебя?» — «Уехали на охоту, скоро явятся» [Зеленин, 1915, N 61].

Юноши сообща отправлялись на охоту и возвращались только к ночи. Часто мужской дом служил главным образом местом ночлега, а днем пустовал [Frazer, III, p. 22]. Так как «братья» все делали вместе, сообща, то мы можем предположить, что они и охотятся сообща, такое предположение не противоречит формам первобытной охоты.

В сказке «братья», как только они поселяются в лесу (в большом или малом доме — безразлично), начинают охотиться. «Стали богатыри в том лесу жить и начали за перелетной птицей охотиться» [Афанасьев, 2 — 4, N 116с; 5 — 7, N 200]. «Остановились они тут жить, доспели юрту себе. Потом стали бить всякую птицу и всякого зверя, перо и шерсть в кучу копили» [ЖС, 1912, XXI, с. 359]. Мужская коммуна живет исключительно охотой. Пища юношей — исключительно мясная, продукты земледелия им иногда бывают запрещены. Шурц ставит это в связь с тем, что земледелие находится в руках женщин. Иногда вырабатывается своеобразная монополия на охоту. Только посвященные в союз имеют право охотиться [Schurtz, 1902, S. 321]. В гриммовской сказке «Двенадцать охотников» мы имеем такой коллектив охотников, поставляющих дичь к столу царя — вождя. То же имеем в русской сказке. «В некотором государстве жил-был король холост-неженат, и была у нею целая рота стрельцов: на охоту стрельцы ходили перелетных птиц стреляли, государев стол дичью снабжали» [Афанасьев, 2 — 4, N 122а; 5 — 7, N 212].

10. *Разбойники.* Но в сказке эта коммуна части живет еще другой профессией. Эти братья — разбойники. Здесь можно бы думать о простой бытовой деформации древнего мотива в сторону приближения его к более позднему быту, в данном случае — более поздним и понятным явлениям разбоя. Так смотрит, например, Лурье [Лурье, 1932, с. 175]. Однако, разбой лесных братьев также имеет свою историческую давность. Новопосвященным часто предоставлялись права разбоя или по отношению к соседнему племени, или гораздо чаще — по отношению к своему собственному. «Мальчики уже не находятся под действием обычных правил и законов, но имеют право на эксцессы и насилия, в особенности на воровство и

вымогательство средств питания. В Futa Djallou новообрезанные могут в течение месяца красть и есть, что им вздумается, в Dar Fui они бродят по соседним селениям и воруют домашнюю птицу» [Schurtz, 1902, S. 107, 379, 425]. Это не единичное, а характерное явление. О том же Фробениус: «Сила неофитов простирается так далеко, что они могут присвоить себе всякий предмет, принадлежащий непосвященному. Ленц говорит, что некоторые деревни во время посвящения просто непроходимы из-за всюду бродящих Nkimba, что у женщин, возвращающихся с полей или рынков, они вырывают кур и продукты» [Frobenius, 1890, S. 45]. Смысл этого разрешения, по видимому, заключается в том, что в мальчишке-воине и охотнике надо развить оппозицию к прежнему дому, к женщинам и земледелию. Разбой есть прерогатива новопосвященного, а таким является и молодой герой. Можно ли сравнивать сказочных лесных разбойников с уголовниками XIX — XX века? Даже в самых, казалось бы, реалистически переработанных мотивах иногда вкраплены чрезвычайно архаические частности. «Идет он по городу, видит двухэтажный дом, заходит в него. А в этом домике живет шайка разбойников. Заходит в дом, они сидят за столом, водку распивают» и т. д. Герои просится в шайку. «Если вы не верите, глядите — на моих руках *вот у меня и клейма есть...*» [Зеленин, 1914, N 17]. О том, что нанесение клейм характерно для обряда посвящения, мы уже говорили выше. Вопрос о нанесении клейм и знаков специально разработан у Леба [Loeb, 1929]. Но есть и другой признак, свидетельствующий о связи этого мотива с обрядом посвящения: это — человеческая пища, которую обычно едят братья-разбойники.* Так как акт посвящения мы не рассматриваем, то на это обстоятельство здесь указывается мимоходом. В человеческих костях, находимых в щях [Зеленин, 1914, N 71], в обрубленных и оторванных руках, ногах, головах, в трупах, которые в разбойничьем доме кладутся на стол для съедения и прочее, мы имеем остаток обрядового каннибализма.

11. *Распределение обязанностей.* Это братство имеет — свою — очень примитивную — организацию. Оно имеет стар-

шего. Этот старший выбирается. Сказка называет его иногда «большим братом». Иногда братья, покинув родной дом, бросают шарик или пускают стрелу и по тому, чья стрела дальше летит, выбирают старшего. Более ясно отношение к лесному дому в следующем случае: «Вот четыре богатыря и пошли. Доходят: каменная стена вокруг этого царства и тын. «Кто эти ворота отобьет, тот и большой брат будет» [Зеленин, 1915, N 45]. У Худякова мальчик, которого отдали, чтобы изжарить его, попадает в учение к кузнецу. Он попадает в старшие: «Вон там в реке лягушки кважут: у кого перестанут квакать, тот будет царем» [Худяков, II, N 80]. В пермской сказке: «Кричите: «воротись, река, назад» (гесп.: «приклонись к сырой земле, лес», «утишись в лесе, тварь»). Очевидно, выбирается наиболее ловкий и сильный, обладающий магической властью над природой. В этом именно заключалась одна из сторон посвящения: охотник, как полагали, приобретал власть над стихиями, в частности над «лесной тварью». О выборах старших в указанных условиях упоминает и Шурц [Schurtz, 1902, S. 126, 130]. В этой коммуне есть и известное распределение обязанностей. В то время как братья охотятся, один из них готовит для них пищу. В сказке братья всегда делают это по очереди. «Поселились. Оставили Дубынца завтрак варить» и т. д. «Который кашу-то варит у вас?» — спрашивает пришелец в доме разбойников [Зеленин, 1915, N 52]. Сказка не сохранила того исторически имевшегося положения, что вся группа вновь поступивших должна готовить пищу для всего дома и держать его в порядке [Schurtz, 1902, S. 379]. В Америке новопоступившие в течение двух лет должны были нести рабскую службу, в некоторых местах Азии низший ранг новопоступивших назывался «носителями дров» и исполнял эти обязанности в течение трех лет [Schurtz, 1902, S. 169].

В русской и немецкой сказке солдат, попавший к чорту (этот элемент представляет собой эквивалент пребывания в лесу у лешего и прочее), должен в течение ряда лет подкладывать под котлы дрова. На эту связь обратил внимание и Лурье, приводящий между прочим швейцарскую сказку, где «главная обязанность мальчиков, попавших в лесную избушку, следить

за тем, чтобы огонь в очаге не потух» [Лурье, 1932, с. 188; там же другие примеры, в частности из античности].

12. «Сестрица». Все, о чем говорилось до сих пор, носит характер аксессуаров, обстановки, статики, но не динамики, не действия. Эта динамика начинается с появления в этом братстве женщины.

Мы не будем здесь рассматривать вопроса, каким образом в сказке девушка попадает в лесной дом. Это требуем специального анализа сказочных начал. Она выгнана мачехой, приглашена в дом разбойниками, похищена и т. д. Из возможных форм попадания девушки в дом мы остановимся только на похищении ее. В афанасьевской сказке в лесу живут два богатыря, один без рук, другой без ног. (Характер этого увечья очень интересен, но здесь мы не можем на этом остановиться). «Скучно им показалось, и вздумали они украсть где-нибудь девочку от отца — от матери». Положение похищенной весьма почетное. «Богатыри привезли купеческую дочь в свою лесную избушку и говорят ей: «Будь нам заместо родной сестры, живи у нас, хозяйничай; а то нам, увечным, некому обеда сварить, рубашек намыть. Бог тебя за это не оставит!» Осталась с ними купеческая дочь, богатыри ее любили, за родную сестру почитали, сами они то и дело на охоте, а названная сестра завсегда дома, всем хозяйством заправляет, обед готовит, белье моет» [Афанасьев, 2 — 4, N 116а; 5 — 7, N 198]. Уже этого одного примера достаточно, чтобы установить типичные черты, характерные для «сестрицы». Она: 1) или похищена, или, в других версиях, приходит добровольно или случайно, 2) она ведет у братьев хозяйство и пользуется почетом, 3) она живет с братьями как сестра.

Из этих трех пунктов третий не соответствует исторической действительности, и на нем я останавлиюсь ниже, первые же два вполне историчны даже в деталях.

С одной стороны жизнь в мужском доме имеет своей целью отделение юношей от женщин. Весь дом и все, что в нем происходит, запрещены женщинам. Такое враждебное отношение сохранилось, например, в немецкой сказке: «Мы клянемся: где мы найдем девушку, там потечет ее алая кровь»

[Grimm, 1857, N 9; Лурье, 1932, с. 168]. Этот случай — явное отражение женских запретов. Но этот же случай ясен в другом отношении: он относится к женщинам вне дома. Мужской дом запрещен женщинам в целом, но этот запрет не имеет обратной силы: женщина не запрещена в мужском доме. Это значит: в мужских домах всегда находились женщины (одна или несколько), служившие женами братьям. Это — настолько типичная черта этой системы, что Шурц прямо говорит о наличии трех групп мужского населения: 1) еще непосвященных, 2) юношей в мужском доме в вольных брачных отношениях, 3) женатых, живущих в регламентированных брачных отношениях [Schurtz, 1902, S. 85; Webster, 1908, p. 87]. У Вебстера и Шурца можно найти много примеров этому. «Девушки, живущие в мужских домах, не подвергались никакому презрению. Родители даже сами побуждали их вступать туда. В этих домах обычно имеется одна или несколько незамужних девушек, которые часто являются временной собственностью молодых людей» [Webster, 1908, p. 165]. У Бороро, говорит Шурц, «половые потребности юношей удовлетворяются тем, что отдельных девушек насильно уводят в мужской дом, где они несколькими одновременно служат возлюбленными и получают от них подарки» [Schurtz, 1902, S. 296].

Кроме насильственного увода или желания родителей, могли быть и другие причины, заставлявшие девушек или женщин уходить в мужской дом. Они иногда на время бежали от своих мужей, и этот случай также отражен сказкой. В пермской сказке поповская дочь в брачную ночь бьет своего мужа поясом и говорит: «Есть у меня гулеван (любовник), на лице у него только онучи сушить, Харк Харкович, Солон Солонич, и тот лучше тебя!» Безобразен жених! Потом она отдула его шелковым поясом и убралась от него. Утром дружки встают, невесты нет.» Муж отправляется ее искать и узнает: «Она у Харка Харковича, Солон Солонича; у него круг дома тын, на каждой тынинке по человеческой головинке» [Зеленин, 1914, N 20]. В самарской сказке жена бежит от мужа в лес, становится атаманом разбойников, а через семь лет кается и возвращается домой к мужу [Садовников, 1884, N 107].

То почетное положение, которым пользуется «сестрица», равно как и домашние обязанности, лежащие на ней — вполне историчны. Фрэзер сообщает о девушках, живущих в мужских домах на Пелеейских островах, следующее: «Во время своей службы она должна держать помещение дома в чистоте и следить за огнем. Мужчины обращаются с ней хорошо, и ее насильно не принуждают оказывать свое расположение» [Frazer, III, p. 217]. Девушка живет в особом помещении при доме. Обращение с ней рыцарское. Ни один из юношей не дерзнет войти к ней в помещение. Она обильно снабжается пищей, юноши заботятся о предметах роскоши для нее. Ей приносят орехи бетеля и табак. Все это подается ей так, что она при этом никого не видит [Frazer, III, p. 161]. Женщины пребывают в домах только временно, впоследствии они выходят замуж. Если бы женщина предпочла остаться здесь на всю жизнь, ее бы не уважали.

Из всех этих материалов видно, что девушка, проживающая в мужском доме, отнюдь не есть «сестрица» братьев. Раньше чем перейти к вопросу, в каких формах осуществлялась брачная связь одной или нескольких женщин с группой мужчин, посмотрим, всегда ли сестрица в сказке есть только «сестрица».

Во-первых, сказка резко отрицает наличие брачных отношений, и уже это должно заставить нас насторожиться. В сказке «Волшебное зеркальце» мы читаем: «Разглядевши ее, каждый хотел на ней жениться; да как не могли согласиться, то взяли ее себе за сестру и вельми уважали» [Афанасьев, 2 — 4, N 121a; 5 — 7, N 210]. В другой версии: «Если кто посмеет на сестрицу посягнуть, то не щадя изрубить его этой самой саблей» [Афанасьев, 2 — 4, N 121b; 5 — 7, N 211]. Сказка здесь несколько передвинула граница брачных и братских отношений. Это можно подтвердить ссылкой на вятскую сказку. Здесь изгнанная падчерица попадает в лесной дом к двум разбойникам. Они уходят. «И оставили ей всякого кушанья и всякого наряду: и все тебе, и пей и ешь, и в самолучшее платье снаряжайся!». А она уже с ними прижила девченокю малиньку» [Зеленин, 1915, N 116]. «С ними», а не с одним из них.

О роли ребенка мы еще будем говорить ниже. В белорусской сказке читаем: «Был себе король с королевой, и имели они одну дочь вельми хорошую, и к ней сватались двенадцать кавалеров, а те кавалеры были все разбойники» [Афанасьев, 2 — 4, N 200; 5 — 7, N 344]. Здесь к одной девушке сватается двенадцать женихов сразу, а не один жених. Правда, все это отдельные черточки, отдельные случаи, но эти случаи показывают возможность такого передвижения границ под влиянием более поздних форм брака, исключающих и карающих полиандрию. Там, где парный брак не закон, наш случай высказан гораздо яснее. В монгольской сказке семь царевичей идут в рощу (рудимент леса) «разогнать скуку». Они встречают необыкновенной красоты девушку. «Послушай, что мы тебе предложим. Нас семь братьев царевичей, и у нас до сих пор нет жен. Будь нашей супругой! Девушка та согласилась, и они стали жить вместе» [Владимирцов, 1923, с. 31].

Между прочим необходимо указать, что имеются не только мужские дома, но могли иметься дома женские. В проблеме женских домов здесь входить невозможно, здесь можно только указать на самый факт. В пермской сказке три названных брата странствуют по миру. Подобно тому, как девушка попадает в мужской дом, здесь герои попадают в дом, населенный женщинами. «Нечаянно — стоит дом хороший! Заходят в этот дом, отворяют ворота, заходят, во дворец... Нашли белого хлеба и там вари всяческой нашли». В дом прилетают три девицы и узнают следующее: «У нас в доме сегодня похитка, явились к нам три молодца. Из них троих один был очень красивый». Девицы расспрашивают героев и говорят: «Вы зовите нас женами, а мы вас будем звать мужьями; с нами вместе спать, а худых речей не выражать! Худы речи кто выразит, тогда мы вас не будем здесь держать, выгоним отсюда!» [Зеленин, 1914, N 23, с. 200 — 201].

Таким образом мы видим, что в сказке брачные отношения не вполне вытеснены братскими.

Каковы же были формы супружеских отношений в мужских домах? Материалов по этому вопросу очень мало. Во всяком случае можно сказать, что отношения не везде и не всегда

были одинаковыми. Женщины могли принадлежать всем, могли принадлежать некоторым или одному по ее выбору или по выбору одного из братьев. Они «представляли временную собственность молодых людей» [Webster, 1908, p. 169]. За услуги они вознаграждались, сперва — кольцами или другими вещами для них самих, или стрелами для братьев, впоследствии они получали плату. Этот групповой брак имеет тенденцию закончиться индивидуальным браком. «Она выбирает компаньона или любовника, властительницей которого она является номинально; последний ответствен за ее плату или вознаграждение; но она свободна при известных условиях общаться с другими мужчинами» [Frazer, III, p. 217]. В этом случае инициатива исходит от женщины. Но она может исходить и от мужчины. Мужчина может предложить девушке во время ее служения выйти за него, и это делается часто. Если его предложение принято, он платит братству некоторую сумму за свою жену. Чаще, однако, девушки вступают в брак, когда период служения кончился и они вернулись в свою собственную деревню» [Frazer, III, p. 218].

Сказка всех этих возможностей не отражает. В сказке она или не принадлежит никому, или она принадлежит всем. Русской сказкой не отражены также подарки, которые она получает, но по международному материалу такие случаи можно собрать.

Зато сказка отразила другое явление: тенденцию этого брака превратиться в индивидуальный и ту роль, которую в этом стремлении играли дети.

13. *Рождение ребенка.* Что от такого сожителства рождались дети, это очевидно. Отношение к детям также не одинаковое. «Дети, происшедшие от таких союзов, почти всегда убивались» [Schurtz, 1902, S. 134]. Мы можем предположить, что это происходило в тех случаях, когда женщины принадлежали всем сообща. Но там, где на фоне промискуитета уже создавался союз двух людей, где отцовство могло быть известным, отношение могло быть иным. «Во многих случаях ребенок не считался нежеланным, но становился поводом для превращения свободной любовной связи в прочный брак» [Schurtz, 1902, S. 91].

В сказке можно найти следы того осложнения, которое вносит рождение ребенка. В пермской сказке герой по лесной тропе попадает в «дом» («Стоит дом»). В нем живет богатырка-воительница. «Я заблудящийся человек, не примешь ли ты меня с собой жить на место мужа?» — То она согласилась с ним жить, также на мести мужа держать, и они в год прижили мальчика». Жена говорит: «Теперь, Федор Бурмакин, живи как требно быть, по-домашнему, что мне, говорит, то и тебе дите». Но Федор готовит бегство. Жена его уходит на «побоишше», и он уходит от нее на плоте. «То робенок заревел и лес затрещал. Услыхала, что робенок ревет, очень скоро торопилась домой. То прибежала, робенка схватила, прибежала на море, на ногу (ребенка) стала, а за другую разорвала пополам. Она бросила эту половину, добросила до ево, у ево плотик начал тонуть. Кое-как он спихнул эту половину, потом отправился вперед, а она свою половину съела» [Зеленин, 1915, N 13]. Ясны элементы: лесной дом, сожительство в нем, рождение ребенка, стремление женщины превратить брак в постоянный, нежелание этого брака со стороны мужа, уничтожение (съедение) ребенка и уход мужа. В данном случае бегство мужа от жены удастся. Сходный случай мы имеем в северной сказке. Здесь рождаются двойни, после чего герой бежит. После некоторых приключений он прибывает домой и застаёт там свою жену. Здесь жена следует за лесным мужем в его дом. Поводом к превращению связи в брак являются именно дети [Ончуков, 1908, N 85]. В этих случаях связь с «большим домом» ясна. Мы видим, однако, что сказка в целом не признаёт брака в лесном доме. Для сказки женщина в этих случаях только сестрица. Возможно, что черты этого персонажа перенесены в сказке на другой персонаж, а именно на царевну. Если это так, то к затронутому кругу явлений относится царевна в сказке о живой воде. Здесь герой грешит с царевной, и она с двумя детьми отправляется искать своего мужа и находит его, «и приняли они законный брак» [Афанасьев, 2 — 4, N 104h; 5 — 7, N 178]. Однако, окончательно этот вопрос может быть разрешен только в связи с изучением царевны.

14. *Красавица в гробу*. Уже из изложенного стало ясно, что женщины, проживавшие в мужских домах, проживали в них только временно. После некоторого пребывания в них они уходили из него и вступали в брак или с одним из братьев, или, чаще, в своем селении. Исторически здесь должно было наступить одно осложнение. Все, что делалось в мужском доме, для женщин было тайной. Здесь хранились святыни племени, совершались ритуальные пляски и прочее. Но для «сестрицы» не было тайн. Можно ли было так просто выпустить ее из дома? «Им (т. е. молодым женщинам, находящимся в доме холостых) разрешается видеть и слышать песни и пляски, от которых другие женщины были отстранены» [Frazer, III, p. 161].

В сказке девушка, живущая у богатырей в лесу, иногда внезапно умирает, затем, пробыв некоторое время мертвой, вновь оживает, после чего вступает в брак с царевичем. Временная смерть есть один из характерных и постоянных признаков обряда посвящения. Мы можем предположить, что девушка, раньше чем быть выпущенной из дома, подвергалась обряду посвящения. Мы можем догадываться и о причинах этого: такое посвящение гарантировало сохранение тайны дома. Здесь сказка только слегка изменила внутреннюю, но не внешнюю последовательность событий.

В сказке она неожиданно умирает и столь же неожиданно оживает и вступает в брак. Здесь не исторична только неожиданность. Именно момент брака и ухода из дома и вызывал необходимость посвящения, т. е. умирания и воскресения.

Я не могу здесь входить в явление временной смерти по существу. Нам важнее установить внешние формы этой смерти, имеющие отношение к нашей сказке.

Отчего в сказках типа «Волшебное зеркальце» умирает девушка? Из материалов Больте-Поливки можно установить три группы предметов, от которых девушка умирает. Одна группа, — это предметы, вводимые под кожу: иголки, шипы, занозы. Сюда же можно отнести шпильки и гребенки, вводимые в волосы. Вторая группа, — это средства, вводимые внутрь: отравленные яблоки, груши, виноградинки и реже — напитки. Третью группу составляют предметы, которые одеваются.

Здесь фигурирует одежда (рубашки, платья, чулки, туфельки, пояса) или предметы украшения (бусы, кольца, серьги). Наконец, есть случаи, когда девушка превращается в животное или птицу и вновь превращается в человека. Средства оживления очень просты: нужно вынуть иглу или шпильку из-под кожи, нужно потрясти труп, чтобы отравы выскочила наружу, нужно снять рубашку, колечко и т. д.

Среди способов, какими в обрядах посвящения достигается временная смерть, имеются и названные выше. Одним из способов было введение под кожу острых предметов. «Главная часть церемонии состояла в умерщвлении посвящаемого, который таким способом обретал большую магическую силу. Умерщвление производилось путем мнимого или волшебного введения в тела посвящаемых священных раковин, после чего упавший вновь оживляется песнями» [Schurtz, 1902, S. 404]. «Мнимым» или «волшебным» такое убийство представляется исследователю или постороннему зрителю, но не самому посвящаемому, который мнил себя действительно убитым и воскресшим. Данный случай — не исключение. Общеизвестно, что почти во всем мире болезнь приписывается наличию в теле постороннего предмета, а лечение состоит в извлечении шаманом этого предмета. Здесь этим же причинам приписывается смерть и возвращение к жизни.

Другим способом вызвать временную смерть было отравление. Этот способ практиковался очень широко. Юноши падали замертво, теряли сознание, а через некоторое время они приходили в себя и возвращались к жизни. Так, на Нижнем Конго руководство посвящением берет на себя жрец-волшебник (Zauberpriester). Он уходит со своими воспитанниками в лес и проводит там с ними определенное время. Они — по-видимому при помощи наркотического средства — погружаются в сон и объявляются мертвыми» [Schurtz, 1902, S. 436; Webster, 1908, p. 173 и др.]. Мы ничего не слышим об отравленных *плодах*. Яд, по-видимому, всегда подносился в виде напитка, каковой имеется и в сказке. Но в сказке действие напитка, кроме того, часто переносится на плоды.

Наконец, если на девушку надеваются рубашки, пояса, бусы и прочее, то частично это — позднейшие, сказочные явления, частично же мы имеем здесь обряжение мертвого. На посвящаемых надевали одеяния мертвых [Frobenius, 1890, S. 50], после чего они считались умершими. Там, где одежда вообще не известна, посвящаемого в знак смерти обмазывали белой глиной. Рубашка, надеваемая на девушку, есть одежда смерти.

Гроб — это, конечно, позднейшее явление. Но возникновение и эволюция гроба вообще могут быть прослежены. Предшественником гроба являются деревянные хранилища животной формы. Такие хранилища засвидетельствованы во многих местах. Шурц, например, сообщает о домах с деревянными изображениями акул, внутри которых хранились трупы вождей. Это — древнейшая форма гроба. Такая форма в свою очередь отражает более ранние представления о превращении человека при смерти в животное или о съедении его животным. Съедение и выхаркивание посвящаемого животным — также одна из постоянных черт обряда посвящения. В дальнейшем гроб теряет свои животные атрибуты. Так, в египетской «Книге мертвых» можно видеть изображение саркофагов или постаментов, на которых лежит мумия. Они имеют ножки животного и часто голову и хвост животного. В дальнейшем животные атрибуты совсем отпадают, и гроб принимает известные нам формы. С этой точки зрения превращение девушки в животное и обратное ее превращение в человека, с одной стороны, и положение ее во гроб с обратным извлечением ее откуда живой, с другой стороны, есть явления одного порядка, но в разных по древности формах.

Почему гроб часто бывает стеклянным — на этот вопрос можно дать ответ только в связи с изучением «хрустальной горы», «стеклянной горы», «стеклянного дома» и всей той роли, которую в религиозных представлениях играли хрусталь и кварц, а позже — стекло, вплоть до магических кристаллов средневековья и более поздних времен. Хрусталу приписывались особые волшебные свойства, он играл некоторую роль в обрядах посвящения, и хрустальный гроб есть только частный

случай более общего явления, рассмотрение которого не может войти в рамки этой работы.

15. *Амур и Психея*. Весь затронутый здесь круг явлений очень сложен и, несомненно, еще не все связи вскрыты, не все еще обнаружено и найдено. С другой стороны вполне возможно, что некоторые аналогии могут оказаться ложными.

Так, может быть поставлен вопрос о связи с затронутым кругом явлений некоторых элементов сказки об Амуре и Психее.

Где находится Психея, где происходит ее брачная жизнь с Амуром? Аксессуары эти известны: дворец и сад. Однако, Психея русских народных сказок живет в лесном доме, и она жена одного из двенадцать братьев. В северной сказке хозяйка дома — старушка. Девушка приходит в ее дом. Она приглашает ее лечь за занавеску. «Вдруг стук, гром, идет двенадцать молодцов. Она и говорит двенадцатому брату: «Ты уже не ужинай, у тебя есть невеста». Он спит с пришедшей девушкой [Ончуков, 1908, N 178, тип «Амур и Психея»]. Здесь, конечно, легко возразить, что этот случай не показателен, что здесь произошла ассимиляция с мотивом двенадцать разбойников. Вопрос так может быть поставлен. Но допустима и другая постановка: не отражает ли брак Психеи с Амуром явление временных браков с «братьями», причем здесь опущены другие братья, и полиандрический временный брак представлен парным браком позднейшей формации? Целый ряд наблюдений подтверждает это предположение.

Что дворец Амуре стоит в лесу, это не специфическая черта русской сказки, это — общераспространенная черта ее. В ганноверской сказке девушка попадает сюда на семь лет, т. е. живет здесь временно, и должна прибирать дом, совсем как знакомая нам «сестрица». Слуги, работники и кучера этого дома — все наперерыв стремятся провести с ней ночь [Bolte, Polivka, III, N 88, S. 231].

Но это далеко не единственная черта, приводящая к этой мысли.

Девушка обычно запродана чудовищу. Изучение запродажи показывает, что запроданный попадает в обстановку,

связанную с комплексом посвящения. На это здесь указывает только мимоходом. Сюда относится, например, запродажа юноши колдуну-учителю [Афанасьев, 2 — 4, N 140; 5 — 7, N 249; и др.]. Что девушка продавалась родителями в мужской дом, мы уже видели выше. Мы видели, что родители сами отправляли ее туда. В сказках типа «Амур и Психея» девушка обычно очень слабо сопротивляется. Далее, если она находит в новом месте всегда готовую для нее еду, то и это весьма близко подходит к тем материалам, которые сообщались выше. «Не печалься, батюшка, говорит дочь, бог даст, мне и там хорошо будет. Вези меня к змею». Отец отвез ее и оставил во дворце, попрощался и уехал домой. Вот девица, дочь купеческая, ходит по разным комнатам, везде золото и бархат, а никого не видеть, ни единой души человеческой! А время идет да идет. Проголодалась красавица и думает: «Ах, как бы я теперь покушала!» Не успела подумать, а уже перед нею стол стоит, и на столе и кушанье, и напитки, и сласти; разве только птичьего молока нет!» [Афанасьев, 2 — 4, N 155; 5 — 7, N 276]. Выше мы уже видели, как девушка снабжается пищей в мужских домах. Обилие и незаметная, тайная подача пищи — эти черты мы отметили уже выше (ср. § 12). Мы и здесь легко узнаем знакомый нам «большой дом», хотя он в этом случае не назван и не описан.

Наконец, этому не противоречит и животная природа жениха и его внезапное исчезновение, наоборот, это подтверждает догадку. Что «лесные братья» имеют животный облик, это вовсе не исключение [Ср.: Афанасьев, 2 — 4, N 120; 5 — 7, N 208]. Посвященные и живущие в мужских или лесных домах часто мыслились животными. Наконец, утреннее исчезновение жениха связано с мотивом дома, пустующего в течение дня.

Все эти мотивы встречаются и в других сказках. В них нет ничего специфически нового. Более специфичным для данного цикла сказок является мотив посещения родственников. В сказках о волшебном женихе или сама девушка (иногда даже вместе с мужем) отправляется в гости к своим родным, или девушка принимает гостей из своего дома. Царство, в котором проживает Психея, уже давно известно, как царство мертвых.

Что подвергающиеся посвящению мыслятся 'пребывающими в ином мире, мы уже видели. Но если бы сад змея был только потусторонним царством, то посещение родственников было бы необъяснимо. Если же два царства — царство змея, живущего в браке с девушкой, и царство оставленных позади родственников и родителей понимать в указанном здесь смысле, то такие детали, как «здумала про свою сторонушку» [Зеленин, 1915, N 13], становятся более понятными. Как указывает Вебстер, посещение родных по истечении известного срока разрешалось [Webster, 1908, p. 78]. Больте находит, что сказка «теряет характер чудесного, так как жене удастся уговорить мужа посетить ее отца» [Bolte, Polivka, I, N 46, S. 400]. Это, может быть и так, но в сказке «чудесное», и «нечудесное» может быть одинаково историчным.

16. *Жена на свадьбе мужа.* При обрисованном положении как юноши, так и некоторые девушки имели каждый в своей жизни последовательно *два брака*. Один — вольный, в «большом доме», брак временный и групповой, другой — после возвращения домой, брак постоянный и регламентированный, брак, из которого создается семья.

Можно заметить, что в сказке герой иногда женится два раза, вернее — собирается жениться во второй раз, забыв о первой жене. С точки зрения нашего материала можно поставить вопрос, не есть ли первая жена, встреченная вне дома где-то в другом царстве и т. д. — жена временная в мужском доме. Вторая жена, на которой герой собирается жениться после возвращения домой, может соответствовать жене второго, регламентированного брака. В исторической действительности первая жена, жена братьев, и в том числе каждого в отдельности, оставлялась и забывалась. По возвращении домой совершался уже постоянный, прочный брак, создавалась семья. Именно так всегда *хочет* поступить герой. Но брошенная жена «оттуда» напоминает о себе, и герой женится на первой.

Если это наблюдение верно, если здесь действительно есть исторически обусловленная аналогия, то это означало бы, что сказка здесь отражает позднюю стадию, стадию разложения

этой системы, ту стадию, когда наступает конфликт с порядком, который был свойствен уже земледельческому строю и требовал иных форм брака.

Рассмотрим несколько относящихся сюда случаев. В сказке «Морской царь и Василиса Премудрая» герой запродан морскому царю. Он уходит к нему, женится на его дочери, а затем *вместе с ней* возвращается домой. Василиса говорит: «Ступай, царевич, вперед! Доложись отцу с матерью, а я тебя здесь на дороге обожду, только помни мое слово: со всеми целуйся, не целуй сестрицы, не то меня позабудешь» [Афанасьев, 2 – 4, N 125а; 5 – 7, N 219]. Здесь вызывает недоумение: что собственно заставляет Василису остановиться на дороге? В сказке нет никаких препятствий, в силу которых она не могла бы просто войти в город вместе с царевичем. Этот странный поступок мотивирован не сказкой, он мотивирован историей. Если бы она не остановилась у ворот, то никакого конфликта двух жен не произошло бы, а он — не вполне забытое историческое явление. Остановка на дороге — это те белые нитки, которыми наш мотив неудачно пришит к сказке. Запрет «не, целуй сестрицы» для нас также ясен. «Сестрица» здесь такая же «сестрица», как и в лесном доме. «Не целуй» также достаточно ясное указание. Девушка здесь просит героя не знать других женщин. Но он все же «целует сестрицу», т. е. вступает в другой брак, вследствие чего совершенно забывает о первой жене. «Наш царь сына женит на богатой королевне». Здесь характерно, что сына женят (а не сам он женится) на «богатой», т. е. совершается брачная сделка. Два брака и по характеру отличаются друг от друга. Василиса забыта. Но в сказке она всегда находит средство напомнить о себе в разгар свадебного пира. «Тут вспомнил царевич про свою жену, выскочил из-за стола» и т. д. До бедной «королевской дочери» уже никому дела нет, и герой женится на Василисе.

Такие случаи свойственны не только данному типу. В вятской сказке герой запродан чорту. Он женится на его дочери и возвращается. «Он тогда подумал жениться и совсем забыл о той, а уже ей были последние дни выходить» [Зеленин, 1915, N 118]. Какую роль при превращении временного брака в постоянный играли дети — на это указывалось выше.

К этому же кругу принадлежит и «Финист» [Афанасьев, 2 – 4, N 129; 5 – 7, N 234]. Однако, расстановка действующих персонажей здесь несколько иная. Первый брак – притом брак вольный – совершается не в лесу, не в ином царстве, а дома, после чего любовник в образе животного уходит в иное царство и там уже собирается жениться (или женится) на другой, когда его находит девушка и, купив три ночи у соперницы, отвоевывает себе мужа. Мотив купленных ночей несомненно также историчен, но в материалах по мужским домам нет данных, при помощи которых этот мотив можно было бы объяснить точно.

17. *Неумойка*. Мотив «жена на свадьбе мужа» переключается с мотивом «мужа на свадьбе жены». Но раньше чем перейти к этому мотиву, необходимо рассмотреть некоторые обстоятельства возвращения героя домой после посвящения.

В сказке неузнанный герой часто бывает грязен, вымазан в саже и прочее. Это «Неумойка». Он заключил союз с чертом, который запрещает ему мыться. За это черт дает ему несметное богатство, после чего герой женится. Он «не стрижется, не бреется, носа не утирает, одежды не меняет» [Афанасьев, 2 – 4, N 150; 5 – 7, N 267]. Это продолжается 14 лет (в немецкой сказке 7 лет), после чего герой говорит: «Ну, служба моя кончена». После этого «чорт изрубил его на мелкие части, бросил в котел и давай варить; сварил, вымыл и собрал все воедино, как следует». Он взбрызгивает его живой и мертвой водой. Это разрубание на части и оживление также идет от обрядов посвящения, представляя одну из разновидностей временной смерти и оживления, но это не может войти в рамки данной работы. Мотив грязного жениха еще более развит в немецкой сказке. «Тебе в ближайшие годы нельзя мыться, нельзя стричь бороды и волос и молиться «отче наш» [Grimm, N 101]. Сходно: не мыться, не бриться не сморкаться, не стричь ногтей, не вытирать глаз [Grimm, N 100]. Подобное же сообщается о девушке в лесу. Она «замазала себе лицо и руки сажей» [Grimm, N 65]. Она *Allerleirauh*, т. е. одета в шкуру разных зверей. Герой мужской сказки, *Bärenhäuter*, одет в медвежью шкуру. Такое состояние героев или героинь характерно для времени

их пребывания в лесу или службы у чорта и предшествует браку.

Запрет умываться часто встречается в обрядах посвящения [Schurtz, 1902, S. 383, 385;] [Codrington, 1891, p.]. Срок этого запрета различен. «The candidate is not allowed to wash during his stay in the enclosure» [Loeb, 1929, p. 257]. Посвящаемые не только не умывались, но обмазывались золой [Schurtz, 1902, S. 384]. О том же более подробно сообщает Вебстер: «Его тело вымазывалось грязью (was daubed with mud and filth), и от него требовали, чтобы он в таком виде ходил по селению несколько дней и ночей, бросая грязью в сторону женщин. Наконец его передавали женщинам которые его мыли, раскрашивали его лицо и плясали перед ним» [Webster, 1908, p.]. После такого возвращения юноша мог вступить в брак. Сравним с этим русскую сказку: «Привели его. Он весь оброс мохом. Она остригла его, обрила своими руками... Ну вот теперь я могу пойти замуж за вашего сына» [Худяков, I, N 93].

Запрет умывания представляет собой этнографическую проблему, в суть которой мы здесь не можем входить, это лежит вне наших задач. В сказке нельзя провести точных границ между неумытым и животноеобразным героем. Возможно, что вымазывание в грязи имеет какое-то отношение к воображаемому животному облику, есть субститут маски. Девушка, например, не только не моется и вымазывает себя сажей, но и обмазывает себя медом и обкладывает себя перьями [Grimm, N 46]. Там, где посвящения уже давно нет, или где оно утратило свою связь с наступлением половой зрелости, а приобрело другой характер, обмазывание и пачканье все еще держится. Так, в греческих мистериях посвящаемый обмазывался глиной, гипсом, или обсыпался мукой или отрубями. Некоторые авторы (Samter и др.) хотят видеть в этом стремление сделать себя неузнаваемым [Samter, 1911, S. 96]. Сибирский шаман, отправляющийся в царство мертвых с душой умершего, вымывает лицо сажей [Samter, 1911, S. 95; Radloff, II, S. 58].

18. *Незнайко*. Мотив «Неумойки» тесно связан с мотивом «Незнайки». Сущность этого мотива состоит в том, что герой прибывает домой (или в царство своей будущей жены) неуз-

нанным. Он притворяется, что он ничего не знает и не помнит. «Царь его спрашивает: А что братец, из каких ты родов и как тебя зовут?» — «Я не знаю». Сколько царь ни допытывается, он все говорит: «Я не знаю, как меня зовут» [Зеленин, 1914, N 2].

Или: «Кто ты такой?» «Я не знаю откуда, не помню и родства» [Худяков, I, N 41]. Конь советует герою: «Ты иди к королю в сад, ляг в борозду и свое лицо закрой, не кажи. (Он весьма красив был.) Что ни спросят, что ни скажут, а ты говори, что «не знаю» [ЖС, 1912, XXI, с. 242]. В немецких сказках распространен мотив, что девушка, побывавшая у лесных братьев (или на небесах, т. е. в «ином царстве»), поражена немотой. С другой стороны, и родные, к которым возвращается герой, не могут его узнать. «Отец никак узнать его не мог» [Худяков, I, N 1]. «Некто не может его признать, што он сын их. Его потеряли, начит. Много годов он проживал там, оборвался небось, обносился» [Зеленин, 1914, N 12].

Этот мотив *неузнанного прибытия* часто увязан с мотивом *покрытой головы*. Уже в приведенном примере мы видели: «а свое лицо закрой, не кажи». Герой часто надевает на голову какой-нибудь пузырь, или кишку, или тряпку. «Тогда выбрал требушину, взял кишки, вымыл как следует, образовалась шляпа у него, а кишками руки оммотал» [Зеленин, 1914, N 2, с. 16]. Или «Иван купеческий сын отпустил коня, нарядился в бычью шкуру, на голову пузырь надел и пошел на взморье» [Афанасьев, 2 — 4, N 165а; 5 — 7, N 295].

В этих мотивах отразилось несколько деталей момента возвращения посвященных. Возвращающимся строжайше запрещалось что-либо сообщать из виденного. Фробениус сообщает рассказ очевидца, видевшего возвращение мальчика из леса. «Его никак нельзя было побудить раскрыть рот, он держал на губах палец» [Frobenius, 1890, S. 50]. В этом и подобных многочисленных сообщениях мы легко узнаем «немоту». Далее, во время посвящения юноши получали новое имя, и они должны были делать вид, что не узнают своих родных, и своеобразный этикет требовал, чтобы родители их не узнавали, а если отсутствие длилось несколько лет, то они могли действительно не узнавать их.

С этим связан запрет после посвящения показывать свою голову женщинам. Посвященным или сбривали, или спаливали волосы, или, наоборот, давали им вырастать, но в таком случае волосы прятались в особого рода головные уборы. «Когда посвящаемый (novice) возвращается из лесного дома (the hut), он должен носить шляпу в форме баллона. Если бы женщина увидела его с непокрытой головой, она немедленно была бы убита» [Loeb, 1929, p. 256; Schurtz, 1902, S. 378; Parkinson, 1907, S. 656]. То же Фробениус сообщает об Африке: «Новообрезанные носят особый убор, шапку странной формы, с бычьими рогами на ней» [Frobenius, 1890, S. 146]. К сожалению, в этнографической литературе об этих деталях сообщается очень мало, между тем в сказке они играют большую роль, и им, очевидно, когда-то приписывали особое значение. В свете этих материалов становятся понятными, например, такие странные места, как следующее: «Что бы тебя ни спрашивали, говори: «Лысенький-Плешивенький» [ЖС, 1912, XXI, с. 334]. Именно безволосый или герой с покрытыми волосами иногда решает задачи царевны. Мы понимаем теперь также, почему в американских сказках герой, проглоченный рыбой, выходит из нее безволосым или плешивым.

19. *Муж на свадьбе жены.* Эти детали дают некоторые дополнительные штрихи для рассмотрения мотива «муж на свадьбе жены». Однако, этот случай существенно отличается от мотива «жена на свадьбе мужа». Там герой встречает суженую вне дома, возвращается, уже собирается вступить в другой брак и т. д. Здесь дело происходит иначе. Герой женат (или женится) с начала сказки, затем уже уходит из дому, узнает, что жена собирается вступить в новый брак — «за другого хочет замуж выходить» [Смирнов, 1917, N 135] и спешно возвращается, поспевая к свадьбе жены.

В этом случае мы имеем дело с браком, который был совершен до посвящения, мы имеем далее уход мужа «в лес», длительное отсутствие его и попытку к новому браку оставшейся дома жены.

Но не противоречит ли это предположение тому порядку вступления в брак, при котором посвящение было одним из

условий вступления в брак? — Мы здесь имеем не противоречие, а более позднюю форму. По мере вымирания этого обычая обряд совершался все реже и реже, иногда с перерывами в 10 и более лет. И у Шурца и у Вебстера можно найти достаточно примеров этому. Тем временем юноши подрастали, вступали в брак, не дожидаясь посвящения, и посвящению подвергались задним числом, так что бывали случаи, когда посвящению подвергались мужчины лет сорока вместе с едва достигшими зрелости мальчиками [Ср.: Codrington, 1891, p. 71].

Мотив «мужа на свадьбе жены» обстоятельно исследован проф. Ив. Ив. Толстым. Проф. Толстой не ставит себе целью исследовать происхождение этого мотива. Но в его работе собран материал, который позволяет дать ответ на очень важный для нас вопрос: где же пребывает муж в то время, как жена его ожидает? Ив. Ив. Толстой очень убедительно показывает, что «герой уходит в обитель смерти». В вятской сказке пребывание у лешего длится 12 лет, пролетающих как 12 дней, «обычный в сказках мотив быстротечности времени в стране смерти, где год проходит для сознания человека, как один день» [Толстой, 1934, с. 517]. В архангельской сказке «Ивана щука-рыба заглотила и вынесла к берегу и выблевала. Иван и пошел» [Толстой, 1934, с. 517; Ончуков, 1908, N 35]. и т. д. Пребывание в животном, как символ посвящения, нам уже известно. Есть и другие детали, приводящие к тому же. «Муж возвращается изменившимся: ни жена, ни близкие не узнают его». Совершенно правильно замечает Толстой: «Заслуживает внимание то обстоятельство, что меняется наружность только у мужа: об изменении наружности жены за время разлуки сказка умалчивает» [Толстой, 1934, с. 517].

Наконец, если он, по наблюдениям проф. Толстого, «приходит обросшим волосами, в запущенном, грязном виде, оборванным странником» [Толстой, 1934, с. 516], то и здесь мы имеем верный признак возвращения «из леса».

20. *Заключение.* Этим не ограничиваются случаи, отражающие институт «мужских домов».

Здесь выбраны только наименее гипотетичные, наиболее вероятные случаи.

Мужской дом в русской сказке

Что дает такого рода сопоставление? Здесь взято всего две величины: историческая действительность и русская сказка. Рассмотрение только двух величин не дает возможности создать историю сюжета. Но оно приближает нас к созданию такой истории, оно вскрывает нам источники сказки. Таким образом найдено начальное звено.

Однако и этот вывод, вывод, что затронутые здесь мотивы отражают историческую действительность, как он ни скромнен сам по себе, все же бросает свет на генезис некоторых сюжетов.

Никаких других выводов пока сделать нельзя. Нельзя изучать часть вне целого. Более широкие выводы можно будет сделать только тогда, когда сказка будет изучена как целое. Выводы могут быть пока только частные.

Произведенное здесь сопоставление показывает, насколько, волшебная сказка насыщена элементами исторической действительности. При правильном изучении ее она может служить надежным источником для этнографов. Так, на карте распространения мужских домов, данной Шурцем, Европа почти отсутствует. Это значит, что для Европы не было найдено никаких следов этого института. Сказка донесла до нас эти следы в очень ясной и полной форме. [1].

Мотив чудесного рождения

1. *Основной вопрос.* Мотив чудесного рождения героя — один из очень распространенных мотивов мирового фольклора и, в частности, сказки. Но он известен не только в сказке. Непорочное зачатие имеется, поскольку можно судить, во всех мировых религиях — от самых ранних и примитивных до поздних, включая христианство. Фольклор здесь явно не первичен.

Литература этого вопроса сравнительно богата. Вернее, богата литература, касающаяся чудесного рождения в религиях: этот вопрос исследовался этнографами и историками религии. Входить в историю вопроса мы не будем. Достаточно указать, что собрано очень много ценных материалов, но сущность вопроса не может считаться решенной. Перерешение этого вопроса требовало бы объемистого труда. Наша задача другая и более скромная: мы исследуем сказку и хотим соотнести фольклорные материалы к фактам исторической действительности, чтобы объяснить этим наличие в сказке мотива чудесного рождения и найти его источники. Правда, здесь одно неизвестное до некоторой степени сводится к другому неизвестному. Однако, фольклорный материал, объясненный через сопоставление с фактами какой-то бытовой, культовой, обрядовой действительности, может со своей стороны внести некоторую ясность и в этот исторический материал. Никакие более широкие фольклористические вопросы здесь затрагиваться не будут — они не могут быть решены в рамках исследования одного мотива. Мы стремимся лишь несколько расширить понимание сказки [1].

2. *Непорочное зачатие.* Обилие материала, приведенного в названных трудах [см.: 1], не оставляет никакого сомнения в том, что в возможность зачатия без участия мужчин некогда

широко верили, а частично верят кое-где и сейчас. Ряд соображений и материалов приводят к заключению, что человек не всегда понимал роль мужчины при зачатии. Создательницей рода считалась только женщина. Причинная связь явлений надолго остается скрытой — весь вопрос только в том, когда эта связь становится ясной. Однако, на этот вопрос нельзя дать четкого ответа. Мы не можем сказать: в такую-то эпоху общественного развития кончается незнание и начинается знание. В наше время даже наиболее отсталые народности с несомненностью знают, в чем дело, и все же действуют так, как будто бы они этого не знали. Вопреки Тайлору мы знаем, что первобытное мышление вовсе не ищет причинных связей в нашем смысле этого слова. Связь ему кажется ясной. В данном случае любое событие (пробежавший зверь, порыв ветра, проглоченный камушек или орех и т. д.) в связи с общими основами первобытного мышления может считаться причиной рождения ребенка. Это — пока несколько упрощенное изложение сути дела; вся сложность его раскроется постепенно. Такое представление тесно связано с матриархатом. Значение женщины основано на ее производственной функции деторождения, которое Энгельс сопоставляет с производством средств существования и орудий производства [Энгельс, 1933, с. 7]. Осознание роли отцовства появляется позднее. В обрядах мужчина теперь, ставши начальником рода, перенимает действие начальницы рода, т. е. имитирует женщину. Появляется кувада, т. е. обычай, при котором после родов не женщина, а мужчина ложится и постель, представляясь больным и позволяя заботиться о себе, как о роженице. Появляются сказания о родивших мужчинах, которые сохраняются очень долго. Лафарг показал, как легенда о Зевсе, родившем Афины из головы, отражает идею об утверждении отцовского права [Лафарг, 1925].

Все эти соображения приводят к мысли, что подобное незнание — исторический, притом очень важный исторический факт. Тем не менее этот факт иногда оспаривается этнографами как недостаточно доказанный. Так, Д. К. Зеленин пишет: «Целый ряд этнографов нелепо приписали даже многим при-

митивным племенам полное неведение об участии мужчины в акте зачатия» [Зеленин, 1936, с. 365]. Наоборот, Рейтценштейн резко критикует такую точку зрения и утверждает, что причинная связь между половым общением и зачатием даже историческому человеку долго была неизвестной.

Такая точка зрения может быть утверждаема не только общими соображениями, но и фактическими материалами и наблюдениями. Так, например, Спенсер и Гиллен обнаружили у австралийцев следующее: «Среди племен Арунта, Луритча и Илпирра, а вероятно также и среди других, как Варрамунга, твердо держится идея, что ребенок не есть непосредственный результат полового общения, что он может явиться без общения, которое только, так сказать, подготавливает мать к восприятию и рождению всегда готового ребенка-духа, который живет в одном из местных тотемных центров. От времени до времени мы переспрашивали их по этому предмету и всегда получали ответ, что ребенок не был непосредственным результатом полового общения» [Spencer, Gillen, 1899, p. 265].

Австралийцы стояли на очень низкой ступени культурного развития, уже давно пройденной другими народами. Данное сообщение показывает историчность и действительность такого незнания.

Такова начальная, исходная стадия в развитии этих представлений.

Но в дальнейшем подлинные причины рождения, конечно, скоро становятся известными. Но, хотя эти причины и известны, вера в возможность внеполового зачатия продолжает сосуществовать с знанием настоящих причин рождения. Эта вера оказывается чрезвычайно цепкой и живучей. Но, конечно, она имеет свою историю и видоизменяемость. Эта история еще никем не написана, но основные этапы ее проследить можно. А именно, можно заметить, что на наиболее примитивных ступенях человеческой культуры «чудесное» рождение приписывается всем без исключения. Такое положение мы застаем у австралийцев. В дальнейшем чудесным образом рождаются уже только племенные герои и полубоги: похитители огня, легендарные великие охотники и т. д. Такое положение

мы имеем у более развитых племен, например, Северной Америки и частично Африки и океанийских островов. Здесь чудесно рожденное дитя в мифах есть спаситель (Heilbringer). Он приносит людям огонь, первые семена и т. д., он учреждает общественный строй и тотемные обычаи. Эти мифы имеют сакральное значение. С возникновением монархии и богов такое рождение становится прерогативой царей и богов, а обыкновенные смертные рождаются обыкновенным образом. Известно, что египетские цари почитали себя потомками бога солнца Ра [Тураев, 1920, с. 43 — 44]. От египетских царей не отстают ни индийские цари и царьки, ни китайские императоры. Материалы будут приведены ниже, здесь важно отметить только основную линию движения. Из этих чудесно или непорочно зачатых и рожденных богов не составляет исключения и Христос. Движение это идет по социальной лестнице снизу вверх. Там, в верхах, это рождение долгое время — признанное явление. Но и в социальных низах, вплоть до XIX века, а может быть и до наших дней, не прекращается стремление достигнуть рождения ребенка хотя бы внеполовым путем, но здесь это будет называться суеверием, колдовством и т. д.

Установив эти общие начала, мы перейдем теперь к сказке. Сказка знает очень много видов чудесного рождения. Мы рассмотрим главные из них, имеющиеся в русской сказке. К каждой сказочной разновидности будут приведены внесказочные материалы, показывающие, что сказка строится не на вольной фантастике, а отражает действительно имевшиеся представления или обычаи. Тут перед нами раскроется все многообразие не только самого мотива, но и его исторических основ. Мы расположим материал не в систематической и не в хронологической последовательности, а так, чтобы наблюдения и выводы, полученные из рассмотрения одной формы, не приходилось бы повторять для других. Все они до некоторой степени связаны друг с другом, и объяснение одного вида часто приводит к объяснению и других.

3. *Зачатие от плода.* Один из видов чудесного зачатия — это зачатие от съеденного плода или от ягоды. Приведем несколько примеров. В русских сказках чаще всего фигурирует

горох. «Мать плакала, что нет ни сыновей, ни дочери; взяла ведра, да пошла по воду до колодца, набрала воды и пошла — горошинка катится по дороге, да и вскочила в ведро, а она и не заметила. Пришла до дому, выливает воду и дивится: горошинка в ведре; она взяла да и съела ее, и от этой горошинки уродился сын» [Афанасьев, 2 — 4, N 74а; 5 — 7, N 133]. Другой пример: «Ходила по лесу, сустрела гороховинку, а на той гороховинке один стручек, а в том стручке анно зернышко, а я взяла да и съела то зернышко» [ЖС, XXI, с. 300]. Нередко также встречаются яблоки. В сибирской сказке [Смирнов, 1917, N 305] рассказывается о бездетном купце. Нищий советует ему купить яблоко на рынке и заплатить, сколько спросят. Купец так и делает. Пол-яблока съедает жена, а другую половину — кобыла. «Через несколько времени жена его принесла сына, а кобыла — жеребца» [Кагаров, 1929, с. 177].

Особый случай представляет собой *наговоренное* яблоко. В вятской сказке рассказывается, что княгиня, чтобы иметь детей, дала волшебнице за 15 рублей наговорить яблоко. От этого яблока у нее рождается сын [Зеленин, 1915, N 108].

Обычай есть плоды, чтобы вызвать беременность, мы встречаем, пожалуй, во всем мире и на всех ступенях культурного развития, вплоть до наших дней включительно.

Так, малайцы на Суматре утверждают, что один из видов кокосового ореха вызывает беременность без полового общения [Hartland, 1909, I, p. 6]. 3. Такого же мнения относительно кокосового ореха держатся индусы. На острове Фиджи бездетные супруги принимают в качестве лекарства от бесплодия орехи [Hartland, 1909, I, p. 38]. В Британской Колумбии избегают жевать один из видов каучука, так как он вызывает беременность [Много прим.: Hartland, 1909, I; Reitzenstein, 1909]. Во многих местах Америки и Африки пьют декокты из различных растений. Иногда бывает достаточно *приложить* плод к телу. На Гавайских островах есть сказание о девушке, нашедшей два банана. Чтобы скрыть их от врагов, она прячет их на груди. От этого она беременеет [Frobenius, 1904, S. 226].

Это же воззрение отразилось во многих мифах и сказаниях, где, как уже указано, это рождение свойственно полубогам.

Одно из племен пuebлосов в юго-западной части Северной Америки рассказывает, что герой *Poshaiyāume* родился от девушки, которая забеременела оттого, что съела два ореха [Hartland, 1909, I, p. 4].

Подобные же мифы имеются у культурных народов древности. Но здесь чудесным образом рождаются боги или полубоги, да и самый акт зачатия происходит не без участия богов. Так, Дионис делает матерью Еригону, дав ей съесть виноградину (Овидий, *Метаморфозы*, 6, 125).

В Китае и Индии подобным образом рождаются царствующие особы. Фо-Хи, основатель Китайской империи, рожден девушкой Чинг-Мон, съевшей цветок, найденный ею на платье. Основатель одной из китайских династий рожден оттого, что мать его съела один красный плод, принесенный ей сорокой [Hartland, 1909, I, p. 5]. Подобное же происхождение имеют некоторые индийские монархи (примеры у Гартлянда).

Если теперь обратиться к современным культурным народам, то можно привести целый ряд примеров, которые показывают, что некоторые женщины по сегодняшний день едят самые разнообразные плоды, ягоды и зерна, чтобы вызвать беременность. Но это делается уже тайно, это — исключение. Каждый народ имеет свои излюбленные, характерные для него плоды. В Индии употребляют рис, в Богемии — ягоды можжевельника, в Греции — айву, у евреев кладут под подушку мандрагору, и т. д. Но вера в чудодейственное влияние плода уже поколеблена. Поэтому плод принимается не просто, а после наговора или благословения. В первом случае зовут знахарей, колдунов, во втором случае идут к священникам, в особенности в католических странах. В Тоскане женщины идут к патеру, получают яблоко, молятся святой Анне, и затем съедают яблоко.

Таковы факты. Каково же их объяснение? Очень правдоподобное объяснение дает Штернберг. Оно подтверждает теорию симильной магии Фрэзера. Штернберг говорит: «Самое главное свойство растений вообще и деревьев в частности, вызывающее к ним поклонение, это — необычайная сила их плодovitости. Нечего говорить, что никакое животное

не может сравниться по плодovitости с деревом, на котором растут тысячи плодов, рассматриваемых, как дети этого дерева» [Штернберг, 1936, с. 440]. Сила плодovitости должна была магически перейти на людей, пользующихся его плодами. Это можно подтвердить еще другими наблюдениями. Рассматривая те плоды, которые преобладают, можно сделать заключение, что женщинами преимущественно принимаются такие плоды, которые подсознательно ассоциируются с чревом, с плодом внутри оболочки. Отсюда популярность ореха. Даже сейчас в названии ребенка «плодом», в таких словах, как «расплодиться» и т. д., слышится эта ассоциация. Что горох популярен в силу своей способности набухать, это показывает текст сказки: Царица глотает горошинку. «Разбухла горошинка, и царице тяжелехонько, горошинка растет, да растет, а царицу всё тягчит да гнетет». Сюда же относится широко применяемое и самое излюбленное средство от бездетности до наших дней — дрожжи.

С другой стороны интересно рассмотреть те плоды, которые избегаются, так как они могут вызвать нежелательную беременность. Сюда относятся орехи с двойным зерном: они вызовут рождение близнецов. В материалах Гартлянда можно найти, что во многих странах женщины, и в особенности девушки, избегали есть не только двойные орехи, но какие бы то ни было двойные или сросшиеся плоды. Даже две груши, выросшие на одном стебле, вызывают рождение близнецов. Эти случаи уже явно показывают, что свойство съеденного плода переходит на женщину. Если двойной орех избегается, то обычный орех, наоборот, служит, пожалуй, наиболее часто встречающимся плодом для создания беременности, не исключая таких орехов, как кокосовый.

Но с течением времени специфичность плодов исчезает, принимаются уже всякие плоды, и особую важность приобретает наговор.

После указанных фактов нас не должно удивлять, что гранатовое яблоко с его многочисленными зернами могло служить особенно сильным средством для беременности. Гранат вызывает беременность не только при съедении, но и при

прикосновении: как известно, Аттис родился оттого, что мать его положила себе за пазуху гранатовое яблоко. Такую же роль может играть тыква. Как и другие плоды, тыква воспринимается как чрево. В древнеиндийском мифе супруга царя Сагары производит на свет тыкву, в которой находится 60000 сыновей [Oldenberg, 1894, S. 96]. Действие плодов так велико, что даже мужчины, поевшие их, могут родить. В португальском рассказе женщина, помолившись у гроба святого Антония, получает три яблока, которые ей должно съесть натошак. Случайно эти яблоки съедает ее муж. Через девять месяцев ему разрезают чрево и извлекают девочку [Богораз-Тан, 1928, с. 48].

Подобная вера могла на протяжении веков вновь и вновь самозарождаться. Ни точная локализация, ни хронология здесь невозможны да и не нужны. Дальнейшее углубление в этот вопрос слишком далеко увело бы нас от сказковедческих проблем. Поэтому пока можно ограничиться приведенными материалами и наблюдениями. Однако, дело обстоит все же не так просто, как это полагает Штернберг. Представление о плодородной силе плода, как такового, несомненно действительно имеется и объясняет очень многое. Принимая плод, женщина как бы принимает семя. Но этим дело не ограничивается. Материалы показывают, что рождение ребенка иногда приписывается проглоченному камушку, песчинке, стружке, хвойной игле и т. д. Наряду с представлением о силе плода имеются еще другие. Они раскроются перед нами несколько ниже, и тогда мы сможем внести некоторый корректив в изложенные здесь случаи.

4. *Рождение от наговора.* Если дают съесть какой-нибудь плод с наговором, то нас не может удивить, что человек может родиться только от наговора или заклинанья. В сказке «Иван дурак» герой по щучьему велению заставляет понести царевну.

Здесь интересно будет рассмотреть чудесное рождение дочери в сказке «Волшебное зеркальце» в редакции братьев Гримм. Царица зимой сидит у окна с рамой из черного дерева и шьет. Она укалывает палец, капля падает на снег. Царица говорит: «Ах, если бы у меня родилось дитя, белое как снег, красное как кровь и черное, как черное дерево». Царица рож-

дает дочь и умирает. До сих пор никого не удивляло, что царица зимой шьет у *открытого* окна. Поступают ли так в действительности? Ясно, что мотив был некогда иным: царица нарочно укалывает себе палец и нарочно открывает окно, чтобы выпустить красную кровь на белый снег и произнести заклинание, которое, как и большинство заклинаний, основано на подобии. Слова «если бы у меня родилось дитя» некогда могли звучать «пусть у меня родится дитя». Заклинание исходит от самой матери. Это случай довольно редкий, но не единичный. В малагашской сказке родители говорят: «О если бы у нас родилось дитя, все равно какого вида, хоть бы похожее на тюк», — и через некоторое время у них родился сын без рук и без ног» [Sibrée, 1883, p. 237]. И здесь мы видим, что желание действует как заклинание. Сходно в греческой сказке: о девушке — «пусть бы она была похожа хоть на плод лавра»; о мальчике — «пусть бы он был хотя бы ослом». Желание исполняется буквально [Hartland, 1909, I, p. 27].

Как уже сказано, заговор в чистом виде встречается сравнительно редко. Обычно при этом имеется плод, прикосновение, удар, взгляд. Из мифов можно указать на калифорнийское сказание племени Вишок, по которому бог, увидев женщину, пожелал ей беременности, и она зачала. Чаще встречается беременность через взгляд. Так произошли Парвати, супруга бога Шивы, Чингис-хан, римский король Сервий Туллий и др. В этих случаях мы имеем непосредственное воздействие божества на смертную женщину.

5. *Рождение от выпитой воды.* С рождением от плода тесно связано рождение от выпитой воды. «Видит — бежит ключ воды. Она напилась и стала брюхата и родила сына» [Смирнов, 1917, N 243]. В северной сказке [Ончуков, 1908, N 4] царица пьет из колодца. Сын назван Иван Водович. То оплодотворяющее действие, которое производит вода на всю природу, не могло остаться незамеченным. Вода живит, оживляет, заставляет цвести цветы, расти травы, она производит жизнь. Если выпить воды, то из этого может появиться новая жизнь и в человеке. В соответствии с этим малагашские женщины, желая иметь ребенка, пьют воду до отказа [Hartland, 1909, I, p. 67].

Этот обычай редко записан у первобытных в чистом виде. Чаще он встречается у сельскохозяйственных народов. У них вода приобретает магические свойства. Но, с другой стороны, у них же впервые появляются боги, и вода, дождь оплодотворяют силой бога.

У племени Pima (Северная Америка) богиня маиса оплодотворяется каплей дождя и рождает прародителя человеческого рода [Frobenius, 1904, S. 234]. Здесь вспоминается Даная, оплодотворенная золотым дождем — Зевсом. Чаще вода не одна производит зачатие, а какое-нибудь мелкое животное в ней, например рыба или червь. Мы увидим ниже, что животное здесь первично, а вода вторична. Надо, например, выпить воду с червячком. Именно так рождается герой ирландского эпоса Кухулаин. Чаще из воды выходят первые люди [Krickeberg, 1928, S. 226]. В Малой Азии в праздник Адониса женщины несли в руках статуэтки Адониса в виде трупа и бросали их в море или водоем. В некоторых местах на следующий день после этих похорон праздновали воскресенье Адониса [Фрэзер, III, с. 50]. Это — аграрное применение представления о силе воды.

Наконец, как и во всех подобных случаях, вода вплоть до наших дней пользуется широким применением, чтобы вызвать человеческое плодородие, причем здесь имеется две формы: воду пьют, или в ней купаются. Это — «суеверие», но вера эта развита так сильно, что церковь была вынуждена легализовать эту веру. Чудодейственные ключи и колодцы, вызывающие рождение, и бассейны, дающие молодость, имеются почти во всей Западной Европе, причем эти колодцы обычно носят имя какого-нибудь святого.

Рассмотренные случаи представляют собой как бы одну группу. Они основаны на вере, что плодородная, плодородная природа непосредственно может влиять на человека. Человек подвергается ее воздействию по принципам подражательной магии. Иногда пытаются усилить это действие магией слов: отсюда наговоры.

Но, всматриваясь во все эти случаи, мы можем убедиться, что здесь не только вода или плоды или наговор имеют силу.

Вода связана с *рыбой* или *червяком*; если дурак вызывает беременность у царевны заклинанием, То он делает это именем щуки; дождь, нисходящий на Данаю, есть вместе с тем *бог*, и т. д. Здесь имеется еще что-то другое, какое-то скрещивание с другими, может быть животными представлениями. Одним словом, вопрос еще не совсем ясен.

Чтобы его разрешить, надо рассмотреть и другие виды чудесного рождения.

6. *Рождение как возвращение умершего*. Наряду с представлением оживительной силы природы в мотивах чудесного рождения можно проследить наличие еще другого представления. Некогда верили, что родившийся человек — не новый, никогда не живший человек, он только новое воплощение ранее умершего человека. Рождение есть возвращение к жизни умершего, обычно — предка.

В том, что новорожденный представляет собой новое воплощение предка, убеждены очень многие народы. «Если рождается ребенок, — говорит Леви-Брюль, — то это означает, что известная личность появилась снова, снова облеклась во плоть. Каждое рождение представляет собой перевоплощение, реинкарнацию» [Lévy-Bruhl, 1910, chap. VIII]. Факт этот этнографами объясняется различно. Штернберг полагает, что вера в перевоплощение объясняется из наблюдения сходства между родителями и детьми [Штернберг, 1936, с. 317]. Но этому противоречит факт, что ребенок не всегда считается воплощением отца или деда, он может считаться воплощением многих других умерших, причем не считаются даже с полом умершего, полагая, что имя есть некоторая часть его души. Так эскимосы обращаются к новорожденной девочке «мой дедушка» и т. п. Харузин дает несколько иное объяснение: «Перед любознательностью первобытного человека возникает обыкновенно вопрос, откуда является душа, жизнь у новорожденных... Некультурный человек отвечает на этот вопрос утверждением, что души умерших переходят в новорожденных, т. е. что происходит вторичная инкарнация души» [Харузин, 1905, с. 195]. Это объяснение кажется мне столь же мало вероятным, как и вышеприведенное. Что «некультурный» человек размышляет о

душе — это еще должно быть доказано, но доказать это не удастся.

Наблюдение над отсутствием в первобытном мышлении дифференциации позволит объяснить и это явление: человек не различает не только между живым и мертвым, но и между рожденным и мертвым и принимает нового человека за вернувшегося старого, ушедшего. Эта вера настолько тверда, что в Австралии был случай, когда белого поселенца принимали за умершего туземца. Его «родители» жили в 60-ти милях от него и навещали своего новообращенного сына два раза в год, преодолевая ради этого путешествия значительные препятствия и опасности. Таких анекдотических случаев Леви-Брюль перечисляет несколько. Когда один из таких узанных «покойников» пытался объяснить туземцам, что он среди них не жил и в их среде в первый раз, ему ответили, что это неправда, ибо «а как же ты мог найти дорогу сюда?» [Lévy-Bruhl, 1910, chap. VIII]. У индейцев при рождении ребенка зовут колдуна, чтобы он привел себя в экстаз и определил, кто именно вернулся и какое имя дать новорожденному [Nimuendaju Unkel, 1914, S. 303]. Христианские миссионеры роняют свой авторитет, если при крещении новорожденного спрашивают, какое имя ему дать. Это то, что по представлению индейца племени Апопакува должен знать жрец лучше других. Резюмируя эти факты, привожу слова Дитериха: «Мы не должны забывать, что вера, будто новорожденное дитя во всех случаях. есть вновь родившийся умерший, ясно засвидетельствована у очень многих первобытных народов» [Dieterich, 1904, S. 19].

В свете этих фактов разъяснится кое-что и в приведенных материалах. Мотив, что женщина глотает ягоду, найденную в воде (наш «Покатигорошек»), очень распространен в Северной Америке. Но там он имеет несколько иной вид. В одном таком мифе женщина очень хочет иметь ребенка. Ее муж говорит ей: «Если ты хочешь иметь ребенка, то можешь это». — «Как же мне это сделать?» Тогда он наполнил ведро водой, поставил его около женщины и сказал: «Если тебе сегодня ночью захочется пить, пей из этого ведра». Когда все заснуло, он обратился в маленький листочек и заставил себя упасть в вед-

ро. Когда женщине ночью захотелось пить, она стала пить из этого ведра и проглотила листочек. Тогда он воскликнул в ее чреве: «Будь толстой, будь толстой». Он рождается вновь» [Boas, 1895, S. 105].

Здесь возникает вопрос: не относится ли сюда и горошинка, проглоченная царицей в нашей сказке? На этот вопрос можно будет ответить только из всего комплекса случаев чудесного рождения. В Америке проглоченная ягода или травинка или хвоя всегда есть воплощенный человек. Так рождается герой, похититель солнца. Чтобы попасть в дом солнца, он превращается в ягоду, дочь солнца его съедает или, вернее, выпивает с водой, он рождается ею и таким образом попадает в дом солнца [Boas, 1895, S. 123, 312 и. а.]. Этот же мотив имеется у чукчей, у якутов и т. д. Например: «Умер он (муж); похоронила по-сказанному. Пришла сгребать снег с памятника. На памятнике выросли — стоят две травы. Вырвала она их с корнем, съела» [Верхоянск., 1890, с. 98]. Известно, что и в египетской сказке Батта превращается в дерево. Дерево это рубят, щепочка попадает в рот женщине, и Батта вновь рождается. Это — далеко не единичный случай в Египте. «Умолил я Озириса в Аменти, да позволит он мне явиться на землю снова» [Египет., 1917, с. 129]. Змей говорит пришельцу: «Вот ты прибудешь в страну через два месяца, ты прижмешь своих детей к груди своей, а потом ты пойдешь в свою могилу, чтобы снова стать юным» [Египет., 1917, с. 9]. Интересно, что почти точно таким же образом, каким возрождается к жизни Батта, возрождается герой ненецкой сказки. Здесь лесной старик съедает пришедших в лес братьев. Старуха находит в лесу стружку с кровью одного из них. «Положила старуха стружку в люльку и стала качать. Стружка ребенком сделалась» [Тонков, 1936, с. 132]. В работе Фрэзера о страхе смерти можно найти много примеров [Frazer, 1933].

Все эти материалы показывают историчность представления, что рожденный человек мыслится, как человек возрожденный. Это наблюдение поможет нам понять еще не рассмотренные формы чудесного рождения.

7. *Рождение из печи.* Чтобы понять рождение героя из печи или очага, мы должны будем поставить вопрос несколько шире и рассмотреть весь комплекс мотивов, связанных с сиденьем героя на печи.

В сказках часто рассказывается, что герой до совершения своих подвигов валяется на печи. Емеля дурак лежит на печи и на все отвечает: «Я ленюсь». Он как бы сросся с печью. Когда приходят к нему королевские гонцы и вызывают его во дворец, он говорит: «По щучьему велению, по моему прошенью, печка, ступай к королю». Сам сел на печь, печка и пошла» [Афанасьев, 2 – 4, N 100b; 5 – 7, N 166]. Эта связь с печью упоминается довольно часто в таких, например, выражениях: «Меньшой был беспутный соплячек, лежал только на печи теплый» [Ончуков, 1908, N 3]; «Булдак Борисьевич лежал в то время на пече» [Смирнов, 1917, N 298]; «Был Омеля Лелекской. А он все на пече спал, коковы с...» [Зеленин, 1915, N 23]; «Ванюша пришел, сел на шосток, печину колупает» [Зеленин, 1915, N 114]; «Третий-от, Иван дурак, ничего не делал, только на пече в углу сидел да сморкался» [Афанасьев, 2 – 4, N 105; 5 – 7, N 179].

Здесь можно бы усмотреть чисто бытовую черту. Однако, это не так. На печи сидит младший сын, герой, о старших эта черта не сообщается. Наряду с этим, правда, крайне редко, можно встретить печь, как чисто реалистический элемент: «Жил был старик со старухой; жили они богато. Было у них три сына, один здоровее другого; летом проработают, а зиму лежат на печке: напьются, наедятся, да на печь завалятся» [Зеленин, 1915, N 96].

Иван именно как герой имеет какую-то связь с печью. Его сиденье – не бытовое явление. Об этом говорит и его имя: он «Иван Запечин» [Ончуков, 1908, N 68], «Ивашко Запечник» [Афанасьев, 2 – 4, N 71a; 5 – 7, N 128], «Иван Запецин» [Смирнов, 1917, N 8], «Запечный Искр» [Смирнов, 1917, N 304]. Это имя говорит о том, что Иван мыслится не столько лежащим на печке, сколько сидящим за ней. «Сел на печь за трубу» [Афанасьев, 2 – 4, N 61a; 5 – 7, N 106]. Он «Затрубник» [Афанасьев, 2 – 4, N 71c, вар. 2; 5 – 7, N 130, вар. 2]. По неко-

торым следам видно, что Иван находится не на лежанке, а внутри печки или даже под печкой. Он имеет связь с золой, с сажей, с пеплом, «лежит на печке, на муравленке, в саже да соплях запатрался» [Ончуков, 1908, N 8]; «Завсегда сидел он на печке да в золе валялся» [Афанасьев, 2 – 4, N 71с, вар. 2; 5 – 7, N 130, вар. 2]. Отсюда еще одно имя Ивана. Он Попялов: «Жил себе дед да баба, и было у них три сына: два разумных, а третий дурень – по имени Иван, по прозванию Попялов»; «Ион 12 лет лежал у попялу, вопосля того встав из попялу, и як стряхнувся, дак из яго зятелю шесть пудов попялу» [Афанасьев, 2 – 4, N 75; 5 – 7, N 135]. Эти 12 лет сиденья в пепле свидетельствуют о какой-то вековой связи Ивана с печью, а не о бытовом лежании на печи. Сюда же относится название «Золушка», которое, впрочем, неизвестно в русском фольклоре, но известно почти всем европейским народам – у Bolte – Polivka приведена целая страница подобных имен.

Но этим не ограничивается связь Ивана с печью, с очагом. Часто он *рождается* из нее. «В некотором царстве, в некотором государстве жил был старик со старухою; детей у них не было. Говорит раз старик: «Старуха, поди, купи репку, за обедом съедим». Старуха пошла, купила две репки. Одну кое-как изгрызли, а другую в печь положили, чтобы распарилась. Походя немного слышат – что-то в печи кричит: «Бабушка, откутай, тут жарко!» Старуха открыла заслонку, а в печи лежит живая девочка» [Афанасьев, 2 – 4, N 81а; 5 – 7, N 141].

Можно подумать, что существенным здесь является не печка, а репка. Однако, в другом тексте мальчик (Тельпушок) рождается от чурбана, который положен на печь сушиться: «Был чурбан, а стал мальчик» [Афанасьев, 2 – 4, N 81b; 5 – 7, N 142]. Материал, который превращается в человека, может меняться, печь же в этих случаях служит элементом постоянным. В сказке о Снегурочке рассказывается, как девочка рождается из снега, положенного под корчагу на печку [Зеленин, 1914, N 76]. В одном из вариантов «мальчика с пальчика» мальчик рождается от отрубленного пальца, который положен в горшок и поставлен на печь [Зеленин, 1914, N 97].

Наша задача состоит в том, чтобы выяснить происхождение этого мотива. Но в каком направлении начать поиски? Нужна какая-то первичная догадка, которая позволила бы ухватить кончик клубка, за которым может размотаться и весь клубок.

Приведем еще один случай, который позволит нам начать расшифровку. «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был, бывал некто Бухтан Бухтанович; у Бухтана Бухтановича была выстроена среди поля печь на столбах. Он лежит на печи по полулокоть в тараканьем молоке» [Афанасьев, 2 – 4, N 98; 5 – 7, N 163].

«Тараканье молоко» символизирует, как и шесть пудов пепла, которые сваливаются с героя, вековечное лежанье в глубине печи. «Печь на столбах» не может быть ничем иным, как «висячей могилой», могилой на столбах. Лежа на печи, Бухтан лежит на могиле. Отсюда предположение, что и печь есть не что иное, как могила, и что герой, выходящий из печи, исторически может рассматриваться как вернувшийся к жизни покойник. Для подкрепления этой первоначальной догадки можно сослаться на то, что в сказке отразилось не только захоронение под очагом, но и другие виды захоронения, причем мертвецы возвращаются к жизни в виде новорожденных. Можно привести еще один случай захоронения на столбах, а также один случай, отражающий сожжение трупов. В одной из русских сказок говорится следующее: «Кобыла видит лабаз (висячая могила). На этом лабазу тунгус слабожон, померший. Кобыла взяла тунгуса с лабазу и коленко погрызла право. Погрызла коленко и бережа стала» [ЖС, XXI, с. 358]. От этого у кобылы рождается сын, Иван Кобыльников. Как мы увидим ниже, представление, что для возрождения к жизни мертвеца надо съесть кусочек его трупа, некогда было широко распространено, и представление это ясно и в сказке.

Случай, косвенно отражающий сожжение трупа, мы имеем у Афанасьева [Афанасьев, 2 – 4, N 82; 5 – 7, N 143]. В этой сказке рассказывается, что поп имеет обыкновение привозить своей дочери гостиницу. Но однажды он забывает о гостинице. «И едет он по дороге, и горит человеческая голова на дороге, и

вся сгорела, только пепел один остался. Он было проехал, потом и вздумал: что же я проехал? Ведь человеческая голова горит. Дай я возьму в карман этот пепелок, свезу домой и погребу». Далее рассказывается, что дома поп ложится спать. Дочь ищет в карманах гостинца. В кармане она находит ларчик — в этот ларчик обратился пепел. Она не может его открыть, лижет его, и от этого беременеет. Почему пепел обращается в ларчик — это разъяснится из привлечения сравнительного материала. В голове же, сгоревшей у дороги, мы узнаем труп, погребенный через сожжение. Проглоченный от этого трупа пепел вызывает беременность, как в предыдущем случае она вызвана тем, что кобыла грызет коленко трупа. Что во всех этих случаях мы имеем дело с возвращением мертвеца, — очевидно.

Примеры такого представления приведены выше. Таков древнейший субстрат нашего мотива, субстрат, без которого он не мог возникнуть. Родившийся — возвращенец с того света. Своими корнями он восходит к формам производства и социальных отношений, сложившихся при первобытном коммунизме.

В дальнейшем, при дифференциации труда и собственности, начинает вырисовываться дифференциация жизни и смерти, рождения и умирания, — но это развитие нас в пределах данного мотива может не интересовать.

Приведенные материалы очень ценны по своей ясности. Однако, доказывают ли они, что герой, валяющийся в пепле и сидящий на печке или рожденный из нее, также есть возвращенец с того света? Они этого не доказывают. Поэтому нам нужно несколько ближе рассмотреть печь и в особенности — печь, как место захоронения.

Там, где еще нет печи, где нет очага, хоронят просто в домах. Представление, что человек не умирает, приводит к тому, что умершего мыслят продолжающим жить в той среде, в которой он проводил жизнь. Его хоронят в доме, и этим выражается неразрывность связи умершего и живых.

Рассмотрим несколько случаев погребения в домах. Фогель пишет об обитателях островов Бисмарка: «В одной из хижин мы увидали свежий, похороненный под тонким слоем

земли и циновкой труп. Тошнотворный, сладковатый запах тления наполнял хижину, и все же в ней продолжали жить» [Vogel, 1911, S. 10]. Фон ден Штейнен пишет об индейцах Парессии: «Мертвецов хоронят в доме, головой к востоку» [Steinen, 1894, S. 434]. Фогель пишет о Новой Померании: «Труп вносится в мужской дом и кладется на носилки. Затем в доме выкапывается яма и дно застилается циновкой. На эту циновку кладут труп» [Vogel, 1911, S. 226].

Таких примеров можно привести множество [Доетт, 1935]. Это — простейший случай, непосредственное погребение в самом доме. Оно свойственно народам, достигшим *оседлости*. Оседлость связана с началом земледелия. Первоначально это — полуюседлость. Хижина легко сламывается, покидается, на новом месте вновь начинают хоронить в домах.

Захоронение в домах есть второй субстрат, второй слой в истории сложения нашего мотива. Характерно, что здесь еще отсутствует печь, отсутствует очаг. Культ огня есть, но огонь культивируется еще вне дома. Фробениус сообщает о племени, обитающем в северном Трансваале: «Они содержат огни, окруженные живой изгородью; эти огни никогда не должны потухать. Вступая, туземцы снимают сандалии, целуют пепел» [Frobenius, 1898, S. 289]. Это был родовой общественный огонь, который никогда не должен был потухать. Когда впоследствии является огонь семейный, огонь каждого дома в отдельности, то этот общественный огонь все же продолжает существовать. Впоследствии он переносится в храмы.

Печь или *очаг* появляется лишь при полной оседлости, связанной экономически с земледелием, а социально с развитием родового строя. Однако, тут наступает интереснейшее противоречие. С достижением постоянной оседлости захоронение в домах становится невозможным уже просто технически. Для всех умерших не хватает места внутри дома. Как же выходят из этого противоречия? Здесь можно проследить фазисы перехода от захоронения в домах к погребению вне дома. Одна из таких форм — это погребение на улице перед самым домом, близ порога. Такой способ отмечен Фюллеборном для обитателей Африки, живущих деревнями и занимающихся

земледелием. Смысл такого погребения ясен: погребенный должен жить с живыми [Fülleborn, 1906].

Там же отмечен и другой способ: могила выносится за дом, но она принимает форму хижины, похожей на ту, где умерший жил. Здесь умерший рассматривается как выселенец, учреждающий себе собственный дом.

С другой стороны старый способ остается в силе, но не для всех, а для некоторых. Так, Раум сообщает: «Тех, кто имеет детей, хоронят в доме, если они умерли в семье» [Raum, 1911, S. 183]. Это очень ценное указание. В доме хоронятся лишь те, «кто имеет детей», т. е. отцы. С развитием семьи вырастает культ предка. Он только и хоронится в доме, остальные вне дома. Но — спросим себя — где же здесь печь, где очаг? Мы привели некоторое количество примеров, мы могли бы их привести больше, но наши материалы и для этого фазиса умалчивают о печи, умалчивают об очаге. Остается предположить, что могила была вынесена за дом раньше, чем в доме появился очаг.

Характерно: целый ряд историков утверждает, что некогда хоронили под очагом. На это есть косвенные указания. Но мы не нашли ни одного прямого указания очевидцев, которые с такой же непосредственностью сообщали бы, что они видали, как хоронят под очагом, с какой это сообщается о захоронении в хижине полуохотников, полуземледельцев, у которых очага еще нет. Если хоронили под очагом, то как это происходило? Разбирали ли при этом кладку, или копали яму около очага, или умершего погребали в том месте, где скоплась зола? Обо всем этом нет непосредственно никаких данных.

Все это заставляет нас предположить, что захоронение под очагом фактически никогда не производилось, но оно появилось в сознании людей, утверждавших, что под очагом похоронен предок. Впрочем, некоторые, очень малочисленные, не совсем ясные указания на то, что хоронили под очагом, все же есть, но характерно: так хоронят детей, чтобы они возродились. «Обитатели Андаманских островов хоронят совсем маленьких детей под полом хижины, под очагом, веря, что души умерших новорожденных могут вновь войти в чрево матери и

быть рожденными еще раз». Раскопки подтверждают то же для предков античных греков: под домами находили сосуды с трупами детей [Frazer, 1933, p. 18, 20]. Но в целом следует сказать, что захоронения под очагом, как явления, мы не имеем. Имеются отдельные случаи захоронения детей, да и то очаг в этих случаях сомнителен. Появление представления о захоронении под очагом предка есть иное явление; оно представляет собой историческую необходимость, так как с созданием собственности и, что еще важнее, с созданием преемственности собственности, в особенности на землю, меняется вся жизнь. Оседлость становится постоянной, прочной. С переходом на оседлость и преемственность имущества и имущественных отношений создается культ предков. Огонь, который, как мы видели, культивировался вне дома, теперь вносится в дом. Это и есть появление очага. Культ предка встречается, перекрещивается с культом огня, и в сознании людей очаг становится местом пребывания умершего предка.

Ясно, что на этой стадии не могло быть сказки в нашем смысле этого слова. Могли быть рассказы, но они носили характер мифа, рассказа, в действительность которого верят. Зато имелись обряды, имелся ритуал, связанный с затронутым нами кругом представлений.

Эти обряды можно проследить вплоть до античности и дальше, и можно видеть, как они постепенно выветриваются. Этот процесс и есть процесс образования сказки, перехода живой действительности в рассказ о ней, в продолжение в сказке той действительности, которая из жизни уже исчезла.

У эскимосов Северной Америки в день поминовения мертвых мертвецы выходят из-под очага, из того углубления, где скопается зола, и собираются к назначенной для них трапезе [Frazer, 1907, p. 302]. Известно, что у многих народов при переселении с одного места на другое берут с собой пепел. Этим заставляют переселиться и живущего в нем предка-охранителя. Духи дома, божества очага, имеются везде там, где есть очаг. Зато этой веры нет и не может быть у кочевников. Этот мотив тесно связан с мотивом мертвеца-помощника.

Посмотрим теперь, что происходит с нашим кругом представлений с достижением развитой рабовладельческой государственности, образцом которой можно принять Грецию. Роде уверен в том, что в Греции некогда хоронили под очагом. Но он говорит об этом в таких выражениях: «Сохранилось воспоминание о древнейшем времени, когда умерший хоронился внутри своего дома, ближайшем месте своего культа». Однако, к этому предложению Роде делает следующую сноску: «Сомневаться в этом — пустой произвол». И далее: «*Neben dem Herde und Altar der Hestia wird die älteste Ruhestätte des Familienhauptes gewesen sein*». — «Около очага <и жертвенника. — *Ред.*> Гестии должно было находиться место последнего упокоения главы семьи». Не «было» (*war*), а «должно было находиться» (*wird gewesen sein*) [Rohde, 1907, I, S. 228]. Это доказывает, что у Роде также не было прямых указаний на погребение под очагом, но что историческая необходимость этого для него очевидна. В этом же уверен и Фюстель де Куланж [Фюстель де Куланж, 1906]. Но Фюстель де Куланж не находит иного свидетеля, кроме грамматика Сервия. На Сервия ссылаются и другие авторы, он — единственный источник для ссылок. Фюстель де Куланж пишет: «Грамматик Сервий, обладавший весьма большими познаниями по части греческих и римских древностей, говорит, что в глубокой древности существовал обычай погребать умерших в домах, а затем добавляет: вследствие этого обычая в домах именно и воздавалось поклонение Ларам и Пенатам. Эта фраза ясно восстанавливает древнее соотношение между культом мертвых и очагом. Можно, следовательно, думать, что домашний очаг был вначале лишь символом культа мертвых, что под камнем этого очага покоился какой-либо предок, и огонь возжен был в его честь: огонь этот как будто поддерживал его жизнь или представлял собой его вечно бодрствующую душу» [Фюстель де Куланж, 1906, с. 29].

Фюстель де Куланж утверждает, что не под очагом хоронили, а, наоборот, над могилой возжигали огонь, и что это и есть первичная форма почитания предка. Но, как бы то ни было, культ умершего и культ огня и здесь сливаются и составляют уже неразложимый комплекс.

С этой стороны античность не представляет для нас чего-либо нового или исключительного. Нам важно установить, что в пределах рабовладельческого общества затронутый круг еще настолько жив, что он на данной ступени еще не мог перейти в сказку. Родоначалник быстро превращается в божество. К нему воссылаются молитвы о помощи. Он может спасти от всякой беды. Он избавитель и покровитель.

Это для нас очень важный момент. Выше мы упомянули, что в сказках на печи валяется или в печи пребывает только герой, но не его братья. Герой сказки, как показывает сравнительный морфологический анализ, есть именно избавитель, каким никогда не являются его братья. Появление героя морфологически есть результат какой-либо беды, появление героя (в том числе появление его из печки) есть прямой ответ на наступление беды. В лице героя, который появляется из печки, можно видеть отголосок подобного культа предков как помощников и избавителей. Однако, было бы абсурдом утверждать, что наша сказка восходит к греческому культу. Мы берем сказку не в локальной или хронологической отграниченности, а как явление социальное, и изучаем, к каким социально-экономическим явлениям она восходит. Античность для нас лишь иллюстративный материал. В античности можно найти другие примеры представления, что дитя происходит из очага, или, вернее, от очага. Когда дитя выходит из печки, из золы, то печь играет роль материнского начала. Античность переносила на печь отцовскую, мужскую роль. «Жена Тарквиния однажды услышала от служанки своей, что в то время, когда она приносила пироги в жертву огню очага и делала возлияние вином, из огня явился мужской орган, хозяин огня. Тогда мудрая царица сказала ей: «Это не спроста: очевидно, у тебя родится существо, более чем смертное». И потому она велела ей нарядиться в костюм невесты, пойти к очагу, лечь возле него и провести там ночь. И вот она забеременела от духа огня, и у нее родился Сервий Туллий. Аналогичная легенда существует о рождении Ромула и Рема и др.» [Штернберг, 1936, с. 367]. В этом случае на очаг совершенно ясно перенесена отцовская роль. Здесь нет представления о том, что рожде-

ние = возрождение, так как таковое возможно только через женщину.

В заключение приведем еще один случай из белуджской сказки. Этот случай показывает остатки представления о возрождении. «Был один царь, у него совсем не было детей. Он думал и размышлял; пошел и сел около очага. Люди подходили и говорили: «О царь, зачем ты сел здесь на пепле?» Он говорит: «Вам нет дела». (Повторение. Является дервиш). Тот сказал ему: «О царь, тебе вовсе не предназначено детей; а если бы и был ребенок, то мертвый, а не живой!» Царь сказал: «Хорошо, пусть будет мертвый! Я могу пойти на то кладбище, думая, что у меня, — сказал царь, — на этом кладбище есть ребенок». Дервиш сказал: «Хорошо, о царь, ты не долго будешь оставаться бездетным». Дервиш дает ему яблоко для жены, та беременеет» [Зарубин, 1932, с. 121 — 122].

В этом случае царь в ожидании детей садится сперва на пепел у очага, потом на кладбище. Дервиш предвещает ему рождение мертвого ребенка. Мы видим ассоциацию очага и пепла, рождения и возрождения умерших. Но все эти попытки и мысли царя оказываются неудачными, они основаны на уже отживших представлениях. Дервиш дает яблоко, и от этого жена беременеет. Продолжение сказки содержит рождение ребенка, который немедленно уносится на небо и оживляется, т. е. действительно рождается мертвым, как предсказывал дервиш, но этот ребенок сразу же становится живым, оживляется.

Все эти материалы заставляют нас предположить, что мотив героя, сидящего на печи и сходящего с нее или рождающегося из нее, сложился на основе обычая захоронения мертвецов в доме. С появлением очага под ним мыслился похороненным предок. Все эти представления скрещиваются с представлениями, что рожденный живой есть вернувшийся к жизни умерший. Сказочный герой, появляющийся из печки в исторической перспективе есть возродившийся к жизни умерший, находившийся в очаге или при очаге. Но все же здесь не хватает некоторых звеньев. Не хватает звена, которое характеризовало бы переход нашего мотива в рассказ. Причины

этого могут быть двойки. С одной стороны, затронутый нами круг представлений жил в обрядах, в действиях. Рассказы должны были появиться только тогда, когда эти действия стали терять свое значение и исчезать. С другой стороны, рассказы могли быть, но не сохранились.

8. *Рождение от съеденных останков.* С этой стороны дополнительный материал дает нам разновидность чудесного рождения, которую мы затронули выше, а именно рождение от проглоченного кусочка трупа. Эта разновидность рождения героя покажет нам, как действительность переходит в рассказ, и выводы, полученные из рассмотрения этого мотива, могут быть перенесены и на рождение героя из очага.

Вопрос о съедении кусочка останков с целью возродить умершего к жизни тесно переплетается с вопросом о каннибализме вообще. С другой же стороны, он связан и с вопросом о богоедстве. В весь комплекс этих представлений и обычаев мы здесь входить не можем. Полагали, что качества съеденного переходят на съевшего. Но убивали только врагов, а родственников не убивали. Части их тела съедались после их естественной смерти. В Океании и в части Африки существовал обычай пить продукты разложения трупа. На Адмиралтейских островах кладут трупы на высокие сооружения вне дома и под них ставят еду, на которую капают продукты разложения с трупа. Эти продукты затем съедаются [Vogel, 1911, S. 108; много примеров: Frobenius, 1898].

Этот отвратительный обычай у более культурных народов принимает более мягкие формы, а затем совсем исчезает, сохраняясь только в виде священного рассказа. В рассказе индейцев племени *Vakaigi* женщина проглатывает две кости от пальцев, которые сохраняются в доме ягуара, ее мужа. От этого она становится беременной [Steinen, 1894, S. 370]. Иногда умерший, раньше чем быть съеденным, превращается во что-нибудь менее отвратительное, чем труп. У индейцев племени *тлингит* есть сказание: Муж убивает всех своих детей из ревности к жене. Он подвешивает трупы под самый потолок в корзинах (ср. выше, где подвешивали труп не в сказании, а в действительности). Один из убитых сыновей превращается в

небольшой предмет (какой — не указано) и женщина его проглатывает. Сын рождается снова [Frobenius, 1898, S. 28].

Оба эти случая представляют рассказы, весьма близкие к действительности. Что покойников сохраняют под потолком, причем продукты их разложения капают на еду или съедаются непосредственно — на это указывалось; еще более широко распространен обычай сохранять в доме кости.

Таким образом и данный мотив восходит к действительности. В рассказах вместо трупа иногда фигурирует предмет, в который умерший превращается. Здесь кроется разгадка превращения пепла человека в ларчик, который к тому же уже не съедается, но лижется языком [Ср. выше: Афанасьев, 2 — 4, N 82; 5 — 7, N 143].

Совершенно такой же эпизод, как в афанасьевской сказке, мы имеем в турецком Тути-Намэ. Он совершенно ясно показывает рождение от съеденного пепла и вскрывает истинное значение ларчика. Здесь человеку предсказано, что от найденного им черепа погибнет 80 человек. Поэтому он его не хоронит, а берет с собой, сжигает и толчет его в порошок. Пепел он завертывает в тряпку и сохраняет его в ларце. Вернувшись однажды домой, он видит, что дочь его пробует на язык этот порошок. Она беременеет [Веселовский, 1921, с. 410]. Сличение этой версии с афанасьевской показывает, что непосредственно съеденный остаток трупа начинает превращаться в какой-либо предмет-посредник между съедаемым трупом и съедающей женщиной. Происходит замена, и в этой замене действительность продолжает жить в рассказе чрезвычайно долго. В египетской сказке о двух братьях Бата превращается в дерево, щепка попадает в рот женщине (т. е. съедается), и Бата возвращается к жизни. Подобные мифы есть и в античности. Вакх растерзан титанами. Но сердце его сохранено Зевсом и дано в напитке Семеле. От этого Вакх возрождается. Наконец, данный мотив переключивается в христианскую легенду. В несторианской легенде женщина по совету святого съедает печенье, испеченное из праха мучеников: у нее рождается три сына. В бретонской легенде служанка съедает кость сожженного святого Филиппа (кость имеет форму ложки, из ложки

она ест, но случайно проглатывает ложку-кость). Филипп возрождается к жизни [Hartland, 1909, I, p. 17]. Этот мотив, таким образом, зародился как обычай на стадии охотничьего быта. С переходом даже на первобытное земледелие он уже превращается в миф (индейцы). Как миф он держится очень долго, о чем свидетельствует, например, греческое сказание о Вакхе. С дальнейшим развитием этот мотив, с одной стороны, переходит в сказку, с другой — в суеверия и в легенду.

9. *Рождение от рыбы*. Эти случаи помогут нам понять и ту разновидность чудесного рождения, которая в сказке встречается чаще всего, а именно рождение от рыбы.

В европейской литературе рыбе особенно повезло. Ей посвящено несколько трудов. Это объясняется тем, что в раннем христианстве Христос фигурирует в образе рыбы. Собран огромный материал, который и мы можем использовать, хотя эти труды не представляют решения вопроса [2].

В сказке рыба играет очень большую роль, но в данной главе затронут только тот случай, когда от рыбы происходит зачатие. После долгой бездетности царице дают совет поймать в таком-то пруду золотую рыбку. Царица и служанка каждая съедает по кусочку, корова (или кобыла, собака) выпивает ополощины, и по истечении положенного срока, в один день, в один час, в одну минуточку рождаются три брата.

Сопоставляя этот случай с предыдущими, мы можем поставить вопрос, не отражает ли и данный случай обряд съедения тотемного предка с целью его возвращения к жизни? На этот вопрос можно будет ответить положительно, если окажется, во-первых, что рыба, как тотемный предок, некогда действительно имела распространение и, во-вторых, если окажется, что рыба действительно поедалась в целях вызвать рождение — возвращение ребенка.

Что рыба, как тотемное животное, была очень распространена, более распространена, чем другие животные, видно по очень многим материалам. Здесь мы не можем дать ни карты, ни истории распространения этого представления. Нам достаточно будет указать некоторые примеры. По сообщению Мошковского, у папуасов Голландской Новой Гвинеи

рыба служит тотемным предком всего человечества. (Кроме этого каждый род имеет своего родового предка). Это — огромная рыба, живущая в море, и потому родители при наступлении у детей десятилетнего возраста говорят им: «Теперь тебе нужно нанести этот образ на кожу, потому что это твой прадед, и он должен знать, что ты принадлежишь ему» [Moszkowski, 1911, S. 322]. Боас в своей книге о социальной организации племени квакиутл показал, какое большое распространение имеет рыба в качестве тотемного животного; фасады многих домов расписаны огромными рыбами, так что вступающий в дом как бы вступает в рыбу [Boas, 1897, p. 311 — 337]. Карстен, специально исследовавший художественные украшения в Южной Америке, приходит к заключению, что преобладание в этих украшениях рыбы вызвано тем, что эти украшения «стоят в связи с верой, будто души умерших превращаются в рыб». Племя Collas в Перу «рассматривает рыб как своих братьев, потому что их предки якобы произошли из той же реки» [Karsten, 1916, S. 189]. В Перу распространено представление, что некоторые рыбы ведут свое происхождение от небесной рыбы, которая очень заботится о сохранении своего потомства. Эти породы считаются святыми. Сохранившиеся древнеперуанские сосуды поэтому часто снабжены изображением рыб. Кроме того, там были найдены рыбы из золота, серебра, меди, бронзы. Рыбовидные боги были найдены также в храме бога Pachacamac [Scheftelowitz, 1911, S. 331]. Фрэзер рассказывает, как представляли себе происхождение клана от рыбы, как рыбы появились на земле из-под воды, как они были обучены человеческому языку, стали ходить на ногах и прочее. От них ведут свое происхождение Chocktaws [Frazer, 1933, p. 22]. Таких случаев у Фрэзера приведено множество, но они представляют собой более позднее явление; здесь формы происхождения человека от животного рационализированы.

Все эти материалы не оставляют никаких сомнений в том, что рыба, как тотемное животное, имела широкое распространение.

Другой вопрос: съедалась ли где-либо и когда-либо рыба в целях вызвать рождение. Гартлянд говорит: «Неделю спустя

после смерти кого-нибудь конды совершают обряд возвращения души умершего. Они идут к реке, выкликают имя умершего, ловят рыбу и приносят ее домой. В некоторых случаях они едят ее, полагая, что, делая так, они возвращают умершего, который благодаря этому снова родится в семье в виде ребенка» [Frazer, 1935, p. 5; Hartland, 1909, I, p. 50].

Этот случай особенно ясен. Умершего в виде рыбы зовут обратно, ловят его, приносят домой, съедают, и он возрождается в виде ребенка. Этот случай показывает, что съедение рыбы может быть рассмотрено, как частный случай съедения останков умершего.

Подобный же случай мы имеем в одной из джатак, приведенных у Пишеля. «Когда в древние времена в Бенаресе царил благочестивый и справедливый царь Падмака, на его подданных напала желтая лихорадка. После того, как врачи напрасно использовали все средства, они, наконец, объявили, что только рыба Rohita здесь может помочь. Несмотря на все поиски, такая рыба не могла быть найдена. Наконец царь решил принести себя в жертву для своего народа. Он передал царство своему старшему сыну, поднялся на вышку дворца и бросился вниз, выражая желание в следующем рождении возродиться рыбой Rohita. Его желание исполнилось. Немедленно после этого он был найден на речном песке в образе огромной рыбы Rohita. Народ сбегался и стал ножами срезать его мясо. Он назвал себя и обратил их в буддизм» [Pischel, 1905, S. 511; о том же: Scheftelowitz, 1911, S. 51].

Этот случай представляет собой явное переосмысление. Сюжет прошел через руки жрецов и получил соответствующую политическую и религиозную окраску. Вкушение в целях исцеления и ведет к обращению в новую веру. Но для нас этот случай все же ценен, так как он показывает, что вкушение рыбы на более ранних стадиях представляло собой вкушение умершего.

По-видимому, именно в Индии этот обычай был особенно распространен. «Агиры, каста пастухов крупного скота в центральных провинциях Индии, также возвращают души умерших домой в форме рыбы, после того как они сожгли или где-нибудь похоронили труп» [Frazer, 1933, p. 22].

Мотив чудесного рождения

Эти ссылки в связи с тем, что выше говорилось о вкушении мертвецов в целях их возрождения, показывают, что и сказка относится к этой же категории явлений — к явлению поедания умершего в качестве рыбы в целях его возрождения в виде ребенка.

Но этими ссылками вопрос еще не исчерпан. Возникает вопрос, почему именно рыба, а не другое животное, сохранилась в этой роли?

Здесь можно указать, что рыба, с одной стороны, очень часто имеет какую-то связь с миром умерших, с мертвецами, независимо от наличия или отсутствия у данного народа тотемизма. С другой стороны, рыба сильна силой своей плодovitости.

В Буине некогда существовал обычай бросать кости сожженных трупов рыбам [Wheeler, 1914, S. 47]. На Гималайских горах есть пруд Сараевата, в котором находятся священные рыбы, называемые Mrikunda, «при кормлении которых приносятся жертвы манам умерших родственников» [Scheftelowitz, 1911, S. 312].

Это бросание костей рыбам для нас очень важно. Оно приводит нас к кругу представлений, что съеденный рыбой или змеем вновь возрождается. Этим не ограничивается связь рыбы с миром умерших. В древнем Вавилоне врач, являясь к больному, одевался рыбой. Это становится понятным, если вспомнить, что врачевание состояло в том, что умирающему возвращали душу. Врач в образе рыбы имел доступ в царство мертвых, откуда он мог вернуть душу. Это — Эа или Оаннес. К этому еще надо прибавить, что изображение рыб часто встречается на могилах и в могилах античного мира (в микенских, греческих, римских, в катакомбах [Scheftelowitz, 1911, S. 367]). В частности, найдены небольшие золотые рыбки. Вспомним, что и в сказке герой очень часто рождается именно от золотой рыбки. Очевидно, предполагали, что в образе этой рыбки умерший должен был воскреснуть.

Все эти материалы показывают, что рыба — это умерший, и что такое представление было широко распространено. Но если это так, то мы можем объяснить, почему именно рыба

сохранилась в большей степени, чем другие животные. Рыба сохранилась по тем же причинам, по каким в качестве животного, представляющего умершего или его душу, сохранилась птица [Weicker, 1902]. Птица есть представительница воздушного царства мертвых, рыба — подводного. Эти представления стоят в связи с образованием представлений о воздушном далеком царстве мертвых, куда улетают, и о царстве мертвых, находящемся под землей или под водой.

Но если это так, то спрашивается, почему же именно рыба, а не птица поедается в целях вызвать потомство?

Это стоит в связи с тем, что рыбе приписывается особая сила плодовитости — представление, основанное на простом наблюдении народов-рыболовов, что рыба размножается чрезвычайно быстро и обильно. «Так как рыбы быстро размножаются, то у многих народов они символизируют плодовитость, избыток и многодетность», — говорит Шефтеловиц [Scheftelowitz, 1911, S. 376]. И о том же свидетельствует Пишель: «Рыба была символом плодовитости» [Pischel, 1905, S. 530]. Случаи, описанные нами выше, представляют собой раннюю манифестацию этого представления; более поздние случаи содержат эту мыслительную основу в более ясных для нас формах. В свете приведенных материалов понятно, почему индийский бог любви имел знак рыбы [Pischel, 1905, S. 530], или почему у северных народов богине плодовитости и плодородия Фрейе каждый шестой день приносили в жертву рыбу [Scheftelowitz, 1911, S. 378]. С этим перекликается и Талмуд: «жену надо брать в первый день недели, так как в этот день бог при сотворении мира благословил рыб словами: «Плодитесь и размножайтесь» [Scheftelowitz, 1911, S. 376]. У испанских евреев в Константинополе есть обычай: новосочетавшиеся жених и невеста немедленно после церемонии бракосочетания трижды прыгают через большое блюдо, наполненное свежей рыбой [Hartland, 1909, I, p. 51]. Из материалов Гартлянда можно извлечь несколько подобных случаев. У Трансильванских саксонцев бездетные женщины на праздник рождества едят рыбу, а кости бросают в проточную воду, надеясь таким образом произвести на свет ребенка [Hartland, 1909, I, p. 50]. Неудиви-

тельно, что в связи с такими действиями стоят рассказы об успехах подобных мероприятий, которые очень сходны со сказкой, основаны на тех же представлениях, но имеют лишь местное, ограниченное хождение и выдаются за истину. Так, в Исландии «во второй половине XVIII века рассказывали, что некая знатная женщина, желая иметь ребенка, по совету трех женщин, явившихся ей во сне, легла у ручья и попила из него. Она устроила дело так, что в рот ей попала форель. Она проглотила ее, и желание ее исполнилось» [Hartland, 1909, I, p. 7]. Этот случай напоминает нам горошинку, выпитую с водой. Что это за горошинка, мы уже знаем. Мы знаем теперь также, откуда в этих случаях берется рыба. Мы не будем приводить всех случаев, приведенных у названных авторов. Для нас интересна производственная и социальная основа их. Совершенно очевидно, что рыба, как живой, а не традиционный образ, первоначально возможна только у народов, живущих примитивным рыболовством и живущих родовой организацией. Но уже очень рано человек стал не только охотиться, но и приручать животных, разводить скот. В сказке мы видим, что рыбу съедает не только герой, но и корова, лошадь или собака, чаще всего — корова. Такое съедение не случайно. Но раньше, чем остановиться на этом, необходимо указать, что рыба во всех этих случаях играет роль отцовского, а не материнского начала. Другими словами, рыбе свойственен характер фаллический. Это представление иногда понимается совершенно буквально: мужчина превращается в рыбу. В Северной Америке можно встретить сюжет о человеке, который преследует женщину, но не может овладеть ею. Тогда он подстерегает ее во время купанья, и сам превращается в рыбу и в удобный момент, когда женщина принимает соответствующую позу, он ее оплодотворяет [Boas, 1895, S. 73]. Такие же случаи имеются в Океании. Здесь женщина после тяжелой работы каждый день купается в море. Всякий раз она видит большую рыбу: «рыба терлась у ее ног и обнюхивала ее бедра». Бедро разбухает, из опухоли выходит мальчик [Hambruch, 1912, S. 66]. Эти случаи объясняют некоторые археологические находки. Так, на обломке оленьего рога, найденного в пещере в Лорбе, вырезаны

три оленя, а между ног у них — по две рыбы. Рисунок отличается высокой художественностью [Scheftelowitz, 1911, S. 381]. Сходные рисунки имеются из античности. В Тиринсе найден черепок с изображением лошади. Между ее ног по направлению к половым органам изображена рыба. Шефтеловиц относит его к VII веку до н. э. и прибавляет: «Такие рисунки, по-видимому, считались магическим средством для быстрого увеличения стада» [Scheftelowitz, 1911, S. 381].

Неестественность такого соединения, по-видимому, не дала распространиться этой форме, распространение получила форма еды, и в таком виде она продержалась не только в сказке, но и в живой вере. Один сельский священник рассказал Гартлянду следующее: «Однажды он шел с женой кузнеца через мост. В это время мальчик удил рыбу. Женщина сказала: «Если бы он мог дать мне живую форель, я передала бы ее нашей корове, чтобы она произвела теленка» [Hartland, 1909, I, p. 52]. Наконец, соединение человеческого и животного плодородия через рыбу мы имеем в древнеиндийском свадебном ритуале: «Новосочетающаяся пара до колен входит в воду и подолом одежды, обращенным на восток, ловит рыбу, задавая вопрос брамину: «Что ты видишь?» Тот отвечает: «Сыновей и скот». Шефтеловиц прибавляет: «Рыба здесь символизирует многодетность и увеличение поголовья скота» [Scheftelowitz, 1911, S. 377].

Эти материалы позволяют нам сделать заключение, что мотив рождения от съеденной рыбы представляет собой частный случай мотива съедения предка в целях его возрождения. Если в этих случаях сохраняется рыба, но не сохранились другие животные, то это происходит оттого, что рыбе приписывают плодородную силу независимо от тотемизма. Плодородная сила рыбы переносится и на скот, первоначально в формах чисто фаллических, позднее только в форме приема рыбы в пищу.

10. *Сделанные люди*. Приведенные случаи не исчерпывают сказочного материала по мотиву чудесного рождения. Не все случаи восходят к тотемным представлениям, к происхождению человека от животного.

В религиях многих народов чудесным образом происходят только *первые* люди, которые не могли родиться. Они созданы божеством, и от них в дальнейшем уже рождаются все другие. Такие рассказы также отражены сказкой. В сказке родители делают себе детей из глины или дерева. «Был да жил мужик да баба; у них не было детей никого. Ну, старуха-то и говорит: «Старик, сделай из глины паренька!» [Ончуков, 1908, N 130]. «Жил досюль мужик да баба. У мужика да у бабы не было детей. Сделали они глиняного паренька; паренек и стал ходить, хоть и глиняный» [Ончуков, 1908, N 102]. В параллель к этим рассказам можно привести мифы более примитивных народов: здесь не люди, а боги создают людей из глины, причем они — первые люди, родоначальники человеческого рода. Так, в древнеамериканском сказании боги сперва создают животных. Но они не могут прославлять богов; боги их проклинаят. Тогда боги говорят: «Сделаем еще одну попытку. Уже приближается время посева, светлое время. Создадим себе кормильца, создадим себе содержателя... Так они говорили. Тогда был создан человек. Из земли и горшечной глины сделали они его плоть. Но они увидели, что он был не хорош. Он был без связи и состава, он был недвижим, бессилен, неловок и был полон воды». Второй человек делается из дерева, третий из маисовых зерен. Третий оказывается удачным [Krickeberg, 1928, S. 123].

В этом предании обращают на себя внимание две черты, указывающие на земледельческую концепцию этого мотива. Боги создают себе *кормильцев*, т. е. находятся в положении бездетных родителей. Они создают их *перед посевом*. Вторая черта — это неудача попытки. Глиняный человек не годится. Глиняный паренек русской сказки напоминает эти неудавшиеся создания. Он съедает своих родителей, а затем глина, из которой он сделан, рассыпается от какого-нибудь толчка. Если в мексиканском сказании глина слишком влажна, то здесь она слишком суха.

Разумеется, это не значит, будто русская сказка произошла от мексиканского сказания. Но можно предположить, что такие сказания о неудачных созданиях были распространены

более широко, чем мы это знаем, и что сказка сохранила их след. Бог Библии также критически оглядывает свое творение: «и увидел бог, что это хорошо». Возможно, что Библия не сохранила рассказа о неудачных попытках, потому что это не соответствует представлению о его всемогуществе. Он благословляет людей, но он мог проклясть их предшественников, как их проклинали мексиканские боги.

Все эти черты указывают на сравнительно позднее происхождение этого мотива. Оно связано с наличием гончарного искусства. Этот мотив засвидетельствован еще в Вавилоне. Иеремиас говорит: «Из глинописных материалов мы знаем, что Эа, божественный гончар, месит свои создания из глины» [Jensen, 1906, S. 4]. Аруру, богиня-мать, создает Эабани из земли или глины [Jeremias, 1900, S. 39]. Сюда же относится библейское сказание о сотворении из земли Адама.

Предположение о неудачных людях из глины подтверждается вогульской сказкой. В точном соответствии с мексиканским сказанием здесь делают семь человек из глины и семь — из дерева. «Глиняные люди живыми стали. Только век их недолог: глиняные руки, глиняные ноги — куда годятся? В воду человек упадет — тонет, жарко станет — из него вода выступает. Из лиственницы сделанные люди крепче были бы, в воде не тонули бы» [Чернецов, 1935, с. 27 — 28].

Это заставляет нас ближе присмотреться к людям, сделанным из дерева. Иногда ребенок создается из куска дерева, из колоды или чурбана. «Был себе дед да баба, да у них не было детей. Вот баба говорит деду: «Иди, дед, в лес, да вырубай тельпушок (чурбан. — В. П.), да сделай калисочку (люльку. — В. П.). Я буду тельпушок качать, не будет ли чего?» Дед сделал так, как сказала баба. Вот баба качает тельпушок, да и припевает (следует песня). Глядит баба, а у тельпушка ноги есть: баба обрадовалась, да давай снова петь, и пела до тех пор, пока из того тельпушка не сделалось дитя» [Афанасьев, 2 — 4, N 62b; 5 — 7, N 109].

Ребенок здесь (как и в других подобных текстах) не сделан из колоды, он *превращается* из колоды в человека. Характерна здесь колыбельная песнь, под которую колода превра-

щается в ребенка. Это магическая, заклинательная песня. Видя, что ребенок уже образуется, мать продолжает петь.

Мотив создания человека из дерева также находит свою параллель в сказаниях о первых людях, причем он несомненно древнее, чем предыдущий. Мотив сотворения из глины мог возникнуть только у народа, уже знающего гончарное искусство. Мотив возникновения из куска дерева известен народам, стоящим на самой низкой известной нам стадии развития.

Здесь может быть поставлен вопрос о принадлежности к этому циклу той роли, которую у австралийцев играют чуринги — палки или камни, представляющие как бы двойник или вместилище силы или души человека. «Здесь они оставили чурингу, из которой вдруг родился человек по имени Угиркарпиния, потомок которого сейчас жив» [Spenser, Gillen, 1899, p. 434]. Однако, вопрос этот так просто решен быть не может, и мы перейдем к более поздним и ясным материалам. Здесь заранее нужно оговориться о следующем: когда речь идет о создании первого человека, он часто создается человеком же. Вопрос, откуда взялся создающий, в этих случаях никогда не ставился. Первым считается созданный человек, а создатель отодвинут на второй план. Так, в африканском сказании жизнь человечества начинается с того, что из кустарника выходит человек, который никогда не моется и не стрижется, очень мало ест и мало пьет. «Он вышел и сделал изображение человека из дерева, взял его с собой и поставил перед своим жилищем в кустарнике». Это изображение пробуждается к жизни и становится родоначальником человеческого рода [Fülleborn, 1906, S. 48]. Этот случай показывает, во-первых, связь подобных сказаний с резными изображениями предков, имеющих у многих первобытных народов. Во-вторых же, в лице человека, выходящего из кустарника, мы легко узнаем «неумойку». «Неумойка» имеет связь с обрядом инициации [Пропп, 1939]. Отсюда видно, что мотив чудесного рождения может быть увязан с формами символического рождения, совершаемого при наступлении половой зрелости. В этих случаях рождение никогда не происходит от человеческой пары (в сказке создатели-боги заменены создателями-супругами). У Агарахо есть

сказание о семи сестрах, живущих в лесу. Они создают себе сына из палки, которую кладут на постель. Каждая из сестер говорит что-нибудь. Одна говорит «встань», другая — «умойся» и т. д. Палка превращается в мальчика [Dorsey, Kroeber, 1903, p. 95]. 4 Здесь сестры живут в лесу, так как не хотят выходить замуж. Мы здесь имеем безмужнее рождение — остаток матриархальных представлений. Мальчик создается путем заклинаний. Эти заклинания соответствуют песне, под которую в сказке чурбан превращается в мальчика.

Иногда подобное превращение приписывается не первому человеку, а первой женщине. Так, в океанийском мифе первый человек вырезает себе жену из дерева и говорит: «Дерево, стань человеком» [Meier, 1907, S. 652].

В мексиканских мифах, т. е. на стадии земледельческой, мотив создания из дерева перекрещивается с мотивом создания из земли и из зерен маиса. Первые люди созданы из земли и глины. Но они неудачны. Вторых создают из дерева. Боги сказали: «Хорошо, если будут сделаны куклы, вырезанные из дерева, которые смогут говорить, как хотят, на лице земли. Пусть так будет», — сказали боги, и в то же мгновение из дерева были сделаны куклы. Людьюми они вступили в жизнь, как люди они заговорили» [Krickeberg, 1928, S. 125]. Здесь создатели, соответственно более поздней стадии, заменены богами, и противоречие между первым человеком-создателем и первым созданным человеком до известной степени устранено. В этой форме подобные представления держатся очень долго.

Нет необходимости приводить все новые и новые материалы. Где бы мы ни встречали мотив создания человека из глины или из дерева, мы почти всегда находим, что это — первые люди. Сходство между этими материалами и сказкой весьма велико. Отсюда мы заключаем, что мотив ребенка, сделанного из дерева или из глины, восходит к мифам о создании первых людей. Дерево древнее, чем глина или земля. В мотиве создания сына из глины прослеживается более древняя форма неудачного создания людей из глины: глиняный паренек оказывается чудовищем и рассыпается в прах.

Мы рассмотрели главнейшие формы чудесного рождения, имеющиеся в русской сказке. Русская сказка отражает далеко не все виды такого рождения. Нами оставлено в стороне чудесное рождение от прикосновения, удара, из крови или сгустков крови, от проглоченных жемчугов или камней, от солнца, дождя, через животную пищу, из яиц [Смирнов, 1917, N 184] и др. Не рассматривали мы также рождение из бедра, из головы, из нарыва и т. д. Другими словами, мы не имеем права создавать теорию партеногенезиса. Наши цели гораздо скромнее. Наша цель — найти те исторические категории явлений, к которым относится сказка. Категории эти найдены. Изучение мотива чудесного рождения в сказке показывает, что этот мотив не одинаков и не однороден по своему происхождению. В основном намечаются три группы: представления, связанные с тотемизмом, представления, связанные с живительной силой растительной природы (тоже иногда с элементами тотемизма), и мотивы, восходящие к мифам о создании первых людей.

Мы видели также, что в основе некоторых форм чудесного рождения лежит представление о возвращении умершего. Чудесное рождение в некоторых своих формах основывается на представлении о реинкарнации. Как этот мотив укладывается в сказку, как целое, не может быть показано на анализе лишь одного мотива. Но уже сейчас можно сказать, что сказка отразила или сохранила не ту наиболее раннюю стадию, когда причина рождения была неизвестна, а более позднюю, когда это рождение приписывалось героям, спасителям или богам. Правда, во многих случаях чудеснорожденный герой — отнюдь не спаситель (Тельпушок, Снегурочка и др.). Но в целом, в системе сказки, герой именно как спаситель рождается чудесным образом. Так, чудеснорожденный от рыбы часто является змееборцем и избавителем царевны. Здесь можно бы возразить, что герой рождается чудесным образом еще до того, как он нужен в роли спасителя. Когда он рождается, еще никаких змеев или других врагов на горизонте нет. Однако, здесь можно усмотреть чисто художественный прием, свидетельствующий об утрате тех религиозных представлений, на основе которых он вырос. Да и утрата эта также не полная.

«Покатигорошек» рождается чудесным образом после катастрофы. Ларокопей царевич также рождается после исчезновения сестер [Зеленин, 1914, N 27]. Такие случаи сохраняют древнюю логику и последовательность вещей. «Чудесное рождение» есть признак героя. Он рождается для спасения и избавления.

11. *Быстрый рост героя.* Если верно наше наблюдение, что чудесное рождение восходит к представлениям о реинкарнации, то это внесет некоторый свет в другой мотив, тесно связанный с чудесным рождением: мотив быстрого роста героя. Герои этот растут «не по годам, не по дням, а по часам, по минутам — как тесто на опаре киснет» [Афанасьев, 2 — 4, N 119, 107; 5 — 7, N 206, 185]; «Кто растет по годам, а он по часам» [Афанасьев, 2 — 4, N 82; 5 — 7, N 143]; «Утром понесла, а в вечеру на ногах пошел» [Ончуков, 1908, N 177]. Если чудесно рожденный есть вернувшийся умерший, то мы приходим к заключению, что герой, умерший взрослым, взрослым же и возвращается. Правда, он рождается в виде ребенка, так как женщина не может родить взрослого. Но, родившись, он мгновенно превращается в взрослого. Это мгновение в сказке растянуто на часы и минуты, а стремление сказки все устраивать превращает этот срок в три дня или шесть, девять суток и т. д.

Можно ли показать на материале, что герой рождается взрослым? «Родила себе двух сыновей. И как они ее удивили, сей-час с ней заговорили: мамаша, говорят, переплывайте эту реку» [Худяков, I, N 23]. Здесь ясно, что ребенок рождается взрослым.

В африканском мифе племени Базуто рассказывается, как огромное животное пожирает всех людей. Наконец, остается в живых только одна женщина, и у нее рождается сын. Он является на свет с украшением на шее (знак божественного происхождения). Мать готовит новорожденному солому, оборачивается, чтобы его взять, и приходит в ужас: ребенок уже достиг величины взрослого человека [Frobenius, 1898, S. 242].

Эти материалы показывают одну сторону дела: они показывают мотив на более ранней стадии и обнаруживают, что герой сразу рождается взрослым. Но это только одна сторона дела. Другие материалы ясно показывают, что он рождается

взрослым потому, что он *возвращенец*, потому что он рождается во второй раз. В одном из вариантов мифа о похищении солнца дело происходит следующим образом. В стране темно, нет солнца. Герой хочет украсть его. Оно хранится в коробочке у некоей женщины. Чтобы попасть в ее дом, герой, выучившись у белки в лесу превращаться в ребенка, входит в чрево женщины и вновь рождается через четыре дня. «Когда он был одного дня, он уже был в состоянии ходить, а на следующий день он начал разговаривать. В возрасте четырех дней он начал кричать о коробочке с солнцем» [Voas, 1897, S. 411]. Здесь надо упомянуть, что в Америке число «четыре» такое же сакральное и условное число, как у нас «три». Быстрому росту предшествует быстрая беременность — случай, известный и в нашей сказке. Но самое важное — этот материал ясно показывает причину быстрого роста.

Герой рождается взрослым, с одной стороны, именно как герой, как избавитель, в момент беды, с другой стороны — как возвращенец из мира умерших. Утроба женщины для него своего рода врата жизни, сквозь которые он возвращается. В мексиканском сказании женщина имеет 400 сыновей. Но они враждуют с матерью и отправляются на нее походом. Мать идет им навстречу. На нее с неба падает шарик из перьев. От этого она беременеет и сразу же рождает сына, который прямо из материнской утробы бросается на своих братьев и побеждает их [Krickeberg, 1928, S. 85]. Сходно, также в связи с бедой, в африканской сказке: «Случилось, женщина забеременела. Случилось, однажды, заговорил ребенок в утробе. Сказал он: «Скорей рожай меня, скот моего отца уничтожат люди...» Ребенок вышел из утробы. Выйдя, он встал. Сказала его мать: «Поди сюда, дай я перережу (пуповину. — В. П.). Сказал ребенок: «Нет, не надо, не перерезай у меня, я сам взрослый — я муж совета» [Снегирев, 1937, с. 35]. Здесь противоречие между рожденным ребенком, который одновременно есть взрослый, сказителем не ощущается. Позднее из этого противоречия выходят, вставляя мотив очень быстрого роста, т. е. превращения ребенка во взрослого. Здесь можно указать на историю Каллирои, муж которой, Алкей, был предательски убит. Она об этом узнает, обращается с молитвой к Зевсу, чтобы он сотво-

рил чудо и сделал взрослыми ее двух малолетних сыновей. Чудо это действительно происходит. Вечером дети ложатся мальчиками, а утром они просыпаются бороатыми мужчинами, полными жажды действий.

Довольно часто можно наблюдать, что быстро растут вернувшиеся умершие. Момент смерти в американских материалах, как мы видели, отсутствует: там герой прямо превращается в мальчика и входит в утробу своей второй матери. Но там же можно наблюдать, что быстро растут именно те дети, которые пришли из могилы, т. е. вернулись с того света. В североамериканском мифе женщина имеет любовника. Муж это узнает. Жена беременна. Она симулирует смерть, но муж узнает это, убивает ее и оставляет ее в могиле вместе с ребенком в утробе. Но ребенок не умирает. Он растет необыкновенно быстро. Однажды дети видят, как он выходит из могилы. Этот ребенок обладает необыкновенными магическими качествами [Boas, 1897, S. 41]. Сходное явление мы имеем в якутском мифе. Здесь отец умирает и приказывает своей жене съесть две травинки, которые вырастут на его могиле. Она так и делает, и у нее рождаются близнецы. «В одну ночь они стали по одному году, в две ночи они стали двух лет» и т. д. — перечисление доведено до десяти [Верхоянск., 1890, с. 98]. Таким образом рожденный, пришедший из могилы или из царства мертвых, не растет, а мгновенно оказывается взрослым. Здесь дети потому растут так быстро, что они — возрожденный через растение от смерти отец. Сходно в ненецкой сказке: «Пришла смерть в чум. Первая девка — сестра Сэрулеев — женой смерти стала. У девки родился сын. Другому ребенку надо год расти — девкин сын в один день растет» [Тонков, 1936, с. 108]. Другие дети растут годами, а этот — один, потому что он *сын смерти*.

Все эти материалы дают право на заключение, что мотив быстрого роста создан из мотива рождения героя, как избавителя. Он рождается в момент беды и сразу же берется за дело освобождения. Он рождается взрослым, потому что он — взрослый, вернувшийся с того света. Но так как женщина не может родить взрослого, появляется мотив превращения ребенка во взрослого, которое в сказке представляется как необычайно быстрый рост. [3].

Эпос

Чукотский миф и гилляцкий эпос

Огромное количество фольклорных материалов, собранных в СССР по населяющим его народностям, требует научного изучения. Наши народы к моменту записи у них фольклора до революции стояли на разных ступенях общественного развития. Фольклор, собранный после Октября, частично сохранил старые формы. Весь этот материал — и в частности *эпос* — может быть расположен по стадиям развития этих народов. Такой способ расположения и сравнения даст возможность *исторического* его изучения.

Точки зрения (*tertium comparationis*), с которых возможно сравнение, могут быть очень различны. Одной из основных является композиционная структура. Эта структура, или система, для всего эпоса оказывается единой. Но она видоизменяется, нарушается, заполняется различным идейным и художественным содержанием в зависимости от ступени развития и исторических судеб народа, и эти изменения и подлежат изучению и объяснению.

Если для изучения эпоса привлечь фольклор народов, которые его еще не имеют, то окажется, что та же система лежит в основе повествований, которые определяются как шаманские мифы. Отсюда возможно предположение, что эпос развивается из шаманского мифа.

Образцом таких мифов могут служить чукотские рассказы, обычно принимаемые за сказки [Богораз, 1900]. Однако их шаманская природа и основа могут быть доказаны и не подлежат сомнению. Композиционная система сквозь все сюжеты одна. Она строится на представлении о двух мирах, которое на данной стадии еще является живым. Герой по разным поводам (чаще всего в поисках невесты или похищенной жены) отправляется в иной мир. Способы переправы очень разнообразны, от самых

фантастических (по веревке на небо, в дыму, сквозь водоворот на морское дно и многое другое) до вполне реалистических (перекочевка). По дороге герой встречает расположенные к нему существа, стариков или животных, которые указывают ему путь или дарят ему какой-нибудь предмет, который впоследствии оказывается волшебным, или учат, как его сделать или найти. Этот персонаж может быть назван дарителем. Герой прибывает в иной мир и при помощи добытого предмета или своих способностей дает доказательства своей шаманской силы. Он подвергается испытанию или преследованию со стороны будущего тестя или соперников. В этих шаманских состязаниях он всех побеждает, получает жену и возвращается. Иногда следует погоня, от которой он спасается.

Такова в кратком, схематическом изложении эта система. Единство ее может быть объяснено тем, что представления и действия, на которых она основывается, соответствуют представлениям чукчей о двух мирах, о шамане, как посреднике между ними, о приобретаемых им духах-помощниках в виде животных или амулетов и о небесной жене шамана. Путешествие героя, с одной стороны, соответствует воображаемому путешествию шамана в иной мир во время камлания, с другой стороны, представлениям о становлении шамана и соответствующей практике.

Эти рассказы представляют собой художественное целое, содержат художественные ценности, которые не погибают при переходе на более высокую ступень развития народов.

Наиболее примитивную, зародышевую стадию эпоса мы имеем у нивхов (гиляков) [Штернберг, 1908]. Нивхские (гиляцкие) поэмы («настунд») построены по той же схеме и содержат те же сюжеты. Однако принадлежность их к жанру *эпоса* все же может быть доказана. При сличении их с мифами обнаруживается существенная разница. Из системы выпал волшебный дар, амулет, помощник героя. Герой действует *сам*, не при помощи волшебных даров, а при помощи огромной физической силы, мужества, отваги. Это — решающий сдвиг, ведущий к созданию эпоса и нового понимания героизма. Героем является *человек*.

Однако даритель как персонаж сам по себе еще не выпал, выпала только его функция. Он сохраняется и продлевает двоякую эволюцию. С одной стороны, его роль ослаблена до роли

доброе советчика, который предостерегает героя от опасности. Герой этими предостережениями всегда пренебрегает и тем уже проявляет свое бесстрашие. С другой стороны, даритель превращается во враждебное существо, которое вступает с героем в *бой*. В этом — также один из решающих этапов перехода к эпосу. Уничтожение противника, встреченного по дороге, трактуется как *подвиг*. Герой уже не тот, кто добыл себе магические способности, олицетворяемые помощниками, а тот, кто проявляет свою личную храбрость и отвагу в схватке с врагом. На этих встречах и схватках сосредоточен весь интерес, они на одном пути повторяются много раз, хотя эпос еще и не обладает средствами для художественного развития этого момента.

Женщина же хотя и имеется в повествовании (ради нее совершается путешествие в иной мир), но она не стоит в центре интереса. Интерес не эротический, а боевой.

От старого мифа сохраняется и представление о двух мирах. Однако уже нет столь резкого противопоставления их, нет дальности, недостижимости, фантастических средств переправы. Герой, как правило, *доходит* до него. В ином мире уже нет испытаний и состязаний шаманского характера. Им соответствует новая схватка, бой с обладателем его невесты или жены, в результате которого герой добывает себе жену. Жена лишена магических сил и качеств, это уже не «небесная» жена, а обычная красавица.

С выпадением волшебного дара повествование теряет значительную часть своего состава и укорачивается. В гилацком эпосе это компенсируется тем, что выезды и возвращение героя повторяются много раз. Таким образом, достигается значительная протяженность этих «поэм», обнаруживающих мозаичное строение.

Сопоставление шаманского мифа и примитивного эпоса, произведенное на материале двух народов, еще не позволяет делать общих выводов. Однако мы имеем все же не случайное, а закономерное явление, и вопрос о первичной шаманской основе эпоса все же может быть поставлен. Расположение эпоса других народов в историческом порядке вскроет все внутренние процессы становления и развития эпоса в зависимости от их социальной и политической истории. [1]

Отражение разгрома монголо-татарского нашествия

в русском эпосе (К вопросу о типическом в народно-поэтическом творчестве)

1. Былины о разгроме татар содержат правдивое и реалистическое изображение татарского нашествия и его разгрома от момента вторжения врага в пределы Руси до его окончательного изгнания. Правдивость изображения определяется выделением в искусстве народа наиболее типических и характерных черт этой борьбы.

2. Эпос сохранил первоначальное впечатление ужаса при внезапном появлении неведомого врага; в нем описаны такие черты, как этническая неоднородность надвигающейся орды, внутренняя организация войска и его связь с родовым строем, единовластие в командовании и другие; описывается тактика татар при осаде городов, дипломатические переговоры, ультимативные требования, предъявляемые русским.

3. Феодалное классовое государство, возглавляемое в эпосе Владимиром, изображается как неспособное оказать сопротивление. В былинах фактическая полнота власти и вся организация обороны переходит в руки народного героя Ильи Муромца.

Отражение разгрома монголо-татарского нашествия

4. Заставляя Владимира спуститься в темницу к опальному Илье и призвать его на помощь, народ художественно выразил классовую неоднородность Киевской Руси. Любовь к Родине связана с ненавистью к правящей верхушке.

5. Бой с татарами описывается не с точки зрения наблюдателя или военачальника, а с точки зрения рядового участника. Он описывается как ряд единоборств, что при характере вооружения того времени, не допускавшего боя на расстоянии, вполне соответствует действительности.

6. В тех случаях, когда в бою участвует не только Илья Муромец, но и другие богатыри, можно проследить тактику русских, состоящую в стремлении овладеть центром и охватить неприятеля с флангов.

7. Вопреки утверждениям буржуазных историков литературы, изображения боя не могут быть сведены к изображению тех или иных отдельных схваток, имевших место в истории. В эпосе изображаются только типические, а не единичные черты исторической борьбы, ее героев, и тех условий, в каких борьба велась. Противоборствующие исторические силы художественно воплощены в образах, в изображении которых преувеличены те черты, которые делают действующих лиц типичными для представленных ими национальных и социальных сил. Русский героический эпос — одно из величайших достижений русской национальной культуры. [1].

Язык былин как средство художественной изобразительности

I. Вопрос о поэтическом языке былин — вопрос не новый. Ему посвящена довольно значительная литература. Однако существующие труды не могут удовлетворить советского исследователя. В этих работах зарегистрирован (хотя далеко не полностью) ряд первичных фактов. Факты частично установлены и выделены правильно. Но когда дело доходит до объяснения, толкования фактов, некоторые ученые не в состоянии понять сущность и причины наблюдаемых ими явлений и проявляют величайшую беспомощность. Так, Миклошич объясняет почти все выделенные им особенности эпического языка неповоротливостью мышления и речи крестьян. Их мысль и речь будто бы топчутся на месте, и отсюда замедленность речи, тавтологии, повторения и т. д. [Миклошич, 1895].

В такого рода объяснениях сказывается барское пренебрежение к искусству крестьян, которые будто бы не могут создать ничего полноценного. Основной интерес этих работ посвящен не творческим достижениям и ценностям, созданным народной поэзией, а элементам застойности и неподвижности, которые объявляются основным законом языка народной речи. Так, Сперанский в статье «Былинная речь» считает, что особенности речи былин в отличие от литературной и разговорной речи сводятся к трем: к архаизмам, к диалектизмам и к случаям, которые «объясняются могут исключительно потребностями ритмического строя музыкально-стихотворной речи» [Сперанский, 1916].

По Всеволоду Миллеру поэтика былин складывается из ряда нелепостей и несуразностей. Это объясняется тем, что былины якобы были сложены в просвещенной аристократической военно-феодалной среде и лишь позже «обнародовали», т. е. опустились в невежественную крестьянскую среду, где перестали развиваться и подвергались искажениям. Всеволод Миллер, например, тщательно регистрирует постоянные и неуместно применяемые эпитеты, бессмысленные переносы отдельных мест в другие песни, начала и зачины, которые не вяжутся с концами или с развитием хода действия и т. д. Он отмечает даже географические несуразности и тоже относит их к области «техники былин». Песни сводятся к формулам, механическому применению готовых трафаретов, им приписывается застойный, неподвижный характер [Миллер, I, с. 32 и сл.].

В советское время появились две большие работы А. П. Евгеньевой, из которых одна посвящена постоянным эпитетам, другая — синонимике [Евгеньева, 1948; 1949]. Работы эти кончаются указанием на «высокое мастерство народных художников, выработавших богатые и разнообразные формы художественности», но по существу раскрытие эстетических функций наблюдаемых языковых явлений здесь только начато и не составляет главной задачи исследовательницы. Некоторые положения, как это частично будет видно из дальнейшего изложения, весьма спорны.

В 1952 году вышло большое исследование М. П. Штокмара, посвященное народному стихосложению. Здесь частично затрагиваются также вопросы народно-поэтического языка былин [Штокмар, 1952]. Однако автор рассматривает явления языка былин только с точки зрения их ритмики. Изолированное рассмотрение вопросов стихосложения вне совокупности всей художественной системы и мировоззрения народной поэзии является крупным недостатком этой работы.

<...> [1].

III. Язык произведений народной поэзии, как и язык литературно-художественных произведений, служит не только средством общения, но и средством художественного способа выражения мирозерцания их создателей. В обоих случаях, и

как язык обиходный, и как язык художественных произведений, это будет один и тот же русский язык. Язык былин, исполняемых, например, на Печоре, — это местное наречие русского языка. То же можно сказать и о языке былин архангельских или онежских, или донских и т. д. Былины исполняются на родном для певца русском языке в той его форме, к которой певец привык с детства. Правда, между былинной речью и разговорным языком можно отметить ряд отличий: словарный состав не совпадает полностью; есть слова, которые употребляются только в обиходном языке и невозможны в эпосе, и наоборот. Но это — разница не языка, а стиля. Былинная речь сохранила некоторые явления строя языка, которые уже не свойственны живой речи исполнителей (двойственное число, употребление артикля и т. д.), однако все это — частные особенности, не дающие права говорить о наличии какого-то особого былинного языка в отличие от языка обиходного. Былина неоднократно служила предметом изучения со стороны применяемых в ней диалектов и диалектальных особенностей, так как ярко отражает местные диалекты [См., например: Чернышев, 1904; Нефедов, 1941].

Однако как язык художественных произведений этот язык обладает целым рядом специфических особенностей, служит средством особых поэтических приемов, которые по совокупности с содержанием былин определяют особый их стиль. Былины обладают специфической для них художественной речью, резко отличающейся от художественного языка и приемов других видов народной поэзии. «Форма была существенной частью эпической мысли», — сказал Горький. Каждый из жанров, будь ли то сказка, песня, причитание, пословица, обладает формальными отличиями, которые, однако, являются не только отличиями формы, стиля, художественного метода, но прежде всего отличиями мира представлений, целей, идей и эмоций. Каждый из этих видов поэзии отличается и своеобразием языка, хотя это будет все тот же русский язык, и если эти произведения записаны в одних и тех же местах, они окажутся принадлежащими к одному и тому же наречию. В этом смысле можно говорить о языке былин, и этим оправдывается его выделение для специального изучения.

Язык былин настолько богат и разнообразен, что здесь могут быть указаны только наиболее общие и важные признаки его, разработка же их должна стать предметом специальных трудов. Художественные приемы русского эпоса создавались и шлифовались в течение столетий. Здесь будет рассмотрен язык былин в той его форме, в какой он известен русскому читателю из сборников былин, начиная со сборника Кирши Данилова и кончая современными записями.

Изучение более ранних периодов в создании и развитии эпоса представляет собой особую, весьма сложную задачу, которая требует специальных изысканий, так как мы не обладаем никакими непосредственными материалами, относящимися к периоду до второй половины XVIII века. Более ранние материалы представляют собой памятники не устной, а книжной речи. Раньше, чем решать задачу изучения развития языка былин путем реконструкций более раннего состава из более позднего, необходимо рассмотреть, что представляет собой этот более поздний материал в его законченной, сложившейся форме, богато представленный научными записями.

IV. Исходя из указанного, необходимо в первую очередь установить специфические отличия языка эпоса от языка других видов народной поэзии.

Поэтическая система эпоса коренным образом отличается от поэтической системы народной лирики. Один из основных приемов художественной выразительности народной лирики (включая все виды ее, в том числе свадебные и похоронные причитания) состоит в *метафоричности*. Под «метафорой» обычно понимается «перенесение признаков с одного предмета на другой». Возможно, что такое определение метафоры окажется плодотворным для изысканий собственно лингвистических; для целей же изучения художественного языка оно непригодно.

Творческий акт создания художественного образа не состоит в перенесении признаков. Такое определение исходит не из анализа творческого акта художественного образа, а из этимологии унаследованного еще от Аристотеля термина, который означает «перенесение». Здесь нет возможности пере-

смотреть этот вопрос. Для изучения народной поэзии понятие «перенесения признаков» оказывается бесплодным. Более плодотворным окажется определение метафоричности народной поэзии как некоторого вида *иносказания*, как замены одного зрительного образа другим. Так, образ плачущей девушки сам по себе может быть поэтическим, но может таковым и не быть. Если же образ плачущей девушки выразить через образ березы, опустившей ветки к воде, образ плачущей девушки будет восприниматься поэтически. В этом смысле русская народная лирика метафорична в высшей степени, причем большинство образов почерпнуто из окружающей певцов природы. В свадебных песнях невеста именуется лебедушкой, замужняя женщина — утушкой, кукушка обозначает тоскующую женщину, вступление в брак обозначается как переправа через реку и т. д.

Если с этой точки зрения подойти к языку былин, окажется, что язык эпоса почти полностью лишен метафоричности. Это не значит, что певец не владеет искусством *иносказания*. Отсутствие в эпосе метафор — не недостаток, а показатель иной системы. И метафоры и сравнения в эпосе есть, но они встречаются весьма редко и не составляют основного художественного принципа.

Действительно, можно прослушать или просмотреть несколько десятков песен, не найдя ни одного метафорического оборота. Такие выражения, как «мать сыра земля», «Волгаматушка», «ясны соколы» и другие, принадлежат общенародной, а не только героической поэзии, но и эти обороты встречаются редко. Собственно эпосу принадлежит обозначение Владимира красным солнышком. Там же, где повествование перемежается с местами *лирического* характера, появляются и метафоры. В былине о набеге литовцев имеется лирическое сетование героя на свою старость, которое выражено следующими прекрасными стихами с применением *иносказаний*:

Ах ты молодость ты молодецкая!
Улетела моя молодость во чисто поле,
Во чисто поле да ясным соколом,
Прилетела ко мне старость со чиста поля,

Со чиста поля да черным вороном,
А садилась за плеча да богатырские!

Но старость не может сломать героя. Герой отправляется против литовцев несмотря на свою старость, и певец (П. Л. Калинин) замечает, что «сердце в нем не ржавеет». В былине об Илье, Ермаке и царе Калине рассказывается о том, как молодой Ермак первым бросается в бой без товарищей. Остальные герои подспевают позже и обращаются к Ермаку с такими словами: «Ты, Ермак, позавтракал, оставь ко нам пообедати», называя завтраком начало боя, а обедом — его разгар. В этом случае метафорический оборот воспринимается как шутка.

Все эти примеры представляют собой отдельные места на фоне огромного количества строк, совершенно лишенных подобных оборотов. Метафора в эпосе — редкое явление.

Наиболее яркое использование метафор наблюдается в тех случаях, когда выражается резкое негодование. Так, наступающий на Киев Калин именуется собакой. Илья Муромец ругает своего коня, когда он отказывается перескочить через ров, — «волчья сыть, травяной мешок». Василий Буслаевич ругает своего крестного отца такими словами, как «корзина дертюзная», «шлея бросовая» и другими.

Идолище Поганое изображается в следующих, весьма ярких образах:

Голова то у его сильный пивной котел,
Кабы усища у его как царски блюдища,
Кабы глазища у его как сильны чашища,
Кабы ручища у его как будто граблища,
Уж бы ножища у его сильны кичинища

(цепы для молотьбы).

Метафора в эпосе имеет ограниченное хождение, применяется преимущественно в лирических местах или для выражения гнева, негодования, осуждения, или она носит шуточный характер, но и в этих случаях применяется редко.

Чем же можно объяснить такое ограниченное применение метафоричности в эпосе, тогда как лирическая поэзия нассквозь пронизана метафорой?

Предметом лирики служат явления обыденной, чаще всего личной жизни. Индивидуальные переживания отдельных лиц сами по себе, хотя они и могут вызвать глубокое сочувствие, все же обладают лишь ограниченным общим интересом. Интерес в значительной степени определяется формой их выражения. Так, любовь, разлука, смерть близкого человека в первую очередь затрагивают тех, кого они непосредственно касаются. Подобные чувства могут приобрести более широкий общечеловеческий интерес лишь тогда, если силой поэзии им будет придан обобщающий характер; иносказательность, метафоричность, как один из способов поэтизации, придает событиям личного порядка общечеловеческое значение, придает им глубокий интерес, вызывает сочувствие.

С эпосом дело обстоит иначе. Те предметы, те явления жизни, которые в нем воспеваются, созданные им герои и изображаемые им события настолько высоки, совершенны и прекрасны, обладают сами по себе настолько широким общенародным интересом, что не нуждаются ни в какой метафоричности. Они не требуют никакой подстановки, замены, перенесения на них образов из других областей жизни, например из природы. Наоборот, как будет видно, вся поэтическая система эпоса направлена к тому, чтобы из всего окружающего мира выделить и определить нужное с совершенной четкостью и точностью, так, чтобы созданный поэтическим воображением образ предстал перед слушателем во всей его зрительной конкретности. Если в лирической песне слушатель вместо плачущей девушки видит березу, опустившую ветки к воде, то в эпосе подобного рода замена невозможна и не нужна.

V. Несколько большее распространение, чем метафора, имеет *сравнение*. Сравнение весьма близко к метафоре. При метафоре один образ заменяется другим, при сравнении исходный образ сохраняется, но сближается с другим по сходству. Илья «на коне сидит подобно как столетний дуб». Такое сравнение, хотя и весьма красочное, совершенно не в духе эпоса. Оно — индивидуальное создание певца, вариантов к нему нет. Образ дуба заслоняет образ Ильи, народ же знает и любит образ Ильи таким, каков он есть. Сравнение не пред-

ставляет собой явления, специфического для эпоса, хотя и можно найти целый ряд прекрасных сравнений. Через сравнение, например, абстрактное превращается в конкретное, вернее — приобретает видимость. Певцы знают средства, чтобы в видимых образах представить, например, течение времени.

Опять день за днем, будто дождь дождит,
Неделя за неделей, как трава растет,
А год за годом, как река бежит.

Сравнение применяется при описании женской красоты:

Лицо белое, будто белый снег.
Щечки, будто маков цвет,
Походочка у ней павиная,
Речь то у нее лебединая.

Очи сравниваются с глазами сокола, брови — с черными соболями, походочка у нее белой лани и т. д. В данном случае сравнение не достигает той степени художественного совершенства, как при сравнении времени с дождем или рекой. Вряд ли глаза русской красавицы могут быть сравниваемы с глазами сокола или, тем более, ее голос с голосом лебедя, которого певец вероятно никогда не слышал. Более удачно применение образа сокола для таких сравнений, как «Все то корабли, как соколы летят» или «Его конь бежит, как сокол летит». Сокол — один из любимейших образов для обозначения молодости, смелости, подвижности, красоты и независимости, хотя и этот образ более развит в лирике, чем в эпосе.

То относительно второстепенное положение, которое в поэтике былины занимает сравнение, объясняется тем, что вся система поэтической выразительности эпоса направлена, как это будет видно, не на сближение по сходству, а на дифференциацию по отличию.

Если это наблюдение верно, оно объясняет один из характерных приемов эпоса, известный и в других видах народной поэзии, одно из его поэтических достижений, а именно — отрицательное сравнение.

Тут не грозна туча подымалася,
Тут не оболочко обкаталося:
Подымался собака злодей Калин царь.

Отрицательное сравнение содержит сближение, но вместе с тем вносит и дифференциацию. Войско татар сравнивается с грозной тучей, с надвигающимся темным облаком, но вместе с тем это не туча и не облако — это реальные татары.

Отрицательное сравнение отвечает всем наиболее строгим требованиям народной эстетики. Оно содержит иносказательную образность, но при этом сохраняет соответствие действительности. Может быть, поэтому отрицательное сравнение — один из излюбленных приемов эпоса и применяется в наиболее ответственных, драматических местах повествования. Так, выезд героя из дома описывается следующим образом:

Не бела заря занималася,
Не красно солнце выкаталось,
Выезжал тут добрый молодец,
Добрый молодец Илья Муромец
На своем коне богатырским.

Седая борода Ильи Муромца сравнивается со снегом:

Не белые то снежки забелелися,
Забелелася у старого седая борода.

Сын, выезжающий в поле и просящий у родителей благословения, сравнивается с молодым дубом, который клонится к земле; но это не дуб, это — молодец.

Отрицательное сравнение принадлежит к наиболее характерным и типичным поэтическим приемам русского героического эпоса. В одном приеме оно соединяет образность с высшей степенью реалистичности описания. Изобразить жизнь так, с такой точностью и жизненностью, чтобы воображаемое предстало как действительное, чтобы его можно было увидеть, чтобы можно было следить за развивающимися событиями, как если бы они разыгрывались перед глазами, — в этом состоит основное стремление певца.

VI. При таком отношении к изображаемому слово приобретает совершенно особое значение. Слово есть средство отчуждения образа, и певец им дорожит в высшей степени. Этому стремлению к точности отвечает другой прием художественной изобразительности, а именно *эпитет*. Можно сказать, что эпитет есть одно из основных изобразительных

средств эпоса. В то время как метафорические обороты представляют редкое явление, эпитетами обильно пересыпана художественная речь решительно всех певцов.

Здесь опять необходимо внести терминологическое уточнение. Обычное мнение, будто поэтический эпитет служит «украшению» речи, не может быть принят советским исследователем. Наиболее распространенное учение об эпитетах сводится к тому, что признается в основном два главных вида эпитетов. Одни — так называемые *украшающие* эпитеты; они же признаются собственно поэтическими. Эти эпитеты не устанавливают для определяемого предмета нового признака, а фиксируют признак, который входит в понятие предмета (синее небо, быстрый бег, темный лес и т. д.). Другой род — *определяющие* или *необходимые*, сообщающие о предмете нечто, не входящее в его понятие (молодая яблоня, прямая дорога и т. д.). Признается целый ряд промежуточных видов, но в целом это деление лежит в основе даже современных теоретических пособий.

Можно утверждать, что такое деление насквозь порочно; оно по существу приводит нас к учению о синтетических и аналитических суждениях Канта, с той лишь разницей, что здесь к атрибуту применено то, что у Канта говорится о предикате. Такое деление не признает за искусством познавательных целей и функций, оставляя за искусством «чисто эстетические» функции. Термин «украшающий» не выдерживает никакой критики и должен быть оставлен.

Изучение эпитетов народной поэзии приводит к заключению, что эпитет *во всех случаях* есть средство уточнения, хотя и предметы, и цели уточнения могут быть весьма различны. Эпитет придает существительному точную зрительную или иную определенность, заставляя слушателя или читателя видеть или воспринимать предмет так, как этого хочет певец, как это нужно для данного повествования.

Эпитеты свойственны не только одному героическому эпосу. Как показала А. П. Евгеньева, ими чрезвычайно богаты похоронные причитания. Но подбор эпитетов, выражаемое ими мировоззрение, или эмоции, для каждого из жанров бу-

дуг совершенно различны. Большинство эпитетов причитаний совершенно невозможно в эпосе, и наоборот.

Зла несносная тоска неугасимая
Всё долит мою несчастную утробушку
[Барсов, I, с. 61].

Эпитеты «злой», «несносный», «бесчастный» и т. д. совершенно невозможны в героическом эпосе, тем более в применении к таким существительным, как «утробушка». Это противоречило бы всему содержанию эпоса, миру его идей, представлений и целей. Таким образом, хотя эпитеты не являются отличительным признаком эпоса, их содержание отличается от эпитетов других жанров.

С точки зрения логической эпитет представляет собой определение. Одно из назначений определения состоит в том, чтобы выделить предмет из ему подобных. Так, слово «двор» может иметь десятки разных значений в зависимости от определяющего эпитета. Но когда говорится «посольский двор», двор выделен из всех возможных дворов и в данном случае обозначен со стороны его назначения. Эпитеты, *определяющие предметы относительно других предметов того же рода или вида*, встречаются чрезвычайно часто не только в поэтических произведениях, но и в прозаической, обыденной, деловой или научной речи. Эпос чрезвычайно ими богат: «одежица запасная», «одежица дорожная», «шалаыга подорожная», «грамота посыльная», «грамота повинная», «улица стрелецкая», «дорога прямоезжая», «дорога окольная», «пивной стакан», «подзорная труба» и т. д. Опускание подобных эпитетов в иных случаях могло бы привести к недоразумению или даже к бессмыслице. Эти эпитеты основаны на обозначении путем некоего избирательного акта. *Перемена эпитета обозначала бы уже иной предмет*. Дорога прямоезжая и окольная — разные дороги, а не одна и та же.

Хотя подобного рода эпитеты и не являются особенностью поэтической речи, они в эпосе выполняют определенную художественную функцию, функцию точного обозначения.

Характерна, например, та устойчивость, с которой в эпосе употребляется эпитет «правый». Никакой внешней необхо-

димости выделения правой стороны от левой нет. Тем не менее, упорно повторяется: «Ступил своей ножкой правой да во славную в гридню княженецкую»; Добрыня отстегивает лук «от правого от стремени булатного»; Илья привязывает Соловья-разбойника «ко правому ко стремени булатному»; на разведке герой «припадал к земле да ухом правым»; оскорбленный на пиру, он «повесил буйну голову, а на ту на правую сторону». Хотя можно было бы обойтись без такого точного обозначения, певец без него обойтись не может; он так ясно, так точно и отчетливо видит изображаемые им события и изображенных им людей, что не только видит факт привязывания Ильей Соловья-разбойника к стремени, но видит, *как* он это делает, видит, что он привязывает его и правому, а не к левому стремени, и так и передает событие.

Еще шире в эпосе представлены эпитеты, основанные не на избирательном акте (в ответ на вопрос «который»), а на *определении качества* («какой»). При перемене эпитета тот же предмет предстал бы в другом виде. Этот вид эпитетов выполняет самые разнообразные функции.

Многие из таких эпитетов имеют целью превратить неопределенное, аморфное представление в определенный зрительный образ. Когда говорят: «камень», «небо», «цветы», «зверь», «ворон», «лицо», «кудри», «коса», «палаты», «стул» и т. д., то это — общие представления. Если же придать им, например, *окраску*, они превращаются в яркие зрительные образы: «синенький камень», «ясное небо», «лазоревые цветы», «черный ворон», «румяное лицо», «желтые кудри», «русая коса», «белые палаты», «золотой стул». Мир вещей ожил и стал ярким и красочным. Одно дело сказать «ехал сутки», другое —

А и ехал он день до вечера,

А и темную ночь до бела света.

Мы не только узнаем, сколько времени герой был в пути, но и видим темноту ночи и свет утра.

Другой способ достижения тех же целей состоит в том, что указывается *материал*, из которого предмет сделан: «кинжалище булатное», «плеточка шелковая», «кунья шубочка», «соболья шапочка»; столы всегда бывают дубовые, печки

кирпичные, паруса — полотняные и т. д. Иногда создаются слова, сразу обозначающие и материал, и окраску: «столики белодубовые», «палаты белокаменные», «шатер белополотняный» (русский) или «чернобархатный» (татарский) и т. д.

Эпитеты определяют предмет не только со стороны окраски и материала, но и со стороны любых других ярких отличительных признаков, приведение которых способствует мгновенному чувственному восприятию предмета: «матушка сыра земля», «ясное поле», «раздольице чисто поле», «пашни хлебородные», «вешние заводы», «у тоя у березы у покаяпыя» (т. е. наклонной), «повыше дерева шарового» (т. е. широкого вверху), «темный лес», «сырой дуб», «рысучий волк», «пролетный ясный сокол», «окатиста гора», «рассыпной песок», «мелки реченьки», «болота дыбучие», «облако ходячее», «вешним долгим денечком» и т. д.

Подобные эпитеты, приложенные к явлениям природы, показывают, как тонко певец чувствует природу. Описаний природы в русском эпосе нет. Но певцу достаточно сказать два-три слова, и мы как живую видим перед собой русскую природу с ее бесконечными просторами, извилистыми реками, темными лесами, мягкими возвышенностями, хлебородными пашнями.

Подобными же меткими эпитетами характеризуется не только природа, но все, что окружает певца: люди, постройки, вся обстановка жизни, вплоть до таких деталей, как скамейки, окна, замки, полотенца и т. д. Перечисление подобных эпитетов заняло бы целые страницы. Списки эпитетов и формальная классификация эпитетов существуют, но такого рода списки мало дают для понимания их художественного значения, которое состоит, как выразился Добролюбов в одной из своих наиболее ранних статей, в «стремлении к изобразительности и живости впечатления» [Добролюбов, 1934-а; см.: Добролюбов, 1934-б].

Но эпитет не только заставляет видеть предмет во всей его яркости. Художественный эпитет дает возможность выразить, например, чувства действующих лиц, их отношение друг к другу и тем самым характеризовать их. Так, например, в рус-

ском эпосе члены семьи всегда выражают свои нежные чувства по отношению друг к другу: сын скажет, обращаясь к матери: «свет ты, родимая матушка»; родители говорят о своих детях: «детушки родные»; муж скажет о жене: «любимая семейшук», жена о муже — «любимая державушка». Соответственно: «любимый мой племянничек», «дядюшка мой родный» и т. д.

Эпитет выражает *мировоззрение* народа, его отношение к миру, его оценку окружающего. Народ или любит, или ненавидит. Средних чувств в его поэзии не бывает.

Соответственно эпос знает только или ярко положительных героев, воплощающих наиболее высокие идеалы народа, его мужество, стойкость, любовь к родине, правдивость, выдержанность, жизнерадостность, или героев ярко отрицательных, врагов родины, захватчиков, насильников, поработителей; к отрицательным типам относятся также враги социального порядка — князья, бояре, попы, купцы. Соответственно, есть правда и неправда или кривда, в широком понимании этого слова. Ничего среднего между правдой и кривдой также нет. Своих героев народ любит восторженной любовью и уважает их, своих врагов он ненавидит активной ненавистью и всегда готов вступить с ними в решительную борьбу не на жизнь, а на смерть. Борьба в эпосе всегда приводит к победе или вскрывает правоту одних и моральную несостоятельность других. В этом — одно из выражений народной жизнерадостности, веры народа в непременную победу правого, народного дела.

Соответственно все, что певец в жизни любит и принимает, изображается как превосходное и лучшее; соответствующая группа эпитетов, которые можно назвать эпитетами оценочными, чрезвычайно богата. Свою родину, Русь, певец обозначает не иначе, как святой. Ее герои — святорусские могучие богатыри. Родина — величайшая святыня для народа, и это выражается в прилагаемом к ней эпитете. Герой обладает великой силой, физической и моральной; о его сердце говорится, что у него «сердце богатырское», «неуимчивое»; у него «ретивое сердечушко». Он поводит «могучими плечами», вскакивает на «резвые ноги», у него «буйная головушка». Характерен эпи-

тет «добрый», прилагаемый к слову «молодец», что означает не доброту, а совокупность всех тех качеств, которыми должен обладать молодой герой. Такие сочетания, как «удаленький дородный добрый молодец», «дружинишка добрая, хоробрая» ясно показывают, что понимается под словом «добрый».

Соответственно у героя всегда самое лучшее вооружение: у него «черкасское седло», «седло кованое», причем седлание обычно описывается очень подробно: все принадлежности самого высокого и изысканного качества, но не для «красыбасы», а для «крепости». У героя всегда «вострая сабля», «тугой, разрывчатый лук» с «шелковой тетивой» и «калеными стрелами»; у него «крепкие доспехи», «богатырский конь», которого он кормит «белояровой пшеной». Впрочем, соответственно всей эстетике русского эпоса, по которой важна не внешняя, показная сторона, конь не отличается величиной или красотой. У Ильи — «малый, косматый бурушко». Внешняя невзрачность контрастирует с невидимыми для глаза высокими качествами. У Микулы Селяниновича «соловая кобылка», обыкновенная крестьянская лошадь, которая, однако, обгоняет коня князя Вольги. По противоположному принципу иногда описана соха Микулы: «рогачики на ней рыбьего зуба, присошечки красна золота» и т. д.

О вещах и о людях, воспеваемых в эпосе, всегда сообщает-ся все самое лучшее. Предметы и люди рисуются такими, какими они должны быть в идеале. Девушка всегда красавица, «красная девица»; иных в эпосе не бывает. Платье всегда «цветное», а не какое-нибудь бесцветное, ягоды — «сладкие», напитки — «стоялые», подарки — «богатые», слова — «разумные», речь — «умильная» и т. д. Если герой моется, то всегда только чистой, холодной, ключевой водой и вытирается только чистым, а не каким-нибудь «забранным» полотенцем [2].

В этом отношении характерен эпитет «славный». Этим эпитетом обозначается совокупность тех качеств общественного порядка, которые влекут за собой всенародное признание, славу. Отсюда частый конец песен — «славу поют». Славными называются богатыри все вообще и каждый в отдельности; этим словом обозначается застава («на славной на мос-

ковской на заставе»); этим словом могут быть обозначены русские реки («у славенькой у речки, у Смородины»), или обозначаются отдельные города, как Муром, родина Ильи Муромца, или столица Руси — Киев («во славном городе во Киеве»).

Неизмеримо беднее подбор эпитетов, которыми обозначаются явления отрицательного порядка. На них певец долго останавливаться не любит. Есть только одно неизменное и постоянное слово, которым певец обозначает и врагов своей родины и свое отношение к ним. Это слово — «поганый». Татары наделяются только одним этим постоянным эпитетом. Им же обозначается Литва, когда она замышляет поход на Русь (в остальных случаях она «хоробрая»). «Поганым» называется также Идолище. Можно найти в отдельных случаях и некоторые другие эпитеты, но в целом отношение ко всякого рода врагам героя и народа выражено не столько эпитетами, сколько метафорическими обозначениями бранного порядка, образцы которых приведены выше.

Враги социального порядка точно так же характеризуются эпитетами, которые одновременно являются и оценочными, и характеризующими. Так, когда бояре названы «толстобрюхими», то слушатель не только видит фигуру такого боярина перед глазами, но и разделяет чувство ненависти и насмешки, вкладываемое певцами в это слово.

Особо должен быть освещен вопрос о так называемых «постоянных», а также «окаменевших» эпитетах. Оба эти термина должны быть признаны неудачными. Они внушают представление, будто запас эпитетов создан раз навсегда и будто народ пользуется ими без особого разбора и без смысла. Этими эпитетами особенно дорожил Всеволод Миллер, так как они на первый взгляд подтверждают его теорию творческого бессилия певцов. Он пишет: «Очевидно, что эпитет уже потерял свою первоначальную свежесть, образность, и ходит в школе певцов как ходячая монета, иногда расходуемая кстати, иногда зря, машинально» [Миллер, I, с. 48]. Всев. Миллер считает несуразностью, что лица в эпосе не стареют. Илья Муромец постоянно называется старым, даже когда после исцеления

выезжает из дому. Добрыня всегда молодой, даже после того, как 12 лет прослужил в Киеве. Он после этого возвращается к своей молодой жене, которая тоже не стареет. «Этих примеров достаточно, чтобы показать механическое употребление постоянных эпитетов, встречающихся как в нашем, так и в других эпосах» [Миллер, I, с. 48].

В действительности дело обстоит иначе. Что лица в эпосе и сказке не стареют, связано с особой концепцией времени в фольклоре, о чем здесь не может быть речи. Девушка же в эпосе всегда будет названа «красная девица», а молодец «добрый молодец» не потому, что эпитет застыл, а потому, что, согласно народной эстетике, никакой молодец, кроме доброго, не может быть воспет. Постоянный эпитет применяется для признаков, которые народ считает постоянными и необходимыми и которые он повторяет не вследствие творческого бессилия, а потому, что вне данного признака предмет для эпической поэзии невозможен. Там же, где этого требования нет, возможны, как мы видели, самые разнообразные эпитеты.

Несколько иначе обстоит дело с так называемыми окаменевшими эпитетами, которые применяются там, где их применение, с точки зрения современных литературных требований, было бы неуместно. Такая неуместность опять не признак «окаменения» или творческого бессилия. Народ считает все определяемые им признаки не своими субъективными мнениями или впечатлениями, а признаками, объективно присущими определяемым предметам, лицам и явлениям. Так, «честная вдова Амелфа Тимофеевна» объективно, т. е. во всех случаях жизни и всегда, есть «честная вдова» и никакой другой она быть не может. Иного отношения к ней или иного изображения ее певец не допускает и представить себе не может, так как он не допускает никаких нарушений истины. Поэтому Добрыня называет свою мать не только «матушка родимая», но и «честная вдова Амелфа Тимофеевна». С другой стороны, татары могут быть только «погаными» и никакими другими ни в каких случаях. Встать на точку зрения татарскую для русского певца совершенно невозможно. Поэтому для певца вполне естественно, чтобы татарский царь Калин обращался к своим подчиненным со словами:

Ай же вы мои татары,
Ай же вы мои поганые.

По тем же причинам Маринка в разговоре с Добрыней сама именует себя «курвой» и «отравщицей».

Несомненно, что в этом сказывается известная ограниченность горизонта, характерная вообще для крестьян, но отнюдь не творческое бессилие. Такого рода применение эпитетов вытекает из неспособности народа к какому бы то ни было компромиссу в своих мнениях и в своей оценке.

Приведенные материалы и наблюдения показывают, насколько богато и разнообразно в русском эпосе применение эпитетов. Эпитет выделяет предмет из ему подобных и тем его определяет. Эпитет способствует точному и четкому обозначению. Он создает яркие зрительные образы путем выделения отличительных качеств. Эпитет отвечает одному из основных стремлений языкового искусства эпоса, которое состоит в том, чтобы придать словам надлежащий вес и звучание, чтобы слова и выраженные ими образы врезались, запечатлевались. Наконец, эпитет выражает отношение народа к окружающему его миру, выражает народное мнение, его суд и оценку.

VII. Легко заметить, что эти же цели могут быть достигнуты и иными средствами, не только эпитетами. Так, русский язык дает широкие возможности выразить свое отношение положительное или отрицательное, путем применения уменьшительных, ласкательных или, наоборот, уничижительных форм.

Обилие ласкательных выражает необычайную доброту народа по отношению ко всему, что достойно любви, признания, расположения. Вероятно ни один язык мира не обладает таким богатством и такой гибкостью и выразительностью ласкательных или уменьшительных форм, как язык русский. На эпосе это сказывается чрезвычайно ярко. Народ называет ласкательными именами всех основных положительных героев: Алешенька, Добрынюшка, реже — Илеюшка или Ильюшенка, Дунаюшка, Васенька Буслаевич, Иванушка Годинович. У героя «молодецкая головушка», он думает «думушку крепкую» или «великую», он «встает ранёшенько», «одевается скорёшенько», «умывается белёшенько».

Кунью шубочку накинул на одно плечо,
Шапочку соболью на одно ушко,
Хватил паличку булатную под пазушку.

Здесь в трех строках (от Т. Г. Рябинина) имеется пять уменьшительных. Отправляясь в «путь-дороженьку», Добрыня просит у матери «благословеньица»; он под «седельшко» подкладывает «потничек», берет «стрелочки каленые» и т. д. Илья Муромец на заставе надевает свои «сапожки», берет «трубочку подозрную».

Обилие ласкательных и уменьшительных — одно из проявлений народного гуманизма, способности к мягким и добрым чувствам по отношению к тем, кто эти чувства заслуживает.

Соответственно гнев народа, его неодобрение, ненависть и насмешку выражают уничижительные формы, возможности которых в русском языке также достаточно богаты и красочны.

Васеньке Буслаевичу противопоставляется его крестный отец, «старчище-пилигримище», «Утрюмище», «Андронище» или «Игнатьище». Батый именуется «царище Батуище», Тугарин — «Угарище поганое», коварный советчик Владимира зовется «Васька Торокашко». У Идола «ручища как граблища» и «щища как блюдища».

VIII. Изучение эпитета показало, что каждому слову придается определенность и вес. Стремлением увеличить удельный вес каждого слова можно объяснить одну из особенностей языка былин, которая на первый взгляд как будто не имеет художественного значения, но которая на самом деле встречается только в художественной стихотворной речи, преимущественно в эпосе. Эта особенность состоит в отличном от прозаического языка применении предлогов. В эпосе предлог может стоять не только перед всей группой слов, к которой он относится, но повторяться перед каждым словом в отдельности. Дунай «на все на три на четыре сторонушки поклоняется». Постоянно применяются такие сочетания, как «ко славну ко городу ко Киеву, ко ласкову ко князю ко Владимиру»; «на многих князей, на бояр, на русских могучих бога-

тырей» (созывается пир); «во славном во городе во Муроме, во селе Карачарове»; «кто бы нам сказал про старое, про старое про бывалое, про того ли Илью про Муромца?»

Это — не частные случаи, характерные для отдельных певцов или местностей, это — общий закон былинного стиля. Предлог в этих случаях перестает играть роль только предлога. Как предлог он был бы нужен только один раз, и тот же певец в прозе не будет повторять предлогов так упорно и систематически, как это делается в стихах. Всматриваясь в эти случаи, можно установить, что предлоги здесь выполняют разделительную функцию. Предлог отделяет определение от определяемого, разделяет два-три определения одно от другого и т. д. Короче, повторение предлогов разделяет слова между собой. Этим достигается известная разрядка слов и тем повышается удельный вес каждого из слов в отдельности.

Было выдвинуто объяснение, что повторное применение предлогов будто бы продиктовано стремлением к замедленной речи, но такое объяснение неверно. Почему замедленная речь более художественна чем обычная или ускоренная? Темп сам по себе не есть признак художественности, данный же прием встречается только в художественной речи.

В книге М. П. Штокмара по поводу повторения предлогов говорится следующее: «Очень заметную роль играют в народно-поэтической речи разнообразные повторы служебных слов и частиц, которые не несут самостоятельного ударения, вследствие чего такие повторы оказываются одним из факторов многосложности народного языка. Среди них в первую очередь необходимо отметить повторение предлогов» [Штокмар, 1952, с. 277]. Бесспорно, что лишнее количество предлогов увеличивает количество слогов, бесспорно и то, что это увеличение сказывается на ритме. Но это еще ничего не объясняет.

Когда говорится: «брала его за рученьки за белые, за его за перстни за злаченые», то в таком сочетании белизна изнеженных рук с золотыми перстнями выступает более резко и рельефно, чем при простом установлении в прозе: брала его за белые руки с золотыми перстнями. Для констатации факта достаточно одного предлога; для выделения красочных, ярких

подробностей они отделяются одна от другой, благодаря чему выступают во всем их значении. В строках «кто бы нам сказал про старое, про бывалое» и т. д. разделение слов подчеркивает, что речь пойдет не о ком-нибудь, а об Илье Муромце; что все, о чем будет петься, — действительно было, что это было не теперь, а в стародавние времена. Разделительная функция предлога соответствует тому, как певец видит, разделяет и подчеркивает, выделяет явления мира.

IX. Все сказанное приводит к наблюдению, что удельный вес слова в эпосе чрезвычайно велик, что певцы взвешивают слова и дорожат ими. С этой точки зрения могут быть рассмотрены те приемы, которыми в эпосе вводится прямая речь. «Говорил Хотинушка таковы слова». Это — постоянная форма введения прямой речи. Этими словами не только вводится прямая речь; в них содержится та мысль, что каждое слово этой речи будет иметь значение: «Пословечно стал он выговаривать». Но «пословечно» говорят не только действующие лица песни, так говорит и сам певец, и в этом — одна из основ эстетики эпоса. Слово подобно резцу, которым ваятель заставляет выступить каждую деталь изображаемого, превращая аморфное и нераздельное в оформленное и отработанное.

Прямая речь очень часто начинается с обращения. При обращении выделение принимает в эпосе совершенно особую и своеобразную форму. Согласно требованиям русской народной вежливости нельзя обращаться к человеку с приветствием или с просьбой, или с чем бы то ни было, не назвав его полностью по имени и обычно — по отчеству. (Впрочем, для наиболее любимых героев приведение отчества не обязательно. Илья Муромец, например, как правило, фигурирует без отчества, хотя известно, что отец его — Иван Тимофеевич). Не имеет в эпосе отчества Владимир. Зато в обращении к нему подчеркивается, что он стольный князь: «Батюшка Владимир стольнокиевский». Короче говоря, лицо, к которому обращаются, не должно сливаться с остальной массой людей, а в момент обращения к нему должно быть выделено из нее и названо полностью. Этим стремлением можно объяснить типичную для эпоса форму обращения: «Ах ты, гой еси!» Хотя

«еси» представляет собой глагол в единственном числе, эта форма обращения применяется во множественном без изменения глагола: «Уж вы ой еси вы голи всё кабацкие». «Гой» или «ой» есть сокращенное «кой», т. е. который, «Ой еси» означает «кой-еси», т. е. сущий. Первоначальный смысл этого оборота утерян, что видно из применения его во множественном числе при сохранении формы единственного. Но смысл этот все же достаточно ясен. Употребленный при имени-отчестве или при иных обозначениях лица или лиц, к которым обращается говорящий, эти слова подчеркивают отдельное, самостоятельное существование лица, т. е. повторяют и усиливают функцию имени и тем усиливают вежливость обращения, представляя собой некоторую форму признания того лица, к которому обращаются с речью.

Х. Один из способов подчеркнуть значение слова состоит в том, что нужное слово или группа их повторяется. Певцы широко пользуются этим приемом: «выезжает тут старый казак, стар-старый казак Илья Муромец». Старость Ильи, очень важная для облика героя и характерная для него черта, здесь выделена и подчеркнута тем, что слово «старый» повторяется три раза. Другой пример: торжество Маринки, сжигающей землю из-под следа Добрыни, чтобы приворожить его своими любовными чарами, выражено строкой: «загоралися, загоралися дубовые дрова».

Этот прием, раз выработавшись, может иногда применяться и там, где по существу он не нужен: «из-за лесу, лесу темного». Никакого особенного значения по ходу действия лес именно как лес не имеет; но повторение — характерный прием былинного стиля и применение его не нарушает художественности даже там, где, строго рассуждая, можно было бы обойтись и без него.

Буквальное повторение одного и того же слова (тавтология) встречается сравнительно редко. От одного и того же корня образуются разные слова, и певцы с большим искусством пользуются этим приемом. Когда Илья с городской стены или с холма наблюдает приближение татар, он видит, что их «черным черно как черна ворона». Здесь обозначение чер-

ноты дано в трех разных формах: повторение подчеркивает несметное количество приближающихся татар. Сюда относятся также такие сочетания, как «крепко-накрепко», «туго-натуго», «скоро-наскоро», «на веки вечные».

Конь стоит наубел-белый,
Хвост — грива научерн-черна.

Повторение усиливает значение и вес слова, придает резкость обозначенному через повторение качеству или свойству. «Крепко-накрепко» означает полную ненарушимость данному слову при всех обстоятельствах жизни без всяких исключений; «на веки вечные» звучит сильнее, чем «навек» или «навсегда», означает, что конца не будет никогда.

Повторение приобретает особую силу, когда повторяемые слова или группы их разделены по разным строкам. Конец строки создает естественную паузу, и таким образом между повторяемыми словами или словесными сочетаниями создается небольшая остановка. Повторяющиеся сочетания могут стоять в конце одной строки и начале следующей (так называемая палилогия), или оба повторяемых элемента стоят вначале строки (анафора). Повторение в конце строк (эпифора) русскому эпосу как художественный прием неизвестно.

Ты не бей меня по белу лицу,
По белу лицу, по румяному.

Разделение по двум строкам усиливает резкость выкрика: недопустимость битья по лицу в богатырском бою.

Было у него едино чадо,
Едино чадо да единённое.

Повторение слов «едино чадо» в двух строках подчеркивает все значение того факта, что сын был единственный.

Да есть у меня сабелька-то новая,
Да новая-то сабелька, не точеная,
Не точеная сабелька, не кровавлена.

Этой саблей Скурла хочет убить пленного Василия Игнатьевича и тщетно пытается запугать его тем, что сабля его не кровавлена и что об его голову она будет обновлена.

Запечалился наш Владимир князь,
Запечалился, закручинился.

В этом случае повторяемые элементы стоят в начале строк. Этот вид повторения по своему художественному значению не отличается от повторения в конце одной и начале следующей строки. В данном случае этим приемом подчеркнута сила отчаяния Владимира.

Особый вид повторения имеется в тех случаях, когда один, раз признак приводится в его положительной форме, другой — через отрицание его противоположности. В прозаической речи утверждение через отрицание противоположности (лито-та), может служить как для ослабления утверждения, так и для усиления его: «совершил небольшую ошибку» воспринимается как ослабленная форма от «большую ошибку». Наоборот: «совершил немалую ошибку» представляет собой усиленную форму от «малая ошибка», означает, что ошибка по существу совершена большая.

В народной речи данный прием применяется только для усиления. Когда говорится «за великую досаду, не за малую», то отрицание «не за малую» подчеркивает значение слова «великую», усиливает утверждение. Еще резче:

Только видели чудышко немалое,
Как немалое чудо, превеликое.

Отрицание противоположного усиливает утверждение:

Наливал он чару зелена вина,
Немалую чару, полтора ведра.

Этот же прием может служить для контрастного противопоставления:

Не для красы, для угожества,
Для ради крепости богатырския.

Все это показывает, с каким искусством народ владеет приемами выделения и характеристики, как велико разнообразие художественных средств.

В тех случаях, когда речь идет не о предмете или качестве, а об отдельном действующем лице, повторяется не только имя, но и заменяющее его местоимение:

Он, Дунаюшка, во послах бывал,
Он, Дунай, много земель знавал.

Двукратное повторение слова «он» при имени Дуная должно подчеркнуть, что именно Дунай, а не кто-нибудь другой, может быть послом в чужие земли за невестой для Владимира.

Этим же целям может сложить применение указательного местоимения «Поехали во славну во эту хоробру Литву». По ходу повествования Литва уже упоминалась, и именно туда, и не в какую-нибудь другую страну едут герои за невестой для Владимира.

Местоимение может принимать сокращенную форму, и тогда оно по существу представляет собой артикль. «Как Угарин-от сидит, на него взглядыват». «Угарин-от» есть сокращенное «Угарин тот» или «этот», т. е. «упомянутый», «указанный». Это — недоразвившийся определенный артикль, не употребляемый в современной литературной прозе, но выполняющий в эпосе художественную функцию выделения, подчеркивания при вторичном упоминании; такое усиление выделения отвечает одному из основных эстетических требований эпоса, состоящему в точности обозначения выделяемых предметов. Примеры чрезвычайно многочисленны: «Молодец-от был на то да ухватливый», «Пир-от идет о полупире», «Как день-от идет ко вечеру».

Я приехал посватать на Аннушке,

Как на той же на Аннушке Путятичной.

В последнем примере полная форма местоимения резко подчеркивает точность обозначения и выделения (Аннушка Путятична, а не какая-нибудь другая), чем сокращенная форма его «от».

XI. От повторений, имеющих целью усилить удельный вес слова, следует отличать сочетания и соединения из слов, близких по значению или даже восходящих к одному корню, имеющие уже иную цель.

Одна из разновидностей таких сочетаний состоит в том, что к глаголу добавляется дополнение одинакового с ним корня: «думу думать», «зиму зимовать», «сослужить службу», «шутки шутить», «завещать завет», «торг торговать» и т. д. Цель таких сочетаний состоит не в том, чтобы усилить значе-

ние слова, а в том, чтобы придать ему точность. «Думать», «шутить», «служить», «зимовать» и подобные им глаголы для народной поэтики недостаточно конкретны и чеканны, невыразительны и расплывчаты. «Думать» не то же самое, что «думать думу». Через дополнение глагол получает определенность. К дополнению часто добавляется эпитет, и тогда достигается та полнота и ясность выражения, которые так характерны для языка эпоса: «думать думушку крепкую», «сослужить службу немалую», «шутить шутки негораздые».

Другой тип подобного рода сочетаний состоит в том, что к слову прибавляется другое, весьма близкое к нему по значению: «в тую пору времечко», «закручинился и запечалился», «с того со горя со кручинушки», «без стыда, без сорому», «знаю-ведаю», «идет путем да и дорогою», и другие. Такие сочетания очень характерны для эпоса и весьма многочисленны и разнообразны.

Обычно полагают, что такие сочетания вызваны стремлением к медлительности речи. Объясняли их также требованиями ритмики стиха. Оба эти объяснения должны быть признаны неправильными. Никакого нарочитого стремления к замедленной речи нет. Все наблюдения над поэзией былин говорят, наоборот, о чрезвычайной экономичности языковых средств, о сжатости, немногословности, четкости. Равным образом действие всегда развивается быстро, энергично, полно страстного напряжения и беспощадной борьбы. «Эпическое спокойствие» существует только в малоудачных теориях. Нельзя также признать, что эти обороты продиктованы требованиями ритма: система музыкального и система стихотворного ритма находятся в таком соотношении, что они не препятствуют одна другой, а состоят в гармоническом сочетании. В тех случаях, когда музыкальный ритм требует такта, слога, а текст его не дает, певец растягивает гласные, как это показывают нотные записи с точной подтекстовкой. В тех же случаях, когда по ходу или характеру музыкальной фразы гласный звук не может быть растянут, в текст вставляются слова с ослабленной семантической функцией, но поддерживающие ритм, как «а», «а и», «ай», «да», «то», «же», «ли»,

«ведь», «всё». Такие слова принято называть энклитиками. Чтобы народный поэт мог пользоваться в качестве энклитик для заполнения ритма словами, имеющими определенный, ярко выраженный смысл, так же мало вероятно, как в литературных стихотворениях использование слов ради рифмы, а не ради смысла. Если такие случаи и есть, они свидетельствуют о малой одаренности поэта или певца, об упадке поэзии, но они не могут быть определены как характерная для эпоса система.

В науке подобного рода сочетания обычно именуются синонимическими. На этом построена теория А. П. Евгеньевой. Все без исключения подобного рода сочетания она считает синонимическими и в выводах говорит: «Синонимия служит усилению значения, акцентации отдельных слов, синтагм, стихов, на которые падает основная смысловая нагрузка» [Евгеньева, 1949]. Таким образом, синонимия рассматривается как разновидность тавтологии, которая также должна подчеркнуть значение, вес выделяемых таким образом слов. Такую точку зрения нельзя признать правильной. В народной речи одной и той же местности абсолютных синонимов, как правило, вообще не существует, они возможны только как редкий случай; то, что наблюдателю на первый взгляд представляется синонимами, на самом деле выражает очень тонкую, но для певца-поэта весьма существенную и ощутимую разницу. Дело как раз в том, что подобного рода обороты и сочетания именно не синонимичны. «Пора» и «время», «путь» и «дорога», «кручиниться» и «печалиться», «стыд» и «срам» и т. д. — с точки зрения певца и на самом деле разные понятия. Они взаимно дополняют одно другое. Они вызваны не медлительностью речи и не стремлением к усилению значения, а так же, как и эпитеты, свидетельствуют о стремлении к величайшей точности выражения, к тончайшей дифференцированности в придаваемом словам значении. Так, слово «стыд» выражает чувство по отношению к говорящему (стыд — стыдиться), «срам» — по отношению к окружающей среде (срам — осрамиться). «Путь» означает факт передвижения вообще безотносительно к формам его осуществления; «дорога» означает конкретно те места по земле, ту линию, по которой сле-

дует передвигающийся. Можно отправиться в путь по местам, где нет дороги, можно проложить путь и построить дороги. Подобные же отличия могут быть установлены во всех случаях таких сочетаний.

В стремлении игнорировать дифференциацию и подчеркивать совпадения и сходство, несомненно, сказалось вредное влияние Марра и его учения о «семантических пучках», сводящее к мнимому единству самые разнообразные, гетерономные и отличные одно от другого значения слов.

XII. В тех случаях, когда в конце строк повторяются не только слова, но синонимические *группы слов*, мы имеем уже не только явление смыслового порядка, но порядка организации стихотворной речи. Ритмика и метрика былинного стиха здесь не могут быть изучаемы. Они составляют предмет особой дисциплины. Но некоторые отдельные явления, связанные с ритмическим употреблением слов, все же необходимо кратко рассмотреть.

На повторение словесных групп в конце строк обратил внимание Белинский и дал им иное и более правильное толкование, чем это впоследствии было сделано в трудах буржуазных ученых («психологический параллелизм» Веселовского). Белинский чрезвычайно смело и убедительно отнес их к области *рифмы* и истолковал их как *смысловые рифмы*. Он пишет: «В русской народной поэзии большую роль играет рифма не слов, а смысла: русский человек не гоняется за рифмою — он полагает ее не в созвучии, а в кадансе, и полубогатые рифмы как бы предпочитает богатым; но настоящая его рифма есть рифма смысла: мы разумеем под этим словом двойственность стихов, из которых второй рифмует с первым по смыслу. Отсюда эти частые и, по-видимому, ненужные повторения слов, выражений и целых стихов; отсюда же эти отрицательные подобия, которыми, так сказать, *оттеняется настоящий предмет речи*» [Белинский, 1841, с. 404].

Последние слова показывают, что Белинский рассматривал явления стихосложения в связи с смысловой стороной стиха. Приведем некоторые примеры:

Как ясен сокол вон вылетывал,

Как бы белый кречет вон выпархивал [СКД, N 3].

Было пированье, почестной пир,

Было столованье, почестной стол [СКД, N 8].

Тут ему за беду стало,

За великую досаду показалось [СКД, N 9].

Все вы в Киеве переженены,

Только я, Владимир князь, холост хожу,

А и холост хожу, неженат гуляю [СКД, N 11].

Рифма не есть явление, связанное только со звучанием. Рифма четко обозначает конец строфы и вносит вместе с ритмом в речь принцип некоторой организованности ее, создает некоторый словесный рисунок. Пара рифм создает некоторую симметрию. Такую же и более совершенную и полную симметрию создают приведенные параллелизмы, названные Белинским смысловой рифмой. Закон симметрии есть один из законов народного искусства. Симметричностью пронизано народное изобразительное искусство — вышивки, кружева, наличники и прочее; симметричны крестьянские постройки как гражданские, так и церковные. Можно говорить о симметрии речи, как об одном из художественных приемов народного стиха.

XIII. Все приведенные примеры и наблюдения говорят об одном: о наличии совершенно определенных и очень строгих требований, о наличии ярко выраженной народной эстетики. Одно из основных требований этой эстетики состоит в таком выборе слова или сочетания слов, который давал бы максимально ясный и четкий зрительный образ. Здесь все требует величайшей, тончайшей отделки. На эпосе можно видеть, какое значение придается в народном искусстве деталям. Вне этих деталей певцу не мыслит себе своего искусства.

То, что выражено в *песне*, принципиально могло бы быть выражено *иначе*. Но иное выражение, вне строжайшей и тончайшей отделки, в сознании певца перестает быть искусством. Так, певец Т. Г. Рябинин спел 24 строки из песни «Сорок калик со каликою», великолепных по яркости и детализации. На 25-й строке он остановился и петь далее не стал «Рябинин не помнил далее», — прибавляет Рыбников [Рыбников, 1].

На первый взгляд может показаться странным, каким образом до известного места можно вспомнить все, но далее не быть в состоянии вспомнить ничего. Рябинин, конечно, помнил песню и дальше настолько, чтобы быть в состоянии ее пересказать более или менее обстоятельно или кратко и схематично. Но он забыл некоторые *детали*, и это остановило исполнение. Внехудожественный же пересказ, могущий иметь некоторое значение для науки, получить от такого поэта как Рябинин совершенно невозможно. Каждая деталь настолько важна, настолько существенна для него, певец в такой степени ею дорожит, что потеря одной детали влечет за собой потерю всей песни. Это не рабское следование установленному тексту, это настолько строгие и высокие требования к себе и к своему искусству, что никакие отступления от достигнутых форм совершенства в сторону их снижения невозможны. Такая требовательность характеризует великого поэта, который не выпустит, не исполнит произведения, если оно не отточено, не доведено до совершенства вплоть до самых мельчайших деталей.

XIV. Основные особенности языка былин относятся к области лексики. Это и понятно, так как именно слово есть тот строительный материал, из которого создается и человеческая речь, и художественное произведение. Но художественное значение имеют в эпосе не только явления лексики, но и некоторые явления морфологии и синтаксиса. Так, например, обращает на себя внимание та свобода, с которой певцы обращаются к глагольным видам и временами.

Можно заметить, что в эпосе предпочитается несовершенный вид, и употребляется он там, где в общерусской речи или в прозе требовался бы вид совершенный. Несовершенный вид выражает не только незаконченность действия, но и его повторяемость, а также и длительность его. Однако законченность или незаконченность, единичность или многократность не имеют в эпосе того решающего значения, как имеет длительность, протяженность (дуративность) действия. Несовершенный вид применяется для явно однократных и законченных действий, если только действие изображается как длительное.

Налагал он стрелочку каленую,
Натянул тетивочку шелковеньку.

В современном литературном языке такое употребление видов было бы невозможно. Требовалось бы в обоих случаях применить одинаковый вид, притом совершенный: «наложил стрелочку», «натянул тетиву». Но певец распоряжается иначе: «налагал» обозначает некоторую длительность действия, «натянул» — мгновенность его. Такие случаи показывают, что виды употребляются не с точки зрения завершенности или незавершенности действия, можно наблюдать, что предпочитается вид несовершенный. Постоянно говорится: «сам говорил так-вы слова» (вместо «сказал»), «наезжал жениться» (вместо «поехал»), «садилась Василиса Микулична на добра коня» (вместо «села»), «что же будешь брать с собой» (вместо «возьмешь») и т. д.

Несовершенный вид предпочитается потому, что он лучше соответствует всей эстетике эпической поэзии, чем совершенный. «Сказал», «вошел», «сел», «положил» и т. д. представляют собой простую констатацию факта, наоборот, «говорил», «вводил», «саждался», «налагал» не только устанавливают факт, но *рисуют* его. Изображенное как длительное, действие лучше представляется воображению, чем краткое, оборванное, однократное, законченное. Такие стихи, как «а писал ярлык, скоро напisyвал», полностью выдают художественные стремления певца. Одно установление действия путем применения слова «писал» не удовлетворяет еще художественных требований. Певец видит пишущего перед глазами, причем его, как неграмотного, поражает быстрота, с которой пишут грамотные. Поэтому к бесстрастной констатации факта «писал» прибавляется картина этого письма «скоро напisyвал».

В сцене поражения Тугарина Алешей все моменты схватки даны в несовершенном виде, факт же его приканчивания — в совершенном:

«Он на улицу де скоро нонь выскакивал...»;
«Кабы на пол Югарица не уранивал...»;
«На подлетике его да нонь подхватывал...»;
«На одну его ногу ступил, другу оторвал...».

Несовершенный вид применяется даже в настоящем времени с такими глаголами, которые его обычно не образуют: «да встает Добрынюшка Никитич млад»; «они взяли вина, подают тут удалу добру молодцу».

XV. Относительную свободу можно также наблюдать в употреблении времен. Певец, конечно, понимает, что события песни относятся к прошлому. Об этом свидетельствует название песен «старинами», об этом свидетельствуют такие начала, как «кто бы нам сказал про старое, про бывалое» и преобладание в песнях прошедшего времени. Тем не менее, вопрос этот не так прост, как это может казаться на первый взгляд. Искусство эпоса до некоторой степени родственно искусству драматическому. Когда зритель смотрит на сцену, он, конечно, знает, что изображаемые на сцене события в преобладающем большинстве случаев относятся к прошлому. Воспринимаются же они, как события, происходящие перед нашими глазами в настоящем. Нечто сходное имеется и в эпической поэзии. Относясь воспеваемые события к прошлому, певец вместе с тем видит их перед глазами. Они для него совершаются в настоящем. Этим можно объяснить, что прошедшее время перемежается в былинах с настоящим.

Стал он по чисту полю поезживать,
Сердце в нем разгорается,
Кровь то в нем распылалася.

В описании прибытия корабля Соловья Будимировича в исполнении Кривополеновой мы имеем такую последовательность времен: «бежит, выбегает тридцать насадов» (кораблей); «опускали паруса»; «сходенки мечут», «пришел Соловей»; «берет подарки»; «пришел к Киеву». В дальнейшем сцена одаривания дается в настоящем времени, постройка терема и выход к теремам Запавы рассказывается сплошь в прошедшем; в дальнейшем повествовании времена перемежаются с преобладанием времени прошедшего. Это показывает, что певец не делает принципиальной разницы между повествованием и описанием. Повествование трактуется как описание. Время выражает не только временные, но и пространственные отношения. Благодаря применению настоящего времени

события, относящиеся к прошлому, переносятся в то пространство, которое раскидывается перед умственным взором слушателя в настоящем. Слушатель *видит* происходящие события.

Это перенесение событий из прошлого в временно-пространственное настоящее сказывается не только в применении и чередовании времен. Можно наблюдать, что в повествование вносятся такие слова, как «ноньче», «нынь», «тут», «теперь», «вот». Все эти слова обозначают либо настоящее время, либо наличие перед глазами. Для отдельных местностей характерны отдельные слова («ноньче» характерно для Печоры), но суть дела от этого не меняется: вот заходят они на «червлен» корабль, вот прощаются на четыре «дальни» стороны, пошла она «теперече наугад домой», «говорил ле тут да таково слово», «наливала тут Авдотьа да зелена вина», «он схватил ноньче ножичек за черешок, он до ся ноньче ножик не допускивал». Певцы иногда даже злоупотребляют этим приемом:

Они стали молодца *ноньче* побуживать,
Кабы стали молодца *нонь* потрясати *нонь*.

В отнесении действия к прошлому или настоящему можно наблюдать интереснейшее противоречие. Перенесение действия в настоящее способствует изображению художественного вымысла как реальности. Но певец не отождествляет реальность художественного вымысла с реальностью эмпирически его окружающей жизни. Выдавая вымысел за действительность, певец вместе с тем ставит этому известные границы. Этим можно объяснить, что, например, на Печоре, текст песен пересыпается словом «кабы», которое в этих случаях служит не союзом, а наречием и означает «как бы», «как если бы». Примеры чрезвычайно многочисленны.

У ласкова князя у Владимира
Кабы было пированье-столованье.

Обычно слово «кабы» стоит в начале строки. В былине о Василии Игнатьевиче кабатчик по приказанию Владимира возвращает без выкупа заложенное вооружение, после чего Василий снаряжается в бой.

Кабы отдали все Васеньке безденежно,
Кабы стал-то Василий снаряжаться,
Кабы стал-то Василий сподобляться,
Кабы седлал он, уздад де коня доброго,
Как тугой-от де лук да принатягивал.

В других местностях предпочитается «де» — сокращенное «дескать», чем выражается характер модальности действия: «Забегали во тихи во гавани, опускали де паруса полотняные»; «Он клал де ведь сходни да концом на землю».

В такой же функции выступает слово «ле»: «Выходил ле народ да вон на улицу».

Противоречие состоит в том, что к словам, обозначающим модальность действия (кабы, ли) прибавляются слова, обозначающие его реальность (нонь, тут). Сочетание этих слов показывает, что вымысел, оставаясь вымыслом, вместе с тем понимается как реальность: «Кабы тут молодец да пробуждается», «Они взяли «кабы тут нонь зелена вина».

Как во том ле было прежде городе Муроме,
Кабы жил кабы был тут нонь стар казак,
Кабы стар, пишут, казак Илья Муромец.

В первой строке значит, что все это было «прежде», во второй оно происходит «нонь». Оно происходит «кабы», об этом пишут, но вместе с тем оно совершается «тут».

Пушкин прекрасно чувствовал художественное значение подобных сочетаний и, пользуясь народным поэтическим языком, начал свою песнь о вещем Олеге словами:

Как ныне собирается вещий Олег.

Этим выражается единство замысла (кабы, как) и действительности (ныне, тут), прошлого и настоящего, искусства и жизни. [3].

Основные этапы развития русского героического эпоса

I.

Изучение явлений всех видов художественного творчества в их исторической обусловленности — одна из методологических основ современного литературоведения.

Применение этого метода к изучению фольклора, и в частности эпоса, встречает значительные трудности, и до настоящего времени по этому вопросу полной ясности нет. Чтобы добиться хотя бы некоторой ясности, надо не только хорошо изучить материал, но и дать себе отчет в том, что в этом направлении уже было сделано русской и зарубежной наукой.

Вопрос об отношении эпоса к истории, в том числе вопрос о периодах, ступенях или этапах его развития, решался многочисленными учеными с различных точек зрения.

Мы не будем стремиться к тому, чтобы дать полный перечень этих попыток, а остановимся только на наиболее показательных и интересных примерах, иллюстрирующих имевшиеся в истории нашей науки искания.

Первая попытка изучить русский эпос в его отношении к истории принадлежит издателю «Древних российских стихотворений, собранных Кирием Даниловым» (1818) — К. Калайдовичу. В предисловии к этому сборнику Калайдович делит эпические песни этого сборника на два периода. Первый относится к временам Владимира. Это доказывается сличением песен с показаниями летописей. «Большая часть песен и сказок Данилова посвящена славе сего князя и подвигам храбрых его витязей» [СКД, 1901, с. 207]. Герои «времен Владимировых» — это Добрыня Никитич, Александр Попович, Илья Му-

ромец, Ставр Годинович, Василий Буслаевич [СКД, 1901, с. 209 – 210].

Остальные герои относятся к «последующим временам». Калайдович называет их в такой последовательности: Садко, Щелкан, Ермак, Иван Грозный, Матрюк, Гришка-расстрига, Михайло Скопин, царь Алексей Михайлович, Петр Великий [СКД, 1901, с. 210].

Если всмотреться в это деление и приведенные имена, то видно, что Калайдович делит эпос, выражаясь современным языком, на былины киевского цикла и на исторические песни, причем считает, что исторические песни являются ступенью развития былинного эпоса.

С современной точки зрения, былины и исторические песни принадлежат к разным жанрам. Однако утверждение их принципиального единства долго держалось в науке, и по-сейчас еще это мнение разделяется отдельными учеными. Для своего времени оно имело большое научное значение, так как вносило в вопрос об эпосе некоторую первичную ясность. Впоследствии Калайдович как теоретик был основательно забыт, и в течение XIX в. некоторые исследователи высказывали аналогичные взгляды без ссылок на него.

Сборник Кириши Данилова долгие годы был единственным источником изучения эпоса. Материалом этого сборника обосновывал свои взгляды В. Г. Белинский.

В дореволюционной фольклористике имя Белинского замалчивалось. Его считали западником, презирающим русскую народную поэзию, эстетом, дилетантом, не понимающим сложности вопроса. На самом деле взгляды Белинского должны быть признаны глубокими и во многих отношениях верными. Изучение Белинского советскими фольклористами оказало значительное влияние на современную методологию в изучении эпоса.

Белинский рассматривает фольклор как начальную ступень развития литературного процесса. Этот процесс тесно связан с *историей* народа. «Поэзия всякого народа, — говорит Белинский, — находится в тесном соотношении с его историей: в поэзии и в истории равным образом заключается таин-

ственная психея народа, а потому его история может объясняться поэзией, а поэзия историею» [Белинский, 1841, с. 328]. То, что Белинский называет «психеей», мы сейчас назвали бы психическим складом и мировоззрением народа. Утверждение связи фольклора с историей народа и с его мировоззрением — одна из основ революционно-демократической фольклористики. В отличие от Калайдовича и позднейших представителей исторической школы, которые видели связь между историей и эпосом только в отдельных совпадениях исторических имен и героев с именами эпическими и в тождестве исторических событий с фабулой песен, Белинский идет значительно дальше, рассматривая все *развитие* эпоса в свете исторического развития и делая основной упор не на внешнюю, а на, так сказать, *внутреннюю* историю народа: «Мы разумеем здесь внутреннюю историю народа...», — говорит Белинский [Белинский, 1841, с. 328]. Этот процесс подчинен закону диалектического развития, как его понимал Белинский: «Для всякого народа есть две великие эпохи жизни: эпоха естественной непосредственности, или младенчества, и эпоха сознательного существования» [Белинский, 1841, с. 308]. К первой относится фольклор, ко второй — литература. Они противоположны друг другу, но из их соединения возникает истинное искусство. Белинский мыслит себе этот процесс не как смену одного другим, а как длительно продолжающееся взаимопроникновение. Народ «всё тот же и в эпоху разумного сознания, как и в эпоху непосредственного чувства; но его непосредственное чувство было почвою, из которой возник и развился цвет и плод его разумного сознания» [Белинский, 1841, с. 310]. Более определенно эта мысль сформулирована так: «... художественная поэзия находится в тесном сродстве с естественною, ибо вырастает, так сказать, на ее почве» [Белинский, 1841, с. 320]. Так чисто умозрительным путем Белинский доходит до мысли, которая потом ляжет в основу всей русской прогрессивной эстетики: о народности как основе литературы.

Но Белинский высказывал и более конкретные мысли о развитии эпоса. В основном он отличает три периода этого развития: период религиозный или мифический, период ге-

роический и период гражданской и семейной жизни. Он говорит: «Мировоззрение народа выражается прежде всего в его религиозных мифах. На этой точке, обыкновенно, поэзия слита с религиею, и жрец есть или поэт, или истолкователь мифических поэм. Естественно, эти поэмы самые древнейшие. В век героизма поэзия начинает отделяться от религии и составляет особую, более независимую область народного сознания» [Белинский, 1841, с. 328]. Это развитие есть развитие прогрессивное. Белинский устанавливает, что в облике таких героев, как Илья, Добрыня, Алеша, уже нет ничего языческого. На третьей ступени своего развития эпос собственно прекращает свое существование. Здесь эпическая поэзия дает почву для развития литературных форм: «На этой точке поэзия делается вполне самостоятельной областью народного сознания, переходит в действительную жизнь, начинает совпадать с прозою жизни, из поэмы становится романом, из гимна песнию; тогда же возникает и драма, как трагедия и комедия» [Белинский, 1841, с. 328].

Мы не будем входить в обсуждение всех оттенков мыслей Белинского, в их критику. Нам важно установить, что Белинский рассматривает развитие эпоса как закономерный процесс, тесно связанный с историческим процессом. Впоследствии, вплоть до Веселовского, ни один из ученых не ставил вопроса так широко, как ставил его Белинский. На ряде примеров, в особенности на анализе новгородских былин, Белинский показал, как выражаются в эпосе народные стремления и идеалы, которые могут быть различными в зависимости от эпохи. Некоторая абстрактность исторической схемы все же давала возможность для чрезвычайно верных и конкретных наблюдений, рассмотрение которых вышло бы за рамки наших задач. Если Калайдович стоял на позиции *формального* историзма, то Белинский стоял на точке зрения историзма *по существу*.

Для изучения эпоса Белинский, как уже указывалось, располагал в основном только материалами сборника Кирши Данилова. Научную базу для более широкого изучения эпоса дало

появление замечательного сборника П. Н. Рыбникова [Рыбников, 1].

Этот сборник важен не только тем, что он представляет богатейшее собрание прекрасно записанных материалов, но и тем, что он содержит первую попытку полной систематизации материала, притом систематизации с исторической точки зрения. Обычно это расположение материала приписывают Бессонову, редактору этого собрания, так как Рыбников, находившийся в качестве политического ссыльного в Петрозаводске, не мог сам наблюдать за этим изданием. Однако одновременно с выходом песен Рыбникова Бессонов издавал песни, собранные Киреевским (1860 – 1874), где принята иная система расположения [Киреевский, I – X]. Изучение переписки Рыбникова с К. С. Аксаковым, Д. А. Хомяковым, П. А. Бессоновым и О. Ф. Миллером не оставляет никаких сомнений в том, что между Рыбниковым и Бессоновым не было никаких разногласий по вопросу о расположении песен. Для нас это расположение интересно тем, что оно отражает взгляды Рыбникова на этапы развития русского эпоса. Схематически расположение материала у Рыбникова имеет следующий вид:

I. Время до Владимира: Богатыри «старшие»: Олег, Сухан, Самсон, Святогор, Микула.

II. Времена Владимировы: богатыри киевские («младшие»).

III. Удальцы новгородские.

IV. Татарское время.

V. Москва: Грозный, Гришка Отрепьев, Кострюк, Скопин, Ванька Ключник, Песня о Земском соборе, Петр, Разин, Пугачев и другие.

VI. Песни былевые, княжеские, молодежные, безымянные.

По существу это деление лежало в основе представлений фольклористов почти всего XIX в., хотя в него и вносились поправки и изменения. В западноевропейской науке оно принято по сегодняшний день. Оно отличается несомненной стройностью и продуманностью. Эпос делится на периоды докиевский и киевский с выделением песен времен татарщины (это

выделение сделано в III томе) [Рыбников, 1, III]. Выделены былины новгородские. Исторические песни составляют (как и у Калайдовича) позднейшую ступень развития эпоса. Песни, вошедшие в последний раздел, по существу составляют то, что мы бы сейчас назвали балладами, т. е. песни позднейшие.

Как мы увидим, многое из того, что сделано Рыбниковым, остается верным и по сегодняшний день.

Один из первых, кто откликнулся на огромные собрания Киреевского и Рыбникова и оценил систему Рыбникова, был Ф. И. Буслаев [Буслаев, 1862; см.: Буслаев, 1887].

Вопросы развития эпоса для Буслаева принадлежали к основным и важнейшим. Наибольший интерес для него представлял вопрос о ранних ступенях развития эпоса.

Взгляды Буслаева сложились еще до появления этих сборников [См.: Буслаев, 1861-а, Буслаев, 1861-б], но на изучении новых материалов получили подкрепление и развитие. В развитии эпоса Буслаев, так же как и Белинский, усматривает в основном два периода: ранний — религиозно-мифологический и позднейший — богатырский. Но если для Белинского отход от мифологической основы есть явление прогрессивного порядка, то для Буслаева преимущественным интересом обладает именно мифическая старина, которую путем ретроспективных умозрений он восстанавливает из дошедших до нас форм эпоса.

Ссылаясь на Константина Аксакова, Буслаев развивает рыбниковское деление богатырей на старших и младших [Киреевский, I, 1860, с. XXXI; Буслаев, 1887, с. 18]. Старшие — это те, которые представляют какую-либо стихию; так, Садко, Дунай, Волх, Сухман и другие связаны с водяной стихией, Святогор — с горами, Тугарин, Змей, Идолище, Соловей-разбойник — мифические чудовища и т. д. Напротив, младшие богатыри — это обыкновенные смертные. Они состоят на службе у Владимира и совершают богатырские подвиги. Это — Илья, Добрыня, Алеша и другие. При ближайшем изучении, полагает Буслаев, в их облике также можно найти некоторые черты, относящиеся к доисторической эпохе, но эти отдельные черты не определяют их облика в целом. Таким образом из богатой исторической схемы Рыбни-

кова Буслаев развил только ту часть ее, которая предусматривает деление богатырей на старших и младших.

По существу, деление героев Буслаевым сводится к отнесению их к доисторической и исторической эпохе, понимая под доисторической, или «эпической», эпоху индоевропейского и, в частности, праславянского единства. Поэтому для изучения этой эпохи Буслаев считает особенно плодотворным сравнительный метод. «Чем древнее мифические предания русского народа, тем необходимее объяснить их в связи с преданиями прочих славянских наречий, как общее достояние всего славянского мира, предшествующее размещению племен по разным местностям» [Буслаев, 1887, с. 19].

Деление богатырей на старших и младших чрезвычайно долго держалось в науке, особенно в западноевропейской, и частично держится в ней и по сей час. Русский эпос скоро обратил на себя внимание ученых всего мира, причем большинство из них отдавало дань восхищения художественным красотам эпоса. Научной же основой рассмотрения служит деление богатырей на старших и младших, с различными оговорками, поправками, видоизменениями.

Немецкий ученый Вильгельм Вольнер в своих исследованиях по народной эпике великорусов следует делению Рыбникова — Буслаева [Wollner, 1879]. К старшим героям он причисляет Вольгу, Микулу, Святогора, Сухмана, к младшим — киевских героев: Илью, Добрыню, Алешу и других.

Такому же делению с некоторыми изменениями следует Л. А. Магнус в своей монографии (посвященной русским героическим песням, которые он называет «балладами»), вышедшей в Лондоне в 1921 г. [Magnus, 1921].

Н. К. Чэдвик в своем вступлении к антологии «Русская героическая поэзия» (под этим понимаются былины и исторические песни) [Chadwick, 1932] точно так же делит богатырей на старших, обладающих сверхчеловеческими качествами (Вольга, Микула, Святогор, Самсон, Шарк Великан, Сухман и др.), и героев киевского цикла. В особый цикл выделены былины новгородские. Далее следует рассмотрение полубалладных и исторических песен, вплоть до песен времен царствования

Николая I, которые, в свою очередь, расположены по хронологическим циклам. То же распределение по существу повторено в труде Г. М. Чэдвика и Н. К. Чэдвик «Становление литературы» [Chadwick, 1936], где во втором томе большой раздел посвящен русской устной литературе. Как это еще представлял себе Калайдович, исторические песни рассматриваются как этап развития былин. Принципиального отличия между ними не делается. Деление героев на старших и младших потому могло держаться так долго (а частично держится и сейчас), что оно до некоторой степени отвечало стремлению к пониманию эволюции эпоса. В каком-то смысле при любом историческом изучении некоторые герои окажутся более древними по своему происхождению, другие — более новыми, третьи — позднейшими. Тем не менее рассмотренное нами деление героев на старших и младших в настоящее время научного значения не имеет, так как оно сделано на основании внешней характеристики облика героев, а не их действия. Сюжеты здесь не учитываются, равно как не учитывается связь с реальной историей.

На наш взгляд основой деления должны служить не внешние атрибуты героя, а его действия. Различные сюжеты, приуроченные к одному герою, могут иметь совершенно разное происхождение и относиться к разным эпохам.

Особенно ясно это видно на Святогоре; часть песен о нем несомненно весьма древняя, часть же была приурочена к нему в сравнительно недавние времена.

Орест Миллер в своем огромном труде «Илья Муромец и богатырство киевское» [Миллер, 1869], уточняя и развивая положения, высказанные Буслаевым, в развитии эпоса различает три периода: период общеарийского единства (соответствует индоевропейскому периоду у Буслаева), период славянского единства и период русский [См.: Миллер, 1869, с. X — XI].

Орест Миллер может быть назван одним из главных у нас представителей сравнительного метода в изучении эпоса. Впервые широко сравнивая былины между собой, он сопоставлял полученную картину с эпосом других народов. Наличие славянских параллелей позволяло заключить к периоду обще-

славянского единства (такие заключения делались сравнительно реже), наличие же параллелей в индийской, античной, византийской и романо-германской культуре позволяло заключать к периоду арийского единства. Цель всего труда — возведение русского эпоса к индоевропейской («общearийской») древности. Период собственно русский интересовал Ореста Миллера менее всех других периодов. Он говорит: «От относительно позднейшего осадка (т. е. слоя. — В. П.) общеславянского должен бы быть со всею ясностью отделен с другой стороны и собственно русский былевой слой, а равным образом прослежены в этом последнем все, обозначившиеся в нем слои частные, осадившиеся от различных периодов русской истории» [Миллер, 1869, с. X]. Орест Миллер не делал в этом отношении никаких самостоятельных попыток, всецело полагаясь на периодизацию Майкова [Майков, 1863].

Основной недостаток труда Ореста Миллера состоит в том, что возведение эпоса к эпохе индоевропейского единства сопровождается мифическими толкованиями, которые не обладают никакой научной значимостью. Таково, например, утверждение, что Владимир «красное солнышко» есть олицетворение солнца, причем двойственность в его изображении соответствует двоякому характеру солнца. Гневный Владимир — это солнце палящее, разящее, Владимир «ласковое красное солнышко» — солнце греющее, дающее жизнь. В этом отношении Орест Миллер был последователем так называемой «мифологической школы», идущей в Германии от эпигонов Якова Гримма: Куна, Шварца, Макса Мюллера и других.

Произвольные реконструкции доисторической индоевропейской древности, производившиеся адептами мифологической школы, дискредитировали изучение древности вообще. Представители так называемой *исторической* школы полностью отказались от изучения этого периода и ограничили себя изучением собственно исторического периода. Начало эпоса стали вести уже от исторических времен. А. Н. Майков в своей замечательной магистерской диссертации «О былинах Владимирова цикла» [Майков, 1863] полностью отказывается от каких бы то ни было априорных абстрактных схем и обращает-

ся к изучению прежде всего исторических реалий. Он выделяет для изучения былины киевского цикла и приходит к выводу, что «содержание былин Владимирово цикла вырабатывалось в продолжение X, XI и XII веков, т. е. в первой половине удельно-вечевого периода, а установилось не позже времени татарского владычества, и даже именно той его эпохи, когда Москва еще не сосредоточивала в себе всю государственную силу Руси, и в народе свежа была память о первенствующем значении Киева. Такой эпохой можно считать вторую половину удельно-вечевого периода века XIII и XIV» [Майков, 1863, с. 24 – 27].

Небольшая книга Майкова оказала значительное влияние на дальнейшее развитие науки. Установление «исторического слоя» в эпосе было большим шагом вперед, и многочисленные ученые посвятили себя разработке вопросов об отношении эпоса к историческим событиям и историческим лицам.

Здесь не место входить в оценку и критику трудов исторической школы. Эта критика в советской науке дана А. П. Скафтымовым в книге «Поэтика и генезис былин» [Скафтымов, 1924]. После книги Майкова стали появляться многочисленные труды, посвященные отдельным былинам; в этих трудах связь песен с историей мыслилась чисто формально как внешнее соответствие фабулы песен с фактами истории, а действующих лиц песен — с историческими деятелями.

Вопрос о периодах развития не считался главным и не полагался в основу изучения, хотя отдельные попытки в этом направлении имелись и заслуживают внимания.

Такая попытка была сделана М. Халанским. Халанский понимал былины киевского цикла не как общерусское явление, а как создание киевской области. Он выдвигал мысль, что в удельный период не было общерусского эпоса, а имелся ряд областных эпосов: не только киевская, но и другие области создавали свои былины.

Выступая против Майкова, Халанский в своем труде «Великорусские былины киевского цикла» писал: «Нужно развенчать здание киевского эпоса, лишить его внешнего единства, рассматривать былины независимо от города Киева и кня-

зя Владимира» [Халанский, 1885, с. 11]. Былины следует изучать разрозненно, с тем, что такое разрозненное изучение впоследствии приведет к решению вопроса об историческом развитии русского эпоса.

Сам Халанский пришел к заключению, что решающим историческим событием, которое может быть положено в основу изучения развития эпоса, было татарское нашествие. Халанский располагает героев эпоса по трем периодам: дотатарский, татарский и московский. Такое деление несомненно плодотворно и представляет собой новое завоевание науки. Оно не утратило своего значения и по сегодняшний день. Однако конкретная разработка, данная Халанским, нас удовлетворить уже не может. Халанский полностью пренебрегает художественной спецификой эпоса; единственным критерием для отнесения к тому или иному периоду служит соответствие песни (часто мнимое) внешней истории. Здесь одна из коренных ошибок дореволюционной методологии. Былина основана не на передаче в стихах исторического факта, а на художественном вымысле, который именно как *вымысел* определяется историей. Непонимание этого приводит к тому, что былинные герои ищут в летописях и в повествовательной литературе и полагают, что находят их, так как отличие художественных форм и жанровой принадлежности эпоса и летописи полностью игнорируется. Соответственно к дотатарскому периоду отнесены Добрыня Никитич, Иван Данилович, Демьян Куденеви́ч и Алеша Попович. Мы видим, что здесь объединены герои эпоса, летописи и древнерусской повести. Эпос рассматривается как искажение литературного памятника. Добрыня попадает в герои дотатарского периода потому, что в летописи имя Добрыни упоминается как имя дяди Владимира. Летописный Добрыня отождествляется с эпическим.

То же происходит с Иваном Даниловичем. Герой с таким именем был убит в борьбе с половцами в 1136 г. Этот летописный герой отождествляется с былинным Михаилом Даниловичем, одним из героев борьбы с татарами. Что летописный Иван Данилович пал в борьбе с *половцами*, а былинный Михаил Данилович борется с *татарами*, Халанского не останавли-

ливаает, так как эпос «искажает» историю; на этом основании Михаил Данилович, один из главнейших героев эпоса о борьбе с татарами, отнесен к дотатарскому периоду.

На сходном основании отнесен к этому периоду Демьян Куденевич. Летописный Демьян Куденевич, находясь на службе Переяславского князя Мстислава Изяславича, одержал победу над князем Глебом Юрьевичем, хотевшим отнять у него власть и сесть на его место. К этому событию Халанский относит былинну об Илье и Калине и о Сухмане. Натяжка совершенно очевидна. Героическая борьба русских с татарами, воспетая в эпосе, сводится к феодальным войнам домонгольского периода.

На основании шатких соответствий между летописным «храбром» Александром Поповичем и эпическим Алешей Поповичем к дотатарскому периоду отнесен Алеша Попович.

Мы не будем входить в детали концепции Халанского; упомянем только, что к героям татарского периода отнесены Рязанский князь Федор Юрьевич, Евпатий Коловрат, Идолище поганое, Илья Муромец, Василий Игнатьевич; к былинам этого времени отнесены повесть об убиении Батыя и повесть о том, с каких пор перевелись витязи. К московскому периоду отнесены Соловей Будимирович, Тугарин Змеевич, Жидовин, Святогор, Дюк Степанович.

Несмотря на то, что деление эпоса на три периода может считаться в основном правильным, почти ни одно из конкретных утверждений Халанского не уцелело; основные методологические ошибки Халанского и представленного им направления состоят в том, что допускается подмена эпоса другими видами литературного творчества (летописи, повести); историчность определяется по таким внешним признакам, как имена героев; отсутствует изучение сюжетов и героев, что могло бы дать (и дало в советское время) совершенно иные критерии для периодизации.

Многочисленные труды Всеволода Миллера, объединенные им в три тома «Очерков русской народной словесности» [Миллер, I — III], представляют собой разновременные и разрозненные этюды, в которых для каждой былины в отдельно-

сти решается, к какому веку она относится и где она могла возникнуть. Дать картину *развития* эпоса, определить этапы этого развития — такой задачи Миллер первоначально себе не ставил. Для него былина — испорченное повествование о действительном событии. Вначале это были песни, создававшиеся в господствующей среде и близкие к действительности. Они собственно представляли собой исторические песни. Былины же рассматривались как запутанные, забытые и испорченные в крестьянской среде исторические песни.

Уже к концу своей жизни Всеволод Миллер сделал попытку *суммировать* свои собственные разыскания и разыскания других ученых по датировке отдельных былин. Он начал большой труд, озаглавленный «Очерк истории русского былинного эпоса». Этот труд остался незаконченным. Две главы его были опубликованы уже после смерти автора [Миллер, III, с. 3 — 91].

Былины располагаются в исторический ряд соответствен-но с теми историческими событиями, которые, по мнению Вс. Миллера, былины отражают. Так, былина о походе Вольги отражает взятие Олегом Царьграда, былина о Добрыне-Змееборце — крещение Новгорода, былина о бое Алеши с Тугариным — схватку с половцами в 1096 г. и т. д. Такой прием мог бы оказаться плодотворным, если бы былины действительно создавались как отклики на те или иные исторические события. По существу это не доказано. Школа Миллера была бес-силна в объяснении таких былин, в которых явно никаких откликов на исторические события не было.

В этой же работе Всеволод Миллер выдвинул теорию ари-стократического происхождения эпоса. Эпос будто бы возник из славословий князьям его дружиной и дружинными певцами.

В советской науке взгляды Всеволода Миллера некоторое время имели хождение. Они, например, легли в основу большой сводной статьи Б. Соколова «Былины» в «Литературной энциклопедии» [Соколов, 1930].

В настоящее время наша наука ищет иных путей изучения историчности эпоса.

Целостную концепцию развития фольклора дал академик А. Н. Веселовский в своем незаконченном труде «Три главы из исторической поэтики» [Веселовский, 1940-а].

Самая постановка проблемы исторической поэтики — крупная заслуга Веселовского. Литературный процесс совершается закономерно и «историческая поэтика» представляет собой первую в мировой науке попытку определения данной закономерности развития от ее возникновения до современности, отличаясь этим от многочисленных описательных поэтик и всеобщих историй литератур.

Однако конкретное решение этого вопроса вызывает большие сомнения. В 1884 г. и в последующие годы Веселовский прочел в Петербургском университете курс лекций по истории эпоса. Здесь уже были высказаны те положения, которые впоследствии вошли в три главы исторической поэтики. Собственно вопрос истории эпоса в этом курсе лекций не решается. Основная идея или цель курса — установить «историческую последовательность литературных родов»: «Цель моего курса — уследить эту смену, указать хронологический порядок, в котором появились эпос, лирика, драма и роман» [Веселовский, 1940-6, с. 448]. Такая постановка проблемы вскрывает как сильные, так и слабые стороны методологии Веселовского. Что некоторые жанры появились раньше, а другие позже — совершенно несомненно. Но, увлеченный этой идеей, Веселовский не ставит вопроса о *существовании* жанров. Веселовский создал концепцию, по которой одни жанры развиваются из других, и этой концепции пытался подчинить весь ход развития литературы.

В наиболее кратком и упрощенном изложении мысль Веселовского сводится к тому, что древнейшее состояние народной поэзии — это «синкретизм поэтических родов» [Веселовский, 1940-6, с. 459]. Здесь обряд соединен с элементами мимики, эпики, лирики, слово соединено с музыкой и пляской. Из этого синкретического состояния путем дифференциации отложились комедия и трагедия, с одной стороны, и лирика, с другой. В лирику вносятся эпические элементы, частично шедшие из истории. Так создается образование переходного или промежуточного характера между эпосом и лирикой, названное Веселовским «лиро-эпической кантиленой». Веселовский признается, что конкретных примеров таких

кантилен можно найти лишь очень немного. Эта кантилена дает начало эпосу. «Такая лирико-эпическая песня является ячейкой, из которой возникает песня эпическая, являющаяся материалом для эпоса и эпопеи» [Веселовский, 1940-6, с. 464].

Работа Веселовского важна как попытка широко охватить закономерность становления и развития жанров. В этом отношении она может служить образцом того, к чему должна стремиться наша наука. В остальном же мы не можем пойти за Веселовским. Правда, нельзя отрицать, что обрядовая поэзия носила и до сих пор носит синкретический характер. Нельзя отрицать также правомерности гипотезы, что обрядовая поэзия, основанная на стремлении усилить продуктивность труда, есть древнейший вид народной поэзии. На почве античности совершенно ясна связь древнейшего обрядового действия с зарождением древнегреческой трагедии и комедии. Но, когда Веселовский возводит сюда же лирику и эпос, мы не можем за ним последовать.

На русской почве между обрядовой поэзией (колядки, масленичные песни, семицкая, троичная и купальская обрядность и поэзия), с одной стороны, и эпосом, с другой, нет ничего общего ни генетически, ни формально, хотя определенные точки соприкосновения и имеются. По нашему мнению, это *разные ряды*.

Эпос не возникает ни из обрядовой, ни из внеобрядовой лирики и не возводится к ней, а имеет самостоятельное, независимое от лирики развитие.

Подробная полемика с Веселовским не входит в данном случае в нашу задачу. Мы увидим ниже, как вопрос о происхождении и развитии эпоса решается в советской науке.

Более ценными, чем большие абстрактные обобщения, представляются нам некоторые конкретные наблюдения и установления Веселовского, выраженные им в серии статей под названием «Южнорусские былины» [Веселовский, 1 — 2]. Веселовский исходит из мысли, что правильные обобщения по истории эпоса возможны только на основе конкретных исследований отдельных сюжетов. Русский эпос возник на юге, сохранился же на севере. Веселовский полагает, что эпос должен

был оставить на юге следы, и эти следы Веселовский разыскивает с целью установить древнейшую форму и древнейшее содержание былин. Для этого с русским эпосом широко сравнивается украинская и белорусская народная литература. Так былина о Михаиле Даниловиче сравнивается с украинским сказанием о «Златых вратах» и герое Михайлике, былина об Илье Муромце и Соловье Будимировиче сопоставляется с письмом Кмиты Чернобыльского (1574) и свидетельствами Эриха Лассоты (1594) о гробнице Ильи Муромца в Софийском соборе. Былины сопоставляются также с материалами византийскими («Былина о Сауле Леванидовиче и греческая песня об Армури»). В основе этих работ лежит мысль о некоторой *эволюции* сюжета. Однако этот принцип не выдержан до конца, и в ряде случаев изложение сводится к установлению иноземных источников («Былина об Иване Гостином сыне и старофранцузский роман об Ираклии» и ряд других работ).

Хотя отнюдь нельзя отрицать, что ряд сюжетов русского эпоса — иноземного происхождения и что русский эпос подвергся влиянию эпоса других народов, отдельные положения Веселовского в большинстве случаев весьма спорны, так как сходство не таково, чтобы давать право на утверждение прямой зависимости. В наиболее затруднительных случаях Веселовский искусственно конструирует не дошедший до нас прототип, к которому будто бы восходят и русская и зарубежная форма сюжета.

Однако самое понятие «южнорусских былин», сводящееся к понятию «южного периода» в развитии былины, несомненно плодотворно и правильно, как правилен и прием сопоставления северной былины с украинской и белорусской народной литературой. Деление на «южный» и «северный» периоды можно усмотреть в работе советской исследовательницы А. М. Астаховой в ее книге «Русский былинный эпос на Севере» [Астахова, 1948], где по существу речь идет о процессах, совершающихся в северный период развития русского эпоса.

II.

По-новому вопрос о ступенях развития эпоса был поставлен советской наукой.

В настоящее время мысль, что народная поэзия должна изучаться исторически, представляет собой одну из аксиом нашей фольклористики.

К этой мысли, с одной стороны, приводят труды дореволюционной науки о народной поэзии и изучение ее достижений и ошибок, главное же — к этому приводит вся совокупность современной философии истории, как она выражена в трудах классиков марксистско-ленинской науки.

Мысль, что изучение истории народной поэзии должно вестись на базе изучения истории русского народа как целостного исторического процесса, пробивала себе путь очень медленно.

Первая серьезная попытка в этом направлении была сделана профессором Н. П. Андреевым в введении к его хрестоматии «Русский фольклор» [Андреев, 1936]. Введение это носит заглавие «Фольклор и его история».

Здесь впервые в фольклористике сделана попытка положить в основу периодизации учение о социально-экономических формациях.

Развитие фольклора прослеживается в доклассовом обществе, в эпоху феодализма (которая делится на период XI — XVI вв. и период от XVII до первой половины XIX в., который назван крепостническим), в период капиталистический (вторая половина XIX в. и начало XX в.) и в период пролетарской революции и социалистического строительства.

Изложение Н. П. Андреева коротко и схематично. Статья носит декларативный характер, сам Н. П. Андреев не распределил фольклорный материал хрестоматии по выделенным им периодам. Может быть, этим объясняется, что данная попытка Н. П. Андреева не нашла никаких откликов, и позднейшие исследователи начинают работу заново, не ссылаясь на то, что уже было намечено Н. П. Андреевым. Вопрос об эпосе в работе Н. П. Андреева не выделен, но он входит в общую концепцию ее.

Основные этапы развития русского героического эпоса

Насколько мало ясен вопрос о развитии эпоса был еще в сороковые годы, показывает статья В. И. Чичерова «Об этапах развития русского исторического эпоса» [Чичеров, 1947]. В понятие исторического эпоса объединены былина и историческая песня. Впоследствии В. И. Чичеров высказывал другие взгляды на происхождение исторической песни [ИП, 1956].

Вопрос о периодизации народной поэзии становился все более острым по мере общего развития гуманитарных наук в Советском Союзе. Расширение сети вузов также требовало неуклонного скорейшего решения этого вопроса; ведение преподавания в рамках описания жанров безотносительно к русской истории становилось невозможным. Не обошлось и без вульгаризаторских и упрощенческих начинаний. Лозунг «не по жанрам, а исторически» нашел себе некоторое число сторонников, несмотря на свою явную несостоятельность, так как проблема заключалась как раз в том, чтобы показать историческое развитие жанров, составляющих народную поэзию, и эпоса как одного из этих жанров. Игнорирование художественной специфики, смешение жанров; насильственное и искусственное втискивание отдельных произведений в заранее выделенные хронологические рамки имели место как в педагогической вузовской работе, так и при изданиях этих произведений.

В основе этих попыток лежало здоровое стремление к собственно историческому изучению фольклора, но разрешение давалось упрощенно и было ошибочным [См., напр.: Хрестоматия, 1954; рец. на нее: Путилов, 1955].

Над разрешением вопроса об историческом развитии фольклора работали не только отдельные ученые, но и научные учреждения. Главными центрами такого изучения стали Институт мировой литературы им. А. М. Горького в Москве и Институт русской литературы (Пушкинский дом) в Ленинграде, которые объединили усилия многочисленных ученых, работающих на местах.

Изучение эпоса народов СССР стало одной из наиболее актуальных задач советской фольклористики, так как национальный эпос — один из важнейших факторов подлинно на-

родной культуры. Проблема «Эпос народов СССР» была утверждена Президиумом Академии наук СССР как координационная. На Институт мировой литературы было возложено руководство этой работой.

Трудно переоценить значение этого мероприятия для развития советской и мировой науки [См.: Чичеров, 1955]. В июле 1954 г. совместно с Институтом востоковедения было проведено всесоюзное совещание по вопросам изучения эпоса народов СССР [См.: Известия, 1954]. В июне 1955 г. Институтом мировой литературы совместно с Институтом искусствоведения, фольклора и этнографии Академии наук УССР в Киеве было организовано совещание по изучению эпоса восточнославянских народов [См.: Шотт, 1956; Соколова, 1955]. Вопрос о необходимости исторического изучения эпоса затрагивался в докладе В. И. Чичерова и в ряде выступлений (В. Г. Базанова, Н. И. Велецкой, Л. Н. Пушкарева, Э. В. Померанцевой и других); указывалось на историческую обусловленность былин и необходимость исторического изучения их. Эта же мысль отражена и в резолюциях совещания.

В мае 1956 г. происходило совещание Международного комитета славистов в Москве. Комитет выдвинул проблему основных этапов развития героического и исторического эпоса славянских народов для обсуждения на Международном съезде славистов в Москве в 1958 г. [См.: Известия, 1956].

Решение вопроса об этапах развития фольклора, и в том числе эпоса, сильно продвинулось вперед благодаря капитальному трехтомному труду, выпущенному Институтом русской литературы (Пушкинский дом) в 1952 — 1956 гг. [См.: РНПТ, I — II-2; ОРНПТ, 1952]. Этот труд создан широким коллективом фольклористов и историков древнерусской литературы. Отдельные разделы написаны различными специалистами, но весь труд в целом подчинен единому плану, который был выработан после ряда узких и широких совещаний и обсуждений.

В результате длительных поисков и многих споров были определены следующие этапы развития русского фольклора:

1) X — XI вв. (расцвет древнерусского раннефеодального государства);

Основные этапы развития русского героического эпоса

2) XII — начало XIII в. (годы феодальной раздробленности Руси до монгольского нашествия);

3) XIII — XV вв. (период феодальной раздробленности и создание централизованного Русского государства);

4) XV — XVI вв. (период укрепления централизованного Русского государства);

5) XVII век (время крестьянских и городских восстаний);

6) начало XVIII в.

Так распределен материал в первом томе. Во втором и третьем томах материал расположен хронологически следующим образом: середина XVIII — первая половина XIX в.; вторая половина XIX — начало XX в.; советская эпоха по периодам — 1917 — 1920 гг., 1921 — 1934 гг., 1935 — 1941 гг., 1941 — 1945 гг., 1945 — 1950 гг.

Принципы, которые легли в основу этой периодизации, были изложены на совещании, созванном Институтом русской литературы АН СССР 17 — 23 ноября 1953 г. [См.: РФ, I, с. 22 — 63, 239 — 281]. Вопросам периодизации было посвящено три больших доклада: М. О. Скрипиля (X — XVII вв.), А. Н. Лозановой (от XVIII в. до кануна Великого Октября) и А. Д. Соймонова (советская эпоха).

В совещании участвовало 250 человек. Оно проходило весьма активно, выдвинутые в докладах положения подвергались всестороннему обсуждению. Вопрос из узко академического превращался в вопрос широкого общественного значения.

Установление принципов периодизации было большим шагом вперед, но тем не менее вопрос еще не может считаться решенным окончательно и требует дальнейшего рассмотрения.

Для русского эпоса особое значение имеет периодизация от его начала до XVII в., так как на эти века падает наиболее богатое и плодотворное развитие его. Мы не будем говорить об отдельных недостатках этой периодизации, частично отмеченных в рецензиях и на различных совещаниях [См. рец.: Чичеров, 1954], а коснемся лишь основного вопроса, имеющего прямое отношение к эпосу. Если всмотреться в периодизацию,

предложенную Сектором народного творчества ИРАИ, то можно заметить, что она перенесена с изучения древнерусской литературы на изучение фольклора. Указанные здесь периоды соответствуют периодам развития русской истории; древнерусская литература в эти периоды укладывается вполне хорошо. Авторы большинства разделов этой книги — М. О. Скрипиль, Д. С. Лихачев, В. П. Адрианова-Перетц — крупнейшие специалисты по древнерусской литературе; они оказали фольклористам ту помощь, какую могли оказать в свете изучения литературного процесса Древней Руси.

Между тем процесс литературного развития и развития фольклорного протекает неодинаково, и переносить принципы изучения литературы на принципы изучения фольклора не всегда можно.

В предложенной периодизации не учитываются основные специфические признаки фольклора, отличающие его от письменной литературы. Основной из них, определяющий иную методологию изучения, состоит в том, что развитие литературы совершается, путем создания в каждую эпоху или в каждый период все новых и новых памятников, возникновение которых может быть более или менее точно определено в пространственно-хронологическом отношении. О преобладающем большинстве памятников древнерусской литературы можно точно сказать, в каком году (или десятилетии или хотя бы столетии) они были созданы.

Памятник, раз возникнув, уже не меняется. Правда, при переписке могут появиться изменения, новые редакции, но продуктивное развитие литературы идет не по линии создания новых редакций, а по линии создания новых памятников.

До некоторой степени развитие фольклора также идет путем создания новых произведений. В особенности это относится к историческим песням, которые появляются непосредственно после тех событий, о которых в них говорится. Ясно, что песни о взятии Казани возникли около 1552 г. Но сказать, в каком году (или десятилетии или столетии) создалась песня о Добрыне-змееборце, мы не можем, и не потому, что фольклористика еще недостаточно совершенна, как иногда утвер-

ждает, и не потому, что мы не имеем записей ранее конца XVIII в., а потому, что процесс образования эпических героических песен совершается иначе, чем процесс создания литературных произведений или исторических песен. Вопрос о том, в каком году или веке или в каком месте создалась былина, может оказаться неправильно поставленным, так как процесс образования и развития былины может длиться столетиями; поэтому вопрос о времени ее возникновения требует особого фольклористического рассмотрения.

III.

Утверждение, что отнесение былины к определенному году или десятилетию не всегда возможно, не исключает вопроса о хронологической определимости былин, а ставит его в иную плоскость.

Для ясности необходимо оговорить, что под героическим эпосом здесь будут пониматься эпические (т. е. повествовательные) песни героического содержания, которые исполняются музыкально, т. е. поются. Начиная с какой эпохи можно установить наличие таких песен?

Начало русского эпоса обычно определяется X веком, т. е. началом русского государства. Это верно в том смысле, что с этого времени можно говорить о русской народности, тогда как для предшествующего периода пришлось бы говорить не о народе, а о совокупности восточнославянских племен, живущих родовым строем.

К X — XI вв. с уверенностью можно относить начало письменности, так как до этого не было и не могло быть никакой письменной литературы. Но заключать (по аналогии с литературой) к эпосу нельзя, так как все данные говорят о том, что эпос имелся задолго до этого.

Чтобы решить вопрос о начале эпоса, необходимо обратиться к народам, эпос которых засвидетельствован на ступени первобытнообщинного строя.

В этом отношении изучение эпоса народов СССР, до Октябрьской революции сохранявших в быту и культуре явные пережитки родового строя, имеет первостепенное научное

значение. Работа, которую ведет Институт мировой литературы по изучению эпоса народов СССР, имеет огромное значение и для русского эпоса. И хотя работа эта по существу только начинается, уже сейчас можно сказать, что героический эпос как исторически закономерное и необходимое явление создается не в эпоху становления государства, а в эпоху первобытнообщинного строя. Эпоха первобытнообщинного строя хронологически наиболее длительная в развитии человечества и, в свою очередь, делится на ряд этапов и периодов. Мои очень предварительные наблюдения привели меня к выводу, что эпос как закономерное явление создается на сравнительно поздних ступенях развития первобытнообщинного строя [Пропп, 1955, с. 30 – 56]. Для решения этого вопроса необходимо широкое историко-сравнительное изучение эпоса народов на ступени первобытнообщинного строя. Здесь должен быть изучен фольклор как наиболее примитивных народов, не имеющих еще эпоса, так и фольклор народов на более поздних ступенях развития первобытнообщинного строя. Такой способ изучения покажет, в каких исторических условиях эпос зарождается, каков характер его связи с мифологией и религией народа, каково его соотношение с другими жанрами фольклора, каковы сюжеты, идейное содержание, художественная форма.

Такое исследование имеет двоякое значение: оно важно, во-первых, для изучения культуры каждого народа в отдельности. Так, изучение чукотского, ненецкого, нивхского, нанайского, якутского, шорского и других эпосов важно для выяснения национальной культуры каждого из этих народов. Сравнительное же изучение этих эпосов покажет, что в каждом из них национально и что общеисторично. Даже предварительное ознакомление уже показывает, что повторяемость, а следовательно, и закономерность образования и развития эпосов, вырисовываются достаточно четко. Так, могут быть установлены наиболее древние сюжеты, известные всем народам. С достаточной степенью достоверности эти сюжеты могут быть применены и к тем народам, для которых прямых материалов по первобытнообщинному строю нет. Это дает

Основные этапы развития русского героического эпоса

нам право отклонить утверждение, полагающее начало русского эпоса десятым веком. Он создавался раньше; его начало определяется не хронологическим установлением веков, а установлением прежде всего смены форм общественного строя.

Такое изучение заставляет нас также отвергнуть аналогию между созданием литературных памятников и произведений эпоса.

К древнейшим сюжетам эпоса относятся сюжеты о сватовстве, о поисках жены и борьбе за нее. К древнейшим относятся также сюжеты о борьбе со всякого рода чудовищами, в частности — со змеем. Эти сюжеты созданы не одним человеком и не в определенный год. Они закономерно возникают из борьбы человека с природой и из мировоззрения на данной ступени развития. Они созданы всем народом. Ф. И. Буслаев сравнил процесс их создания с созданием языка, и в этой аналогии (которая потом была подхвачена и популяризирована Горьким) имеется глубокий смысл и вполне конкретное содержание.

Как уже указывалось, эпоха первобытно-общинного строя длилась веками. Она имеет свои периоды, как имеет свои периоды развитие фольклора в эту эпоху. Но сказанное дает нам право установить древнейший этап в развитии эпоса любого народа, и в том числе русского народа и его предков в лице восточнославянских племен, а именно — этап эпоса первобытно-общинного строя.

В X в., когда образовалась Киевская Русь, уже имелась богатая эпическая традиция. С созданием государства эпос вступает в новую стадию, в новый этап своего развития.

Эпосы народов на ранних ступенях государственных образований имеют большие отличия, чем эпосы первобытных народов. Конкретная история и природные условия ведут к образованию весьма различных эпосов. Так, эпосы среднеазиатских народов, с одной стороны, и эпосы народов Кавказа, с другой, обладают весьма существенными отличиями как между собой, так и по отношению к русскому эпосу. Сравнительно-исторический метод, весьма важный и для данного этапа развития эпоса, все же не имеет того решающего значения,

которое он имел для установления и особенно для реконструкции древнейшего этапа развития эпоса.

Образование государства есть вместе с тем образование классов. Господствующий класс не сразу создает свою культуру, а первоначально заимствует ее у народных низов, наполняя ее своей идеологией. Одно из лучших достижений народной культуры — эпос, и эпос многих народов был использован феодальной верхушкой и наполнен феодальной идеологией. Существуют как бы два эпоса: собственно народный, демократический, созданный и обращающийся в народной среде, и феодализированный, заимствованный у народа, обслуживающий интересы верхушки и обращающийся в устной и письменной форме в господствующей среде. В качестве образца можно указать на монголо-ойратский эпос, так хорошо переведенный, изданный и исследованный академиком Б. Я. Владимирцовым [Владимирцов, 1923]. Благодаря трудам Б. Я. Владимирцова мы хорошо знаем, как и внешне и внутренне может происходить процесс развития этого эпоса.

Обстоятельство это смущало многих фольклористов. С одной стороны, делались попытки как-то скрыть, обойти наличие в эпосе феодальных элементов; с другой стороны, эпос целых народов объявлялся реакционным только потому, что господствующие классы подвергали его идеологической обработке и что элементы такой обработки проникли в народ. В особенности это сказалось в отношении к киргизскому эпосу, обычно называемому «Манас», а также и на других эпосах (казахский «Гесэр» и узбекский «Алпамыш» и др.). В настоящее время ошибочность таких оценок совершенно очевидна.

Русский эпос развивался иначе. Господствующие классы создавали культуру не на основе древней, по существу языческой культуры восточнославянских племен, а на основе христианской культуры. Принятие христианства было актом, направленным на создание государственного единства и консолидации племен в народность.

Народная культура отразилась и на создании произведений литературы (летописи, «Слово о полку Игореве»), но не в такой степени, в какой это имело место у других народов. Рус-

Основные этапы развития русского героического эпоса

ский эпос не подвергся процессу феодализации со стороны господствующих классов. В нем имеются элементы специфически крестьянской отсталости, но в целом не отражена феодальная идеология господствующих классов.

Какие периоды можно установить в развитии русского эпоса после образования государства?

Мы не можем руководствоваться схемами и делениями, созданными историками, так как периоды политической истории могут не совпадать с периодами развития жанра. Вместе с тем все же очевидно, что эволюция любого жанра не может развиваться только по своим внутренним законам развития вне исторического развития народа.

Изучение былин привело нас к выводу, что событием, положившим грань как в развитии народа, так и в развитии эпоса, было татаро-монгольское нашествие, и что можно с достаточной степенью уверенности выделить в истории развития эпоса домонгольский период. К этому периоду относятся сюжеты, созданные еще до образования государства, но наполняющиеся теперь новым содержанием и новым смыслом. Сюда бы мы отнесли былины о сватовстве, в особенности те, в которых невеста или ее отец, или соперник героя — демоническое существо (Потык, Глеб Володьевич, Иван Гоудинович, Садко в подводном царстве, Добрыня и Маринка и некоторые другие). Это не значит, что эти сюжеты *создались* на протяжении X — XIII вв. Сюжеты эти *унаследованы*, что можно установить путем сличения их с сюжетами других народов в пределах родового строя. Но они наполняются новым содержанием. Основное содержание русских былин — интересы государства, основная идея — единое государство и его величие. Былина создавалась тем позднее, чем ярче эта идея в ней выражена. Часть сюжетов была унаследована сказкой, но сказка имеет свои законы развития, и она иначе соотносена с историей, чем эпос. Достаточно сравнить добывание невесты и борьбу со змеем, как о них повествует сказка, с тем, как об этом повествуется в былине о Добрыне-змееборце, защитнике Киева, чтобы увидеть отличие.

К этому же периоду мы отнесли бы также былины, в которых герой борется с такими мифическими чудовищами, как змеи, Соловей-разбойник, Тугарин, Идолище и другие. Эти чудовища наносят вред государству, и можно предполагать, что былина тем моложе, чем этот вред обрисован конкретнее. Так, змей в былине о Добрыне берет неопределенные «полоны русские». Тугарин несомненно связан с половецкими войнами, Идолище иногда изображается как обладатель войска и завоеватель Киева или Константинополя. Вопреки Веселовскому, который утверждает, что народ в эпосе мифологизирует историю, мы должны утверждать обратное: в развитии эпоса мифологические элементы постепенно уходят на задний план и уступают место более конкретному изображению истории.

Хронологические рамки данного периода определяются временем возникновения государства и примерно первой половиной XIII в. (1240 г. — Батый под Киевом). В пределах этого периода указанные сюжеты продолжали развиваться. Они относятся не к какому-либо определенному году, десятилетию или столетию, а ко всему периоду.

Обычное для исторической науки деление на период Киевского государства (IX — XI вв.) и период феодальной раздробленности (XI — XIII и XIV — XV вв.) к эпосу неприменимо, так как феодальные войны в нем не отражены. Феодальная раздробленность государства привела к идее *единого и централизованного государства*, и эта идея — одна из основных и ведущих в эпосе. Но это — отложение эпохи на более древних сюжетах, самый же факт раздробленности в эпосе не отражен (обстоятельство, замеченное еще Добролюбовым).

Выделение домонгольского эпоса в особый период началось уже Халанским, и оно может быть принято и нами, хотя мы наполняем его иным содержанием, чем это сделано Халанским. Может быть поставлен вопрос о принадлежности к данному периоду также былин о походе Вольги и о смерти Святогора. Былина о Вольге отражает грабительские набеги, совершавшиеся некогда в целях добычи угодий и скота. Былина же о гибели Святогора и о передаче силы Илье Муромцу отражает смену исполинских героев, которыми был наполнен

догосударственный эпос, человеческими героями типа Ильи Муромца, совершающими подвиги во славу родины. Много позднее к имени Святогора прикрепились некоторые бродячие сюжеты (Самсон и Далила, неверная жена, носимая с собой в ларце, и др.).

Легко и естественно в особый цикл выделяются былины об отражении татар, как это делал уже Рыбников. Как со стороны содержания, так и со стороны стили эпос теперь вступает в новую стадию своего развития. Развитие старых сюжетов теперь приостанавливается, хотя соответствующие произведения и не забываются, а продолжают исполняться. К ним еще создаются варианты, но они не подвергаются творческим переработкам. Основное творчество принадлежит былинам об отражении татар.

Вопреки учению Вс. Миллера и его школы, мы утверждаем, что былина об отражении татар создана не *после* ликвидации татарского ига, а *во время* его. Русский эпос не отражает ни одной из конкретных исторических схваток русских с монголами. Он изображает идеальный бой, в результате которого татары одним ударом навсегда изгоняются из пределов Руси. В эпосе народ не изображает события, какими они были, и выражает свои исторические стремления.

Количество сюжетов, посвященных отражению татарщины, невелико. Это -- былина об Илье и Калине-царе в различных версиях, о Василии Игнатьевиче и Батые, о Добрыне и Василии Казимировиче и некоторые другие. Количество же описанных вариантов чрезвычайно велико и говорит о популярности этих былин. До некоторой степени эти былины представляют собой в художественном и идейном отношениях вершину в развитии русского эпоса.

Хронологически границы этого периода определяются от середины XIII в. и примерно до середины XVI в. (1552 г. -- падение Казани).

Примерно с XVI в. в развитии эпоса начинается новый период, как новый период начинается и в истории России. Раздробленность уступает централизации, великий князь московский Иван IV становится первым русским царем. Татары

окончательно разгромлены. Основная идея эпоса — создание централизованного государства и уничтожение татарского ига — осуществлена. Быстрое политическое и культурное развитие государства и народа уже не может воспеваться в формах традиционной былины. Под Казанью русские уже обладали артиллерией и применяли подрывы. На смену эпическому воину с его мечом, копьем, дубиной, шлемом, щитом идет пушкарь, позднее — стрелец и солдат. На смену эпосу идет историческая песня, с ее конкретным изображением событий и лиц. Взятие Казани воспевается уже не в форме былины, а в форме исторической песни. Возникшая ранее, она теперь находит свое развитие. Первые исторические песни времени Грозного внешне, по методу и стилю, еще напоминают былины, но те исследователи, которые рассматривают исторические песни как новый этап развития былинного эпоса, ошибаются. Историческая песня — иной жанр. Она самостоятельное, новое образование и первоначально развивалась параллельно с былинной. В XVII в. создаются исторические песни о войнах с Польшей и Швецией, о Степане Разине; былины с таким содержанием не создаются.

Создание исторической песни, как мы только что сказали, не приводит к отмиранию былинного эпоса и не может рассматриваться как этап его развития. Но начиная с XVI в. меняется тематика эпоса: основная его тема — тема социальной борьбы.

Эпизодически тема социальной борьбы встречалась и раньше, теперь же она становится ведущей.

Владимир, глава Киевского государства, теперь трактуется как деспот и насильник. Возможно, что именно в этот период развивается былина о бунте Ильи против Владимира. В одной из версии былины о Василии Игнатьевиче и Батые герой сводит против бояр татар. В былине о Василии Буслаевиче и его бунте против Новгорода ясно обозначаются бунты, имевшие место в Новгороде. В былинах об Алеше Поповиче и сестре Петровичей и в былине о Хотене Блудовиче изображена борьба с затхлым городским бытом, с боярами, духовенством, купечеством и растущим ростовщицким капиталом. Стиль

былины меняется и становится реалистическим. Усиливается элемент сатиры. В былине о Дюке насмешливо изображаются нравы и быт московского боярства XVI — XVII вв.

Менее резко боевой характер выражен в былинах о Даниле Ловчанине и о Сухмане. В первой же из них наблюдаются сказочные отголоски, во второй — поздние отголоски воинского эпоса. В обоих случаях борьба происходит между Владимиром и героем. Герой трагически падает жертвой деспотизма Владимира, вызывая в слушателе ненависть к Владимиру и симпатию к герою.

Хронологически рамки этого периода определяются от середины XVI в. до, примерно, начала или середины XVII в.

Следующий этап в развитии эпоса мы установили бы от середины XVII в. до начала развития капитализма, т. е. примерно до 1860-х годов. Это — этап приостановки активного развития эпоса. Былина не сразу исчезает из обихода. Постепенно локализуясь главным образом на Севере, она подвергается различного рода изменениям и варьированию, но продуктивная жизнь эпоса приостанавливается. Отдельные новообразования, которые можно отнести к XVIII в. (былина о Рахте Рагнозерском, о Бутмане), представляют собой местные образования; они частично связаны с прозаическими преданиями и по своим художественным достоинствам не идут ни в какое сравнение со старым классическим эпосом. На смену эпосу идет военно-историческая песня, известная не только на Севере, но и повсеместно, и песня революционно-историческая, первоначально о крестьянских революциях, возглавляемых Разиным и Пугачевым, впоследствии — песни освободительного революционного движения развивающегося пролетариата.

Таким образом, исторически необходимое и закономерное вымирание былины не есть свидетельство ослабления художественного творчества народа. Функции героического эпоса с развитием истории переходят к другим жанрам. Географические рамки его суживаются и постепенно локализуются главным образом на Севере. Здесь, на бедном Севере, менее затронутом крепостным правом и позднее капиталистической

Основные этапы развития русского героического эпоса

эксплуатацией, эпос еще в середине XIX в. жил богатой жизнью, хотя новые сюжеты уже не создавались. На XIX в. падают лучшие записи былин, классические сборники русского эпоса. Но эти же сборники при внимательном их изучении обнаруживают и постепенный процесс вымирания эпоса.

Начало развития капиталистических отношений тесно связано с так называемой крестьянской реформой. Нельзя сказать, чтобы 1861 год, год отмены крепостного права, оказался важным в жизни эпоса. Однако с уверенностью можно сказать, что с развитием капиталистических отношений отмирание эпоса идет ускоренным темпом. На Севере еще и в эти годы жили великолепные мастера, культивировавшие старый классический эпос. Но и в народном сознании, как и в сознании ученых, это именно «старины», песни о древности.

Новая же поэзия, поэзия нарастания революционных устремлений народа создается в пределах совершенно иных художественных форм.

Последний этап в развитии эпоса — этап современный. В крестьянской среде эпос закономерно прекращает свое существование. Он уже не может быть воссоздан, как не может быть воссоздана классическая поэзия. Но тем не менее эпос вступает в новую фазу своей жизни. Бережно охраняемый в его последних остатках, активно изучаемый академическими учреждениями, писателями, вузами, школами, тысячами отдельных читателей, он становится фактором социалистической культуры наряду с произведениями классиков литературы.

Таким образом, учитывая работу предыдущих поколений русских и зарубежных ученых, а также современных разысканий, мы приходим к выводу, что в развитии русского эпоса можно установить следующие этапы:

I. Восточнославянский эпос эпохи первобытнообщинного строя.

II. Эпос от образования Киевского государства до татаро-монгольского нашествия (от X до середины XIII в.).

III. Цикл былин об отражении татарского ига (от середины XIII до середины XVI в.).

Основные этапы развития русского героического эпоса

IV. Эпос эпохи образования и развития централизованного Русского государства (от середины XVI в. примерно до середины XVII в.).

V. Последующий этап стабилизации эпоса, приостановки в его развитии (от середины XVII в. до середины XIX в.).

VI. Этап усиливающегося отмирания эпоса в эпоху капитализма от крестьянской реформы до Великой Октябрьской социалистической революции.

VII. Эпос в советскую эпоху как фактор социалистической культуры.

Ближайшая задача в изучении эпоса состоит в создании монументальных исчерпывающих монографий по изучению отдельных сюжетов. Только серия таких монографий даст прочную основу для дальнейшего, более детального и хорошо обоснованного исторического изучения эпоса.

Данные, полученные из изучения эпоса одного народа, не безусловно и не всегда могут быть применены для изучения эпоса другого народа. Каждый народ имеет свою конкретную историю, и эпос различных народов развивается различно. Но, как указывал еще Чернышевский, героическое содержание эпоса — борьба против внешних и внутренних угнетателей — есть основное содержание эпоса всех народов, которые вели такую борьбу. Из всех народов Европы только славяне сохранили свой эпос по сегодняшний день. Изучение этого эпоса еще более сблизит славянские народы между собой в их борьбе за наиболее высокие идеалы человечества. [1].

Песня

Рабочая песня 1905 года

1. В настоящее время советской наукой собран и освещен значительный материал, достаточный для всестороннего и углубленного изучения рабочей песни периода революции 1905 – 1907 гг. (работы Розанова, Лозановой, Астаховой, Соболева, Дымшица, Друскина, Ширяевой, Чичерова и других [1]).

2. К рабочей песне следует относить не только песни, непосредственно созданные в рабочей среде, но и песни литературного происхождения, активно воспринятые этой средой. К рабочей песне тесно примыкают и солдатские, и матросские, а также крестьянские песни.

3. Дореволюционная рабочая песня 1860 – 1905 гг. отражает все этапы развития революционного сознания рабочих. Песня как боевое оружие революционной борьбы насаждалась и культивировалась партийной печатью. Революционной песней и поэзией рабочих активно интересовался В. И. Ленин.

4. Революционный фольклор 1905 – 1907 гг. унаследовал от предшествующих лет песни о тяжелом положении рабочих, о борьбе за свои права и за свою свободу, о кровавых столкновениях с войсками и с полицией, о тюрьме, каторге и ссылке. В качестве революционных песен исполнялись стихи декабристов, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Огарева, Горького и других. Подъему революционного настроения способствовали гимны («Марсельеза», «Интернационал», «Варшавянка» и другие), а также похоронные песни-марши.

5. В солдатских и матросских песнях русско-японской войны выражено правильное понимание причин войны и поражения. В лирических песнях, относящихся к этой войне, отдается должное героизму русских солдат и матросов. В сатирических песнях выражено негодование преступным руководством войны.

Рабочая песня 1905 года

6. Особенно сильное распространение рабочая песня получает в период революции 1905 – 1907 годов. Об этом свидетельствуют как записи, сделанные советскими учеными от старых рабочих, так и большое количество подпольных песенников 1905 – 1907 годов.

7. Песни 1905 года отражают все основные события хода революции; они в ярко реалистических формах и с большим эмоциональным подъемом выражают мысли и настроения рабочих, крестьян и солдат того времени.

8. Под непосредственным впечатлением расстрела 9 января и последующих событий создаются сатирические песни о Николае II и его министрах и генералах (Трепове, Дубасове), о Думе, о режиме террора и произвола. После кровавого воскресенья крушение царистских иллюзий и призывы к ниспровержению существующего строя приобретают массовый характер.

9. Со стороны художественной формы рабочая песня 1905 – 1907 годов обнаруживают при всем разнообразии стилей, жанровой принадлежности и происхождения единство эстетических требований рабочей поэзии, соответствующих содержанию этих песен.

Песня о гневе Грозного на сына

Песня о гневе Грозного на сына неоднократно была предметом научного рассмотрения [1]. Мнения об этой песне разнообразны и противоречивы. Есть только один вопрос, по которому до последнего времени имелось полное единогласие, — это вопрос о том, какое событие послужило толчком к созданию этой песни. Исследователи убеждены, что песня отражает исторический факт убийства Грозным своего сына Ивана, совершенного 19 ноября 1581 г. Правда, между песней и историей имеется целый ряд несоответствий: Грозный убил старшего сына — Ивана, а в песне он покушается на жизнь младшего — Федора; в песне убийство принимает форму казни и предотвращается, фактически же убийство было совершено, притом не палачом, а лично Грозным; в песне спасительницей сына выступает Анастасия Романовна (Захарьина-Юрьева), первая жена Грозного, и ее брат Никита Романович. Фактически же Анастасия Романовна скончалась в 1560 г., т. е. задолго до убийства сына. Эти несоответствия объяснялись исследователями различно, но самый факт, что песня отражает убийство Грозным сына Ивана, до последнего времени не подвергался сомнению. Соответственно песня обычно озаглавляется «О покушении Грозного на сына».

Впервые сомнения в правильности такого толкования высказал Б. Н. Путилов. В комментариях к первому тому исторических песен свода русского фольклора, издаваемого Институтом русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), он пишет: «Такому толкованию противоречит все ее содержание» [2]. Собственного же толкования Б. Н. Путилов здесь не дает.

Песня о гневе Грозного на сына

По всем другим вопросам в изучении песни единства нет. Высказывалась мысль, что данная песня выражает верноподданнические монархические чувства русского народа (Вейнберг). Другие видели в Грозном «хорошего царя» в крестьянском понимании этого слова (Чичеров). Большинство исследователей считает, что народ, возвеличивая Грозного за его исторические заслуги, в данной песне хочет снять с своего героя обвинение в убийстве сына (Сперанский и другие). В отрицании факта убийства видят основной смысл этой песни.

Преобладающее большинство исследователей считает, что песня отражает крестьянское мировоззрение; в ней выражено сочувственное отношение к Грозному со стороны широких народных масс. Однако в статье В. К. Соколовой об исторических песнях XVI в. утверждается, что песня о Грозном и его сыновьях «выражала идеологию реакционного боярства. В этом убеждает как направленность песни, так и характер и смысл ее образов» [Соколова, 1951]. Ниже мы увидим, что эта точка зрения ошибочна.

Ни один из вопросов, возникающих при чтении этой песни, не может считаться решенным окончательно. Неясно, действительно ли она отражает убийство Грозным сына или нет, в какой среде она создавалась, какова ее идейно-политическая направленность, как в песне обрисован Грозный, и ряд других вопросов. До сих пор нет специальной работы, в которой песня рассматривалась бы как целое, изучалась бы путем подробного сопоставления вариантов. В настоящее время число известных нам вариантов значительно увеличилось. В упомянутом уже первом томе серии исторических песен свода русского фольклора собрано 72 варианта этой песни. Все это оправдывает необходимость пересмотра вопроса об этой песне заново. Такое рассмотрение привело нас частично к существенно иным выводам, чем те, которые приведены выше.

Мы рассмотрим песню по ее составным частям от начала до конца, причем для каждого из звеньев попытаемся дать картину имеющегося разнообразия. Такое изучение даст почву для решения и более широких вопросов, связанных с изучением этой песни. Правда, мы сумеем осветить далеко не все

Песня о гневе Грозного на сына

детали, иногда весьма интересные, имеющиеся в 72 текстах этой песни. Это вошло бы в задачу комментированного издания. Но мы все же попытаемся охватить хотя бы главные и наиболее существенные из этих деталей.

Песня не сразу начинается с изложения тех драматических событий, которые составляют ее основное содержание. Во многих случаях повествовательной части предшествует своего рода поэтическое вступление, запев, в котором говорится о Грозном как о царе безотносительно к событиям песни. Эта часть для нас важна потому, что она содержит прямую народную оценку Грозного, непосредственно выражает отношение к нему певцов.

В старые годы прежние,
При зачине каменной Москвы
Зачинался тут и грозный царь,
Грозный царь Иван сударь Васильевич.

[Киреевский, VI, с. 80].

Эти слова имеют, конечно, не буквальный, а *поэтический* смысл. Они повторяются очень часто в разной форме.

Другие певцы поэтизируют начало царствования Грозного, сопоставляя это начало с восходом солнца, причем заимствуют целые строки из былины о Вольге. Такое заимствование лишает песню ее исторической конкретности, но выдает отношение певца к Грозному: родился могущественный герой.

Дальнейшие строки запева вновь возвращают нас на историческую почву. Певцы перечисляют некоторые основные исторические заслуги царя. Чаще всего говорится о взятии Казани. «Взял он царство Казанское». О взятии Казани говорится довольно подробно. Есть и такие певцы, которые по этому случаю повторяют всю песню о взятии Казани [Напр., Гильфердинг, 1873, N 129 и др.]. Замечательно, что в этих случаях часто упоминается деталь, которая в песнях о взятии Казани встречается очень редко: с казанского царя Симеона он снимает порфиру и отнимает у него скипетр: «Царскую перфиру на себя одел, царский костыль да себе в руки взял». В песне дело изображается так, будто после взятия Казани Грозный принял титул царя. Здесь певцы несколько ошибаются: после взятия

Песня о гневе Грозного на сына

Казани Грозный принял титул *казанского* царя, лишив этого титула Едигера, титул же *русского* царя он принял на пять лет раньше, в 1547 г. Это — нарушение исторической последовательности событий, но нарушение не случайное. Певцов интересует не юридическая сторона дела, а фактическая. Русское царство как политически монолитное образование стало реальностью только после того, как были сломлены последние остатки былого татарского владычества.

Грозный поэтизируется именно как первый русский царь. В песнях о взятии Казани такая поэтизация очень ясно выражена в сборнике Кириши Данилова: «Он и взял с него царскую корону и снял царскую перфиду, он царский костыль в руки принел, и в то время князь воцарился, и насел в московское царство, что тогда де Москва основалася, и с тех пор великая слава» [СКД, 1901, с. 120]. Слова «князь воцарился» встречаются только в сборнике Кириши Данилова; но они в несколько необычной для фольклора форме выражают ту же мысль, что название Грозного зачинателем Москвы или сравнение начала его царствования с восходом солнца.

Взятие Казани иногда связывается с взятием Астрахани:

Он два царства покорил себе —
Астраханское, казанское.

[Киреевский, VI, с. 90].

Все изложенное показывает, что Грозный данной песни и песни о взятии Казани в сознании народа — одно и то же лицо, и отношение народа к нему в обеих песнях одинаково. Грозный воспевается не за свой царский сан, а за свои заслуги перед государством. При нем были взяты Казань и Астрахань, т. е. пал последний оплот татарщины, с него начинается «каменная» Москва, Москва как столица единого русского царства, где Грозный — первый царь; в этом смысле он воспевается как «зачинатель» новой Москвы.

Рассмотренное песенное вступление не имеет непосредственного отношения к фабуле песни о гневе Грозного на сына. Но такое вступление придает всей песне замечательную историческую глубину и перспективу, усиливает историческую значительность ее.

Песня о гневе Грозного на сына

Упоминанием о взятии Казани и о воцарении на московском престоле не ограничивается содержание запева. Изредка упоминается о том, что Грозный выводил измену. Такие упоминания во вступлении обычно беглы и коротки: выведение измены в дальнейшем составляет содержание всей песни и будет разработано певцами в основной ее части. Но для исследователя эти отдельные упоминания важны тем, что выведение измены упоминается в одной плоскости с упоминанием о взятии Казани и Астрахани. Выведение измены рассматривается как *заслуга* Грозного. Так, в варианте песни о гневе Грозного на сына в сборнике Кириши Данилова находим: «Взял он царство казанское, Симеона царя во полон полонил с царицею Еленюю, выводил он измену из Киева, что вывел измену из Нова города, что взял Рязань, взял и Астрахань» [СКД, 1901, с. 138]. Никакого принципиального отличия между борьбой с татарами и выведением внутренней измены певец не делает. И то, и другое диктуется государственной целесообразностью и необходимостью. Сходно в песеннике Чулкова:

Как ходил он под Казань город,
Под Казань город и под Астрахань,
Он Казань город мимоходом взял,
Полонил царя и с царицею,
Выводил измену из Пскова,
Из Пскова и из Новгорода.

[Киреевский, VI, с. 83].

Однако на материале поэтического запева вопрос об измене решаться не может. Выведение измены — основное содержание всей песни.

Такой запев мог создаться только в такой среде, которая всецело была на стороне Грозного. Это были не бояре, ведущие против Грозного ожесточенную борьбу, а народные массы в широком смысле этого слова.

После поэтического вступления певцы переходят к описанию пира. Начинать повествование с княжеского пира — такова былинная традиция, и эта традиция использована в нашей песне.

Песня о гневе Грозного на сына

В описании пира нет полного единообразия. Это может быть обычный «эпический» пир, где место Владимира занял царь Иван Васильевич, но где в остальном все осталось, как в былинах киевского цикла. Здесь и «князья и бояра», «сильные могучие богатыри» и «вся поленица удалая», здесь также наедаются и напиваются и на полупире начинают хвастать. Но иногда уже нет богатырей, пир носит характер реального княжески-боярского пира при царе. И, наконец, есть такие случаи, когда собственно пира нет, а есть реалистически описанный царский стол, за которым сидит царь, его семья и приближенные.

На страшной было неделе, во велик четверг,
Во матушке было каменной Москвы
И кушал грозный царь Иван Васильевич
Со князми и с думными боярами,
Со своими рожоными детушками
Со Иваном со Ивановичем
И с Федором со Ивановичем.

[Рыбников, 2, N 55].

Мы полагаем, что реалистическая трактовка для данной песни исконна. Когда содержание песни начало забываться, эта реалистическая форма ассимилировалась с более древней былинной формой пира, известной по многочисленным былинам киевского цикла.

В тех вариантах, где песня о гневе Грозного на сына контаминируется с песней о взятии Казани, пир устраивается по случаю победы.

На пиру, как это имеет место в эпической традиции, присутствующие хвастают. Такая похвальба, иногда в былинно-эпических формах, имеется и здесь. Но в былинах герой обычно выделяется тем, что он в противоположность всем другим, сидит сумрачный и не хвастает. Этого мотива в нашей песне, как правило, нет. Действие приводится в движение *содержанием* похвальбы Грозного.

Грозный перечисляет те свои деяния, которыми он как государь может гордиться. В ответ боярам, которые хвастают богатством, он говорит:

Песня о гневе Грозного на сына

Не делом вы, братцы, хвастаетесь,
Не добром вы, братцы, похваляетесь:
Злато-серебро не откупа,
Скатен жемчуг не оборона,
Чистый бисер не заступа.

[Киреевский, VI, с. 98].

В этих словах Грозный противопоставляет бояр с их личными и частными интересами себе как представителю интересов государственных.

Во многих случаях содержание царской похвалы совпадает, иногда даже дословно, с содержанием запева. Такое совпадение не случайно и не представляет собой простого повторения. Если певец сперва *от себя* говорит о Грозном как о великом государе, о взятии Казани, Астрахани и выведения измены, а потом эти же слова влагает в уста Грозного, то это означает, что народная оценка Грозного, которую дает певец, совпадает с тон оценкой, которую в песне Грозный дает сам себе. Похвальба Грозного в сознании певца есть выражение объективной истины.

Чем же похвалится Грозный, как изображается сознание Грозным своей царской миссии и своего значения?

Грозный выражает свое представление о высоком значении царской власти. Русские цари — преемники византийских императоров.

Есть чем царю мне похвастати:
Я повынес царенье из Царя-града,
Царскую порфиру на себя одел,
Царский костыль себе в руку взял.

[Рыбников, 2, N 31].

Повынес я порфиру царскую из Царя-града.

[Рыбников, 2, N 55].

Песня здесь повторяет идеи официальной публицистики своего времени (напр., Степенной Книги). Естественно, что эти идеи в такой форме не могли прочно войти в народное сознание и в народную поэзию. Смысл приведенных слов забывается и путается. «Порфира» превращается в «перфиду» или «перфилу», «перфила» же в свою очередь превращается в «царя Перфила».

Песня о гневе Грозного на сына

А-й повынес я царенье из Царя-града,
А царя-то Перфила я под меч склонил.

[Гильфердинг, 1873, N 13].

В других случаях, как уже указано, принятие царского сана связывается со взятием Казани. Об этом говорилось в запеве, и это, иногда в более широкой форме, повторяется при описании пира:

Казанское царство мимоходом взял,
Царя Семиона под мир склонил,
Снял я с царя порфиру царскую,
Привез порфиру в каменну Москву,
Крестил я порфиру в каменной Москве.
Эту порфиру на себя наложил,
После этого стал Грозный царь.

[Киреевский, VI, с. 98].

О том, какая певцами при этом совершается фактическая ошибка, говорилось выше.

Принятие царского сана рассматривается не как номинальный акт; певцы понимают значение его в деле укрепления единства Руси.

Сдержал же я землю свято-русскую,
Скрепил же я мать каменну Москву.

[Киреевский, VI, с. 60].

Подобные высказывания не специфичны для песни о гневе Грозного на сына. Они есть и в песне о взятии Казани. Но в песнях о гневе Грозного на сына похвальба не ограничивается указанием на высокое значение царского сана и на взятие Казани и Астрахани. В песне о гневе на сына царь похваляется, и это специфично для данной песни, что он вывел *измену*. Борьба с изменой и отношение к этой борьбе народа и составляет основное содержание песни.

Что конкретно понимается под «изменой», из текста песен непосредственно не явствует, и в этом одна из трудностей в понимании их. Однако пристальное изучение текста песен все же может пролить на этот вопрос некоторый свет.

Одно ясно: под изменой понимается не военная измена, а сопротивление внутренней политике царя. В сознании народа политика эта сводилась к борьбе с боярами, сопротивлявши-

Песня о гневе Грозного на сына

мися усилению единодержавной царской власти и борьбе с такими городами, как Новгород и Псков, которые все еще стремились к независимости от Москвы. Отдельные случаи, когда говорится о выведении измены из Казани, не противоречат этому, так как Казань в этих случаях рассматривается как русский город наряду с Рязанью, Черниговым и другими городами, в которых обнаружена измена.

Похваляясь, Грозный обычно называет ряд городов, из которых он вывел или собирается вывести измену. Этот перечень необходимо рассмотреть.

Как правило. Грозный называет *три* города. Было бы бесплодным трудом под каждым из этих названий искать историческую почву. Эпическое утроение приводит к тому, что ради этого утроения могут быть названы любые известные певцу города. Как и в других видах фольклора, утроение иногда может иметь схему $2 + 1$ или $3 - 1$. Из двух (трех) городов измена уже выведена, из одного вывести измену еще предстоит.

Какие же это города? Задача наша состоит в том, чтобы отделить поэтические привнесения от тех названий, которые могут быть использованы для определения исторической почвы песни.

Часть названий представляет собой чистую фантастику, хотя возникновение ее в иных случаях может быть объяснено. Это такие города, как Шахов и Ляхов, или Турсков, Данилов и другие. Сюда же примыкают такие случаи, как выведение измены из «Тульского и Тобульского», хотя под рифмованным искажением здесь можно узнать Тулу и Тобольск. Группа эта очень немногочисленна.

Другая, более многочисленная группа представлена эпическими былинными городами. Это Киев, Чернигов и Рязань. Рязань иногда упоминается под рифму с Казанью. Эти названия попали в историческую песню из былины.

Третья группа — это города завоеванные: Казань и Астрахань.

Наконец, четвертая и самая многочисленная группа — это города, реально испытывавшие на себе воздействие кровавого террора Грозного. Это всегда Новгород, Псков и Москва.

Песня о гневе Грозного на сына

Если произведенное здесь деление городов на фантастические, былинные и исторические верно, то можно определить исторический момент, который отражен песней, точнее — историческую ситуацию, служащую фоном для дальнейших событий.

Упорное упоминание Новгорода и Пскова, как городов, из которых измена уже выведена, свидетельствует о том, что эти события лежат позади. В этой связи важно отметить, что вообще о выведении измены в песне говорится или в прошедшем времени (царь похваляется, что измена уже выведена), или — реже — в будущем (царь похваляется, что выведет измену). Но есть и иное расположение событий во времени, и оно обладает для нас особым интересом. Сперва говорится о городах, из которых измена уже выведена, а затем называется один город, из которого измену еще предстоит вывести. Этим городом (за незначительными исключениями) неизменно оказывается Москва.

Да повывел я измену со Киева,
Да повывел я измену из Чернигова,
Да повывел я измену из Нова-города,
А повыведу измену с каменной Москвы.

[Гильфердинг, 1873, N 210].

Если эти слова выразить языком не поэзии, а прозы, они означают, что Грозный, расправившись с Новгородом и Псковом, теперь на пиру выступает с официальным заявлением, что такая же расправа должна быть учинена над Москвой.

Такое заявление вызывает противодействие, и этим дается начало развитию конфликта. Но противодействие оказывается не только в этом случае, но и во всех других. Если царь говорит, что измена уже выведена, ему будут доказывать, что это не так; на слова, что измену предстоит вывести, его будут убеждать, что это невозможно.

Во всех трех случаях этим дается начало сложному драматическому действию, составляющему сюжетное содержание песни.

Раньше чем приступить к изложению того, как конфликт развивается и какова идейная направленность песни, необходимо затронуть вопрос о версиях и вариантах ее.

Песня о гневе Грозного на сына

В той части песни, которая уже рассмотрена, отличия в деталях существенного значения не имеют. Наличие или отсутствие запева, различия в описании пира, разные виды похвалы Грозного и т. д. не создают особых типов или версий песни.

Иначе обстоит дело с описанием тех событий, которые следуют за похвалой. Срединные элементы песни различаются по существу, и этим создается различие типов ее. Забегая вперед, можно сказать, что развязка в разных типах песни может быть одинакова, и что определять версии или типы песни по концу ее невозможно.

От первого брака у Грозного было два сына: старший — Иван и младший — Федор. В песне это не всегда так. Грозному придаются не только два сына, но и три, и во многих случаях песня знает только об одном сыне. В зависимости от числа сыновей сюжет может развиваться различно.

Случаи, когда у Грозного три сына, очень редки. Песня здесь ассимилировалась со сказкой. Одно из типичных сказочных начал состоит в том, что у царя три сына; он отсылает их с различными поручениями. Это начало иногда непосредственно используется в нашей песне или находит в ней различные косвенные отголоски. Песня начинается с *поручения*, которое царь дает своим сыновьям (или своему сыну): вывести измену [Гильфердинг, 1873, N 129], отогнать от Москвы нахвальщика [Гильфердинг, 1873, N 175]. В Кенозере от сказительницы Артемьевой экспедицией братьев Соколовых был записан вариант, по которому у Грозного три сына. Он посылает их казнить и вешать. Два сына это поручение выполняют, а младший вместо людей казнит петухов и кур и этим навлекает на себя гнев отца [Соколов, 1948, с. 228].

Можно в каждом отдельном случае показать, что эта версия — вторичное образование в результате забвения и порчи. Выветривание песни приводит к сближению с лучше сохранившейся сказкой. Для рассмотрения песни как *исторической* эта версия имеет лишь подчиненное и второстепенное значение.

Песня о гневе Грозного на сына

Если исключить приведенный случай, то в основном можно отличить две разных формы песни. В одних случаях у Грозного два сына, и тогда один брат выступает против другого, навлекая гнев царя на своего брата. В других случаях у царя только один сын, и этот сын выступает непосредственно против царя, навлекая его гнев на себя. Правда, в отдельных случаях этой версии упоминается и второй сын, но он никакой роли в повествовании не играет. Более точно отличие версий может быть сформулировано так: в первом случае сын вызывает гнев Грозного на своего брата, во втором — на себя.

Мы начнем со случаев, типичных для наличия в песне двух братьев.

Певцы, как правило, хорошо помнят имена сыновей Грозного: старшего — Ивана и младшего — Федора, хотя иногда путают их роли и, случается, называют их и другими именами (Василий, Дмитрий).

В ответ на слова царя о том, что измена выведена (или будет выведена) старший сын говорит о том, что отец ошибается: измена не выведена и не может быть выведена. В наиболее общей форме реплика старшего сына на похвальбу царя звучит так:

Ах ты батюшка, грозный царь,
Царь Иван, сударь Васильевич!
Где тебе вывести измену из Пскова,
Где тебе вывести измену из каменной Москвы?
Может быть измена за столом сидит,
Пьет-есть с тобой с одного блюда?

[Киреевский, VI, с. 98].

Первая измена за столом сидит.
Вторая измена на стол собирает,
Третья измена тебе пить подает.

[Гуляев, 1952, N 31].

Мы не будем приводить других, чрезвычайно разнообразных вариантов этих реплик. Цель их состоит в том, чтобы в прозрачной форме намекнуть царю, что изменник — младший сын царя Федор.

Песня о гневе Грозного на сына

Вес дальнейшее развитие действия будет зависеть от того, говорит ли Иван правду или лжет, соответствуют ли его слова действительности или нет.

По тексту песни это не всегда можно установить. Забегая вперед, следует сказать, что в одних случаях Иван говорит правду, и Федор действительно изменник, в других случаях Иван ошибается и принимает за измену такие действия Федора, которые не являются изменой, и, наконец, есть и такие случаи, когда Иван сознательно выступает как клеветник и наветчик.

Мы можем назвать только единичные тексты, в которых Федор прямо назван сторонником бояр.

А твой сын любезный Иван-то Иванович

Он-то уважает-то боярам московским,

Он-то творит великие милости.

[Гильфердинг, 1873, N 201. — В этом варианте младший сын назван Иваном].

В архангельском тексте, записанном от Аграфены Матвеевны Крюковой, в роли Ивана выступают князья. Они видят в Федоре свою надежду. Не Грозный, а Федор выведет измену, когда он зацарит:

Зацарит у нас царём ведь Фёдор, всё царицу млад, —

Ай царицу млад Фёдор свет Ивановичу;

У нас всё тогда в Москве-то будет по-хорошому.

[Марков, 1901, N 37].

Для князей данной песни Грозный — «худой» царь. Как обычно в фольклоре, на наследника возлагают надежду как на «хорошего» царя. В песне говорится, что на нем (как в сказках о новом царе) «загорит наша свеча да воску ярого». Под «изменой» здесь понимаются действия Грозного против бояр. Эту «измену» и выведет Федор. Этот вариант в чрезвычайно яркой форме выражает чисто боярскую идеологию. Необходимо, однако, добавить, что текст песни не дает оснований говорить о том, что эти надежды бояр вызвал сам Федор. Все сказанное характеризует надежды князей и их настроения, но еще ничего не говорит о настроении самого Федора. Текст песни дает право говорить, что Федор изображен как слепое орудие в руках бояр.

В других вариантах о содержании измены не говорится ничего, но певец не сомневается в том, что Иван говорит правду и что Федор изменник, хотя эта измена ближе не рассматривается. Слова Ивана бесхитростно толкуются певцами как правда, в которой Иван убежден.

Каково в этом случае идейное содержание песни? Если предположить, что Иван говорит правду, то он — положительный герой, верный помощник отца. В таком случае Федор — государственный изменник, который должен быть обезврежен, и царь дает приказ о его казни. Но положение осложняется тем, что изменником оказывается родной сын царя. Несмотря на это, царь приказывает его казнить, но потом горько раскаивается и прощает его.

При такой трактовке сюжета получается, что царь *жалеет изменника, если этот изменник его сын*. Такое решение этого вопроса на первый взгляд представляется самым простым и естественным, и можно понять, почему некоторое количество вариантов с таким пониманием дела имеется. Оно говорит о пробуждении в Грозном человеческих чувств, о способности раскаиваться в своих ошибках и прощать чужие ошибки. С этой стороны облик Грозного сделан привлекательным.

Тем не менее мы не можем признать эту версию исконной. Грозный здесь *отступает* от своей политики ради сына; проявляя человеческие чувства, он вместе с тем проявляет слабость, и в прочности такого примирения с сыном-антагонистом и политическим врагом и вместе с тем и изменником можно сомневаться.

Легко заметить, что облик царя, который прощает изменника, если этот изменник его родной сын, не вяжется ни с историческим обликом Грозного, не знавшего пощады ни для кого, ни с фольклорным образом его как царя, который для блага государства выводит боярскую измену и в этой борьбе не знает никаких компромиссов.

Есть варианты, которые дают иное толкование действий Грозного. Те варианты, в которых Федор изображен как изменник, обычно коротки и мало разработаны. Иная картина,

Песня о тебе Грозного на сына

чем в этих кратких и упрощенных вариантах получается в тех из них, в которых действия Федора, выдаваемые за измену, описываются более подробно. В таких случаях обнаруживается, что Федор не изменник, а что он щадит и спасает от ярости царя ни в чем не повинных простых людей. При таком толковании дела со стороны певцов песня приобретает совершенно иной и более глубокий смысл, и художественный замысел ее представляется более совершенным. По песням видно, что народ, хотя он и сознает необходимость борьбы с изменой, не одобряет того кровопролития и тех жестокостей, которые сопровождали эту борьбу.

В пинежской былине (от М. Кривополеновой) Федор укоряет отца:

Що по етому мосту по Калинову
А много было и хожоно,
А много было и ежжоно,
А горячей крови много пролито.

[Григорьев, I, N 79/115].

Здесь сын явно упрекает отца в кровопролитии. Сам он пытается смягчить жестокости, ослабить ненужное кровопролитие, и в изложении Ивана это определяется как измена.

Он изменщик, он об изменщиках плакался,
Он изменщикам сноровливал.

[Ончуков, 1904, N 92].

Эти слова имеются в печорской песне, записанной от П. Г. Маркова. Марков начал свое повествование с предания, будто царь по письменному навету «стал казнить людей занапрасно». К концу предания Марков прибавил: «Из Москвы, из Нова-города в то время много бежало народу, тогда и на Печору заселились из Нова-города, наша деревня Бедовая, Голубкова тоже, и другие». В этих словах ясно высказано сочувствие к *невинно* казнимым и гонимым. Сам рассказчик считает себя потомком бежавших от этих казней. Исторически достоверно, что Грозный казнил и уничтожал или разорял не только уличенных в измене бояр, но и их слуг и принадлежавших им крестьян.

Песня о гневе Грозного на сына

В этих вариантах Федор выступает не как изменник, а как заступник за невинно гонимых простых людей. Песня дает очень яркое описание мер, которые Федор принимает для спасения тех, кому угрожают казни. В этих описаниях есть доля фантазии, но в целом они не могут быть выдуманы, а доносят до нас отражение исторической действительности. Нашествие Грозного на Новгород изображается не как наказание виновных, а как планомерное сплошное уничтожение всего населения, улица за улицей [3].

Отдельные улицы поручались отдельным исполнителям, которые должны были давать отчет о выполнении приказа. Федору приписывается неисполнение приказа и представление ложного отчета:

Коей улицей ехал Фёдор Иванович, —
Сказывал он улицы казнены,
Вси ты улицы не казнены,
Становил он живых мертвыми.

[Гильфердинг, 1873, N 25].

Подробно картина расправы в Новгороде рисуется в олонечной песне, записанной от А. П. Сорокина. В то время как царь, его сын Иван и другие, даже Никита Романович «секали рубили до единого» и «на воротах записи записывали», Федор заменял людей животными: «сек из пяти и десяти головы гусяные, на воротах записи подписывал» [Рыбников, 2, N 136]. Сходно в тексте Василия Лазарева:

Грозный царь Иван Васильевич!
Которыми улицами ты ехал, батюшка,
Теми улицами кура не пила;
И которыми ехал Малюта Скурлатович,
И теми улицами кура не пила;
А которыми ездил Федор Иванович,
Задергивал решетки железные, [4]
И подпись подписывал,
Что улицы казнены и раззорены,
А остались те улицы не казнены, не раззорены.
[Рыбников, 2, N 108].

Песня о гневе Грозного на сына

В других вариантах Федор вперед засылает послов, чтобы молодые разбежались, а в домах оставались только старые Рыбников, 2, N 31].

Замечательно яркую картину новгородской расправы и противодействия ей дает певец Леонтий Богданов.

Свет-государь, мой батюшка!
А которой улицей ты ехал, батюшка,
Всех сек и колол и на кол садил;
И которой улицей я ехал,
Всех сек и колол и на кол садил;
А которой улицей ехал Федор Иванович,
Он писал ярлыки милосливые
И кидал по улицам новгородским.

[Рыбников, 2, N 55].

Кузьма Романов, подпевавший Богданову, прибавил к этому месту строки, в которых раскрыто содержание «милостивых ярлыков»: Федор предлагает новгородским мужикам копать глубокие ямы и садиться в них, чтобы спастись «от моего государя от батюшка, от моего братца от родимого» [Рыбников, 2, N 55]. В печорском варианте Федор советует народу уходить в «громленные улицы», так как туда царь не воротится [Ончуков, 1904, N 92].

В олонецком варианте говорится:

Федор-то Иванович благой был.
Он сказал: ай же вы, мужики новгородские,
Вы идите во теплу сторонушку.
Как царское сердце уходится,
Придите назад и век жить будете.
А сам-то копьем подписывал:
Все казнены и повешены.

[Миллер, 1915, N 125].

В этих строках ясно выражено, что жестокость казней вызвана не государственной необходимостью, а только вспыльчивым гневом царя. Тот же царь, когда его «сердце уходится», позволит им мирно дожить свой век.

Приведенные выдержки показывают, что при всем разнообразии форм можно говорить о единстве понимания в песнях этой группы.

Песня о гневе Грозного на сына

Федор — не изменник, и помогает он не изменникам, а той массе «новгородских мужиков», которая невинно страдала от гнева царя. Сочувственное отношение к нему певцов совершенно очевидно. Грозный и Федор данной песни не могут быть рассматриваемы как антагонисты. Федор — положительный герой, смягчавший ужасы террора. Примирение с сыном при таком понимании дела не унижает Грозного, как это происходит тогда, когда его сын обрисован изменником, а еще больше возвышает его в глазах народа.

Но есть и такие варианты, в которых даже мнимой измены Федора нет и в которых выступление Ивана представлено как навет и клевета.

Иван, отвечая на похвальбу отца о том, что измена выведена, говорит не прямо, а выражается обиняками. Царь сам должен догадаться, кто изменник; Иван его не называет. Но царь не может довольствоваться неопределенными намеками, а требует имени изменника:

Скажи мне изменника на имя,
И покажи мне изменника на очи.
Скажешь мне, — изменника скоро сказню,
И не скажешь, — я тебя сказню.

[Гуляев, 1952, N 30].

В таких случаях Иван, припертый к стене, не знает, что сказать:

Мне на братья сказать — да мне-ка брата жаль,
На себя мне-ка сказать, да головы отстать,
Да скажу лучше на братца на родимого
Да на младого на Федора Ивановича.

[Григорьев, I, N 16].

Клеветнический характер выступления Ивана в этом случае совершенно ясен. Таких вариантов имеется много. В некоторых из них этот клеветнический характер даже подчеркнут. Не называя имени Федора, Иван хочет, чтобы царь сам догадался, на кого он намекает. Этим он как бы снимает с себя ответственность. «Измена» сидит с царем за одним столом, ест с ним с одного блюда, носит с ним одинаковое платье и прочее. Но царя не так легко провести. Он требует, чтобы измен-

ник был назван по имени, в противном случае Иван будет казнен сам: «Покажи мне, где измена за столом сидит»; «Скажи кто, а не то сказню тебя»; «Ты подай же изменщика мне на очи, Я изменщику голову срублю»; «Доказывай измену за столом сидючись» и т. д. — таковы реплики царя. В этом диалоге Иван показан как человек увертливый и трусливый, царь — как человек горячий, но прямой, не терпящий никаких уверток.

Царь не принимает намеков, Иван должен высказаться прямо. «Брат-то и озяб» [Миллер, 1915, N 102]. Теперь он начинает размышлять о том, кого назвать. Некоторые певцы подчеркивают, что Иван начинает придумывать, как солгать:

Тут сидит-то Федор да и выдумыват:
Мне на братца сказать — буде брата жаль,
На суседа сказать, дак цюжа кроф пролить,
А на себя сказать — мне виновату быть.

[Миллер, 1915, N 101].

Вывод в этих случаях всегда один: «Да скажу лутше на братца на родимого, Да на младого на Фёдора Ивановича» [Григорьев, 1, N 16], «Жаль братца, да не так, как себя» [Рыбников, 2, N 136]. Обвиняя брата, Иван тем самым выгораживает себя.

Современный читатель для всех звеньев любого художественного повествования требует мотивировок, логической или иной связи с предыдущим и последующим. В фольклоре это требование предъявляется слушателями далеко не всегда. Однако в данном случае певцы иногда все же задумываются над тем, чем же вызвана клевета Ивана, что заставляет его наговаривать на брата?

Здесь следует отличить две стороны: внешний ход повествования и внутреннюю тенденцию его.

В отдельных случаях певец объясняет выступление Ивана хмелем на пиру или тем, что он «глуп разумом»: «Я же глупым разумом промолвился» [Гильфердинг, 1873, N 13]. Ссылкой на свою глупость он пробует получить у царя прощение: «Прости ты меня, детину глупого, не с мудрости я слово вымолвил» [Гуляев, 1952, N 30]. В некоторых случаях глупость объясняется малолетством Ивана. Он «маленький Иванушко, царевич го-

Песня о гневе Грозного на сына

сударь» «глупым детским разумом промолвился» [Гильфердинг, 1873, N 31; ср.: N 153].

Подобные попытки *внешне* мотивировать клеветническое выступление Ивана представляют собой рационалистическое привнесение. В тех случаях, когда нет такой внешней мотивировки, все же есть *внутренняя* причина, почему действие развивается так, а не иначе. Тенденция песни в данной ее версии состоит в том, чтобы показать, что мнение Ивана ложное, что никакой измены в царской семье нет. Все происшедшее — роковая ошибка, вытекающая из характеров действующих лиц и из всей ситуации. Эта роковая ошибка грозит роковой же развязкой, но эта развязка предотвращается, о чем речь будет ниже.

Такова в общих чертах картина развития сюжета при наличии у Грозного двух сыновей.

Но, как уже указывалось, есть и такие случаи, когда песня знает только об одном сыне Грозного. Количество имеющихся вариантов этой версии очень невелико. Она встречается в Архангельском крае, на Печоре, на Алтае. Есть она в сборнике Кирши Данилова. В Олонецком крае, основном очаге распространения этой песни, она неизвестна. Хотя данная версия встречается редко, она рассеяна по огромному пространству. Это означает, что она — не случайное, единичное явление, а представляет собой результат некоторого процесса в жизни песни, который должен быть рассмотрен и объяснен.

События здесь слагаются существенно иначе, чем в рассмотренной версии. У царя только один сын. Этот сын обычно назван Федором. В этой версии не может быть клеветы на брата. Федор здесь выговаривает отцу, что измена не выведена и не будет и не может быть выведена.

Тут проговорил его родимый сын:

Ах ты батюшка, грозный царь,

Царь Иван, сударь Васильевич!

Где тебе вывести измену из Пскова,

Где тебе вывести измену из каменной Москвы!

[Киреевский, VI, с. 98].

Песня о гневе Грозного на сына

Иногда механически прибавляется (как и в предыдущей версии), что «измена за одним столом сидит» и прочее, хотя эти слова здесь не могут иметь того смысла, что в предыдущей версии, где они означают скрытое обвинение брата. В исполнении Аграфены Крюковой Федор берется вывести измену сам. В этих случаях Федор выступает как единомышленник царя. То же в печорском варианте:

Нам не вывести изменушку из Киева и Питера,
Из самой де из матки из каменной Москвы.

[Ончуков, 1904, N 49].

Эти слова приводят царя в ярость, и он приказывает предать сына казни.

В тех случаях, когда говорится, что «измена за одним столом сидит», царь, как и в предыдущем случае, требует указать изменника. Но Федор этого не может или не хочет. Сюда относится и запись из сборника Кириши Данилова. Здесь Федор называет изменниками трех больших бояр Годуновых. На требование царя назвать их имена Федор уклончиво отвечает: «Ты сам про них знаешь и ведаешь, про тех больших бояринов, про трех Годуновых изменников» [СКД, 1901, с. 139]. Эти слова встречаются только у Кириши Данилова. Годуновы попали в песню, вероятно, уже после воцарения нелюбимого Бориса Годунова, упоминание трех Годуновых вместо одного может рассматриваться как эпическое утrocение. В данном тексте Федор упрекает отца в том, что он покрывает некоторых из приближенных к нему бояр, хотя он знает, что они тоже изменники.

Версию с одним сыном мы должны признать вторичной, возникшей на основе первой. Нельзя допустить, будто песня первоначально знала только об одном сыне, Федоре, а затем прибавила, соответственно истории, и второго — Ивана. Наоборот: историческая основа забывается и сюжет становится предметом обработки художественной фантазии.

Чем же вызвана *такая* обработка? Выше мы видели, что в основной версии Федор может рассматриваться в одних случаях как действительный изменник, в других случаях приписываемые ему действия (спасение приговоренных к смерти)

не отрицаются, но не рассматриваются певцами как измена, в третьих случаях обвинение в измене может пониматься как навет или клевета. В последних двух случаях Федор — положительный герой. Неясной и плохо мотивированной остается причина навета — легкомыслием, хмелем, малоумием. Вторая версия усиливает положительные качества Федора. Он не только не изменник, он, наоборот, сторонник и помощник своего отца и обвиняет его в бессилии или в недостатке последовательности при выведении измены, чем он и навлекает на себя его гнев. По художественной стройности и логичности эта вторая версия не уступает первой, а может быть, и превосходит ее. Для нас она важна, так как показывает, что Федор в глазах народа не изменник, а положительный герой, и что эти качества его в процессе развития песни усиливаются.

Для полноты необходимо упомянуть, что версия с одним сыном имеет и другую, менее удачную обработку, встречающуюся очень редко. Здесь слова Федора «твой изменник супротив тебя, пьет и ест он с одного стола» относятся не к брату Ивану, а к самому говорящему, Федору, как единственному сыну царя. С выпадением фигуры брата слова Федора превращаются в самообвинение. Федор сам указывает на себя как на изменника, что вызывает приказ о его казни.

Таковы разновидности этого момента, представляющие собой завязку действия и начало его развития.

Говорил ли Иван правду или лгал, или ошибался, царь всегда сразу же верит его словам об измене. Без всяких колебаний и без всякого промедления он поступает с сыном так, как он поступает со всеми изменниками: он отдает приказ о его казни. В некоторых случаях он придумывает для него, как он это делает для особо тяжких преступников, изысканно жестокую казнь. Он приказывает предать его «разному казнению», т. е. пытать и казнить его нарочито медленно. Отцовские чувства в нем не пробуждаются. Он впадает в ярость, теряет человеческий облик:

Тут стемнел царь как темна ночь,
Зревел царь как лев да зверь.

[Рыбников, 2, N 136].

Песня о гневе Грозного на сына

Действующие лица в эпосе никогда не описываются. Народной поэзии в целом чуждо искусство портрета. Но в отдельных случаях выхватываются яркие детали. В песнях часто говорится о *мутном взгляде* царя.

Он зглянет на Фёдора мутным окóm,
Он скрытит на Фёдора ярым сердцём.

[Миллер, 1915, N 101].

Царь отдает приказ такими словами:
Ведите царевича за Москву-реку
Ко тому ли болоту стоячему,
Ко той ли луже кровавой,
Ко той ли плахе поганой!

[Киреевский, VI, с. 80].

Казнь никогда не должна совершаться в самом городе Москве. Певцы называют Куликово болото и другие места. «Кровавое» и «поганое» — преобладающие эпитеты в описании места казни. Использование болота как пейзажного фона показывает отношение народа к событиям, о которых поется. Есть певцы, которые объясняют поступок царя хмелем:

Тут царское сердце расходилось
Хмельным умом да пьяным разумом.

[Гильфердинг, 1873, N 142].

Такое рационалистическое объяснение снижает трагический характер совершающихся событий. В классических текстах поступки Грозного вытекают из его характера как царя и как человека.

Народ не одобряет кровавых расправ Грозного. Это видно по тому, как в песне описываются события, имевшие место в Новгороде. Здесь необходимо отметить, что отрицательное отношение к кровавым расправам царя не означает, что песня создавалась в кругах, враждебных царю, т. е. в боярской среде. Неодобрение кровавого террора исходит из *народной* среды. Теперь царь предает напрасной казни родного сына. В этом, по песне, состоит чудовищность его поступка.

Эту чудовищность ощущают все присутствующие: песня подчеркивает, что даже палачи, привыкшие безоговорочно выполнять волю царя, на этот раз прячутся за спины присутствующих.

Песня о гневе Грозного на сына

Теперь выступает на сцену Малюта Скуратов. Исторический прототип его — знаменитый палач Грозного Скуратов. Это тип добровольного исполнителя преступных приказаний своего повелителя.

В фольклоре эти персонажи, воплощающие зло своих хозяев, всегда терпят поражение. Выдавая себя за верных слуг своих господ, они по существу являются их врагами. Малюта, рабски выполняющий волю царя, в действительности антагонист его. Чисто по-крестьянски певцы, высоко ставя царя, ненавидят исполнителя его злой воли. С верным художественным инстинктом симбирский певец назвал Малюту врагом царя.

Как один только Малюта враг
Не пугается, не прячется.

[Киреевский, VI, с. 90].

«Враг» в данном случае в такой же степени означает врага царя, как и врага народа. Другом царя был бы тот, кто в этот момент его бы удержал. В конце песни Грозный сетует на то, что не нашлось ни одного заступника за его сына. Скуратов исполнен злодейской радости. «А моя-то работушка ко мне пришла» [Рыбников, 2, N 55]. Приказ царя развязывает ему руки: «Делать нам дело повеленое» [Гильфердинг, 1873, N 25], в то время как другие палачи не берутся казнить сына царя, говоря:

Нам нельзя поднять руки татарские
На твои на роды на царские.

[Гильфердинг, 1873, N 183].

Малюту привлекает именно эта сторона дела:
Причитал Алешка, Скуратов сын:
Много казнил князей и бояр,
Не казнил рода царского:
Пойти, казнить молодого царевича.

[Киреевский, VI, с. 98].

Вместе с тем он понимает, что царь отдаст такое приказание, в котором он позднее будет раскаиваться. Поэтому он требует, чтобы царь дал формальный указ. Этим он застраховывает себя от будущего гнева царя.

Песня о гневе Грозного на сына

Ты, грозный царь, Иван Васильевич!
Дай указ да за своей рукой,
Да за дóрогой печатью государевой,
Казнить буду, вешать роды царские,
Царские роды, государские.

[Гильфердинг, 1873, N 244].

Приказ отдается. Царевича заковывают или вяжут, сры-
вают с него его царскую одежду и увозят на болото.

В некоторых случаях царь требует, чтобы ему были пред-
ставлены доказательства совершенной казни. Он приказывает,
чтобы ему показали отрубленную голову сына или его сердце,
печень или предъявили ему окровавленную саблю. На этих
деталях мы остановимся несколько ниже.

Ситуация, которая создается в песне о гневе Грозного на
сына, живо напоминает ситуацию песни о взятии Казани. Там
Грозный, подозревая военную измену, в припадке гнева отдает
приказ о казни мнимого изменника — пушкаря. Пушкарь бла-
годаря своей находчивости сам спасает себя от несправедливо-
го приговора. В песне о гневе Грозного на сына ситуация более
сложна, но она по существу та же. Подозревая сына в измене,
он сгоряча отдает приказ о его казни. Но царевич сам себя
спасти не может. Этим дается иное и более сложное развитие
ходу действия. Драма, разыгрывающаяся в этой песне, есть
драма семейная. Спасителями выступают ближайшие члены
семьи царя: его жена Анастасия Романовна и ее брат, царский
шурин, боярин Никита Романович. Анастасия Романовна ри-
суется как любимая народом царица, добрая советница царя.
Такой она была на самом деле, и такой она рисуется и в других
песнях XVI в. Так, в песне о ее смерти царица, умирая, поруча-
ет царю своих сыновей в таких словах:

Ты не будь жа горечь, не будь спальчив жа,
До своих ты малых деточек будь ты милостив,
А до двух-то всё младых царицеиц.

[Марков, 1901, N 84].

Она умирает с заветом царю быть снисходительным к
солдатам, к крестьянам и т. д. По своему кроткому и доброму
нраву она не только противопоставляется Грозному, но и

Песня о гневе Грозного на сына

одерживает победу над его жестоким нравом. В песнях ей иногда присваивается эпическое имя Авдотьи, Омельфы или Анны, Марфы и другие, однако преобладает историческое имя и отчество Анастасии Романовны. Ее роль в развитии действия внешне как будто мала, но вместе с тем ее действия имеют решающее значение: она играет роль вестника, сообщая о беде своему брату Никите Романовичу, который осуществляет спасение. Без нее царевич не был бы спасен. Эта роль у певцов, уже забывающих песню, может быть поручена и другим персонажам: роль вестника может играть не только Анастасия, но и какая-нибудь нянюшка или «стремянный стрелец», большой боярин, или же личность вестника может вообще выпасть; до Никиты просто доходит весть («перепахнула вестка»); наконец, Никита Романович может видеть из окна, как царевича ведут на казнь [Ончуков, 1904, N 49]. Во всех этих случаях художественное достоинство песни снижается. Анастасия Романовна нужна не только как вестник. В противоположность Грозному, который в порыве гнева, полностью занятый заботами о государстве, не ведает родительских чувств и предаёт сына казни как изменника, Анастасия Романовна не знает никаких других чувств, кроме материнских. В этом — величие и героичность ее образа. Она не только «царица благоверная», но и «матушка родимая».

Эпическая поэзия не выработала средств, чтобы выразить глубину материнских чувств. Сила чувств Анастасии выражается в той спешке, с которой она действует. Находясь в величайшем смятении, она не может терять ни одного мгновения, так как ее сына уже повели на казнь. Как и другие эпические героини, она надевает чеботы на босу ногу, шубу накидывает на одно плечо; иногда она даже не обувается и бежит «в одних тоненьких чулочках без чеботов», иногда не одевается, а бежит «в одной тоненькой рубашечке без пояса». В таком виде она, благоверная царица, не стесняется бежать по улицам Москвы.

Не белая лань пробегала вдоль по городу,
Пробегала царица благоверная
В белой тоненькой рубашечке без пояса,

Песня о гневѣ Грозного на сына

В одних чулочках без чоботов
К своему братцу родимому
Ко князю Никите Романовичу.

[Рыбников, 2, N 108].

Некоторые исследователи (В. К. Соколова) указывали, что в этой песне не выступает парод, и тем пытались доказать не-народное происхождение всей песни. Такая точка зрения ошибочна. Народ сам себя к фольклору никогда не изображает и не восхваляет. Он создает *образы*, в которые вкладывает свои идеалы и стремления. В этом смысле образ Анастасии, самозабвенно бегущей спасать своего сына, в высшей степени народен. Но в данном случае изображен и народ, народная толпа.

А бежала-то она по Москвы городом,
Она голосом кричит-то как в трубу трубит:
«А мир крещеный, народ-то ва добрыи,
Дайте путь-дорожку широкую
А бежать-то мне к Микиты Романовичу».

[Гильфердинг, 1873, N 201].

Эта апелляция к народу, к «миру крещеному» лучше всего показывает единодушие царицы и народа. Ниже мы увидим, что и Никита Романович, бегущий спасать своего племянника, обращается к народу, и что толпа народа окружает и Федора, ведомого на казнь. События этой песни, начавшиеся в семейном кругу, разыгрываются на глазах всего народа. Народ сделан не только непосредственным свидетелем событий, но и действует через своих героев и ставленников.

Если, как указывалось, эпическая поэзия не выработала средств для выражения душевных чувств, то эти средства выражены в поэзии причитаний. Придя к своему брату, Анастасия сообщает ему о случившемся в форме плача. Это — имеющийся в погребальном обряде плач-оповещение:

Ты не знашь вѣть незгодушку, не ведаешь:
Да не стало в небе солнышка красного,
Да потухла зоря раноутряння,
Погасла свѣща воску ярого, —
Да не стало у нас царевица,

Песня о гневе Грозного на сына

Скоро молодого Федора Ивановича:

Увезли ёго веть во чисто поле

К той ли ко плашке ко липовой и т. д.

[Григорьев, I, N 12].

Внешне этот плач в развитии действия не нужен. Он противоречит той чрезвычайной торопливости, с которой до сих пор действовала царица и с какой в дальнейшем будет действовать Никита Романовича; он оттягивает момент спасения. К тому же он не соответствует событиям: «не стало солнышка», «потухла зоря», «погасла свеча» — эти и подобные выражения уместны в причитаниях об умерших (откуда они заимствованы), но неуместны по отношению к лицам, которым смерть еще только угрожает. Тем не менее они именно в данной форме повторяются в большом количестве вариантов. Эти слова выражают всю силу и глубину материнского отчаяния.

В действие вступает новое лицо — Никита Романович. На пиру его не было, и о происшедшем он не знает. Отсутствие на пиру могло бы вызвать предположение, что он в оппозиции или в опале. Некоторые исследователи так и полагают. Никита Романович — боярин и уже потому враг Грозного. В песне он его антагонист и «побеждает» его (В. К. Соколова). Однако слово «побеждает» не выражает сути дела. Никита Романович не *побеждает* Грозного, а *спасает* его и *выручает* в его же интересах. Отсутствие его на пиру может быть объяснено законами развития сюжета в фольклоре. Действие развивается по принципу эстафеты: о происшедшем иногда сперва узнает служанка, служанка передает о случившемся Анастасии Романовне, Анастасия Романовна — своему брату Никите. Известно, какую большую роль как в эпических, так и в лирических песнях играют всякого рода вестники. Но эта фольклорная условность в развитии действия нисколько не противоречит чрезвычайной реалистичности в описании Никиты Романовича. Его нет на пиру, чтобы он мог узнать о случившемся через свою сестру. Правда, портрета его нет. Мы даже не узнаем, стар он или молод. Но он, как и другие персонажи песни, описан в своих действиях. В момент появления Анастасии Романовны он спокойно сидит за трапезой, изредка — за книгой. Это спокойствие представляет собой контраст тому смяте-

Песня о гневе Грозного на сына

нию, в котором находится Анастасия. В одном случае он изображен больным:

Дядюшка был трудён-болён,
Трудён-болен, об одной ноге.

[Киреевский, VI, с. 94].

Во многих вариантах психологически верно и тонко изображается невозможность для Никиты Романовича сразу переключиться из своего спокойствия в противоположное состояние. Он удивляется неожиданному появлению сестры, необычности ее одежды. Он не понимает ее слов. Ей до трех раз приходится повторить рассказ о происшедшем, раньше чем ее слова доходят до его сознания. Этот случай — чрезвычайно удачное и в своем роде уникальное оправдание *утрое-ния* в фольклоре. Зато, когда он, наконец, понимает, что произошло, он сразу же начинает действовать. Если в описании спешки Анастасии Романовны прослеживается былинная традиция (она бежит без чеботов и прочее), то в описании спешки Никиты Романовича певцы реалистичны по-новому. Он вскакивает со стола, «книги бросил недочитанные» [Ончуков, 1904, N 125], он «шубу надел рукавом на голову» [Гильфердинг, 1873, N 165], «шапку надевал блином на голову» [Киреевский, VI, с. 55], «на одну ногу сапог надел, на другую не успел надеть» [Гуляев, 1952, N 30] и т. д. Коня он не обуздывает и не оседлывает. Так же, как Анастасия, он бежит или едет через Москву. Он обращается к народу, чтобы люди расступились. «Поскакал за матушку Москву за реку, а шапкой машет, головой качает, кричит он, ревет зычным голосом: «Народ православный, не убейтесь, дайте дорогу мне широкую» [СКД, 1901, с. 140]. В данном случае он призывает народ расступиться, но есть и такие варианты, в которых он топчет тех, кто не успел посторониться [Гильфердинг, 1873, N 175]. Его спешка вызвана не только родственными чувствами к любимому племяннику, но и сознанием, что он исполняет дело государственной важности:

Вы раздайтесь, люди добрые.
За мной дело государево.

[Киреевский, VI, с. 102].

Песня о гневе Грозного на сына

В других случаях, призывая народ сторониться, он как бы делится с народом своими чувствами:

Ай ва люди, народ добрый,
Дайте путь-дорожку широкую
Ехать на поле на житное,
Да на тую плаху кровавую,
Да застать в живых любимого племянника,
Да Ивана застать мне Ивановича.

[Гильфердинг, 1873, N 201; ср. N 209].

Сочувствие народа совершенно очевидно. Никита Романович делает свое дело на глазах у народа и при его моральной поддержке. То, что он боярин, не меняет дела. Правда, есть и такие варианты, в которых он требует себе дорогу именно как боярин и князь. Но тем не менее как боярин Никита Романович в песне не принадлежит к числу тех бояр, против которых Грозный ведет борьбу и которых он считает изменниками. Есть варианты, в которых он помогает Грозному выводить измену. Никита Романович в песне о гневе Грозного на сына — такой же народный герой, как в некоторых вариантах былины о набегах литовцев, где он спасает Москву от вражеского нашествия.

Вместе с Никитой Романовичем слушатель переносится на место казни. Никита Романович всегда поспевает в самый последний момент. Царевич уже склонил голову на плаху, и торжествующий Малюта уже занес саблю.

Он застал Скорлюту на замахи.

[Григорьев, I, N 79/115].

Иногда перед казнью читают добытый Малютой царский указ.

Тут указ читают они царский,
А читают указ государев-от,
А заздынута у палача да сабля острая.

[Гильфердинг, 1873, N 201].

Никита Романович с проклятьем и ругательствами набрасывается на палача и вырывает царевича из его рук.

Поднял руки на роды на царьский,
Этот колач съешь, дак подависься.

[Миллер, 1915, N 102].

Песня о гневе Грозного на сына

Уж ты этот кусок съешь, дак и подависься,
Тебе тем кусоцьком задавитисе,
Тебе той кровью захлебнутисе.

[Миллер, 1915, N 101].

Малюта в таких случаях теряет весь свой апломб. Он пугается, роняет саблю. Но есть и такие варианты, в которых Малюта оказывает сопротивление, а Никита Романович рубит ему голову. Иногда Малюта совершает самоубийство, ставит саблю в землю и бросается на ее острие.

Надо, однако, оговорить, что наказание Малюты происходит далеко не всегда. Во многих случаях Никита Романович довольствуется тем, что царевич спасен, и на Малюту не обращает никакого внимания.

Момент спасения царевича сопровождается одной деталью, требующей рассмотрения. Как уже указывалось, есть варианты, в которых Грозный требует доказательства совершенной казни. В таких случаях происходит заместительное убийство или даются иные ложные доказательства выполнения казни. Мотив заместительного убийства в фольклоре очень древен [См.: Пропп, 1946, с. 77 и сл.]. Он весьма обычен в сказке: здесь вместо сердца и печени приговоренного приносят сердце и печень животного. Следы влияния сказки видны в таких, например, случаях, когда Грозный приказывает вынуть из груди сына сердце с печенью [Марков, 1901, N 98, 99] или когда Грозному приносят саблю, окровавленную о голову пса [Марков, 1901, N 106]. Чаще происходит другое: Никита Романович велит рубить голову какому-нибудь конюху, ключнику или постельнику или заменяет Федора кем-нибудь, похожим на него, — кабацким пьяницей или человеком, которого он покупает за деньги. Эту голову он посылает царю, и царь принимает ее за голову сына. В отдельных случаях можно проследить слияние Нового завета: царь требует, чтобы голову сына ему принесли на блюде, как это имеет место в сказании о казни Иоанна Крестителя.

Мотив заместительного убийства возможен и уместен в сказке, где люди столь же легко умирают, как и воскресают, превращаются, и т. д. Но мотив заместительного убийства, при

Песня о гневе Грозного на сына

котором вместо одного человека — царевича, казнят другого, совершенно невинного, притом конюха, ключника и т. д., т. е. человека низшего звания, противоречит формам сознания, приведшим к созданию песни, корнящейся в современной ей исторической действительности. Как же певцы выходят из этого противоречия?

Примерно в половине всех случаев заместительного убийства нет совсем; оно просто отсутствует, причем по своим художественным достоинствам эти песни частично принадлежат к лучшим. В других случаях обрабатываются сказочные детали — сабля кровавая о голову пса. Более удачным следует признать другое решение: вместо Федора казни подвергается сам Малюта Скуратов. Никита Романович посылает Грозному голову Малюты, и царь не замечает обмана.

Наконец, остается все же некоторое количество случаев (ок. 20% от всех текстов), когда Никита Романович вместо царевича убивает конюха, стрельца и т. д. Слабые попытки как-то оправдать это убийство тем, что конюх этот «немилый», или тем, что стрелец героически сам вызывается на замену [Киреевский, VI, с. 102], или тем, что по жертве затем служат панихиду, не могут поколебать вывода о том, что это заместительное убийство противоречит нормам исторической песни, оскорбляет моральное чувство и что в данной песне оно представляет инородное тело, вошедшее в песню из других жанров фольклора и не амальгамировавшееся с ней.

В фольклоре действие, как правило, не знает перерывов. Нет пауз, остановок в развитии событий. Соответственно, если действие переносится с одного места на другое, это происходит одновременно с передвижением героя. Нарушение этого закона свидетельствует уже о высоком развитии народного искусства, о переходе его на более высокую ступень.

Такой случай мы имеем здесь.

Никита Романович привозит племянника к себе в дом и исчезает с поля зрения слушателя. Слушатель переносится на иной театр действия. Перед ним вновь предстает мрачный Грозный у себя во дворце или в церкви, где служится панихида об убитом царевиче.

Песня о гневе Грозного на сына

Есть певцы, которые, заставляя царя быть верным себе до конца. Он вывел измену и должен был это сделать. Когда ему приносят подмененную голову казненного сына, он выходит на красное крыльцо со словами: «Что собаке собачья смерть» [Киреевский, VI, с. 102]. Но такие случаи представляют собой исключение. Обычно дело происходит совершенно иначе. Когда состояние иступления и гнева проходит, в Грозном пробуждаются отцовские чувства. Трагедия его состоит в том, что чувства эти пробудились слишком поздно. Теперь он предается горькому раскаянию.

А как царское сердце уходилося,
Стало жаль любимого сына Федора Ивановича.
[Миллер, 1915, N 125].

Зажалел как тут прозритель царь,
Зажалел как тут своего сына.

[Григорьев, I, N 79/115].

В сборнике Кирши Данилова находим: «А где-ка стоял, он и тута упал, что резвы ноги подломилися, что царски очи замутились, что по три дня ни пьет, ни ест» [СКД, 1901, с. 140]. Некоторые певцы (преимущественно женщины) влагают в уста Грозного плач, в других вариантах исполняемый Анастасией Романовной.

Молитва царя об убитом сыне выделилась в самостоятельную песню, записанную единственный раз в бывшей Астраханской губернии в казачьей станице. Песня исполнялась хором, руководимым запевалой. Царь горячо молится, князья же усмеваются. Царь их укоряет и кончает словами уже известного нам причитания «Как угасла-то свеча» [Догадин, 1911; ср.: Миллер, 1915, N 141].

Другие певцы рисуют более суровую и лучше соответствующую облику Грозного картину. Грозный не предается слезам. Он теперь обращает свой гнев против тех, кто не удержал его от «окаянного дела» Он и здесь видит руку изменников-бояр, которые рады его горю.

Ой вы, слуги мои верные!
Вы зачем меня не уняли,
Вы зачем попустили на дело окаянное?

[Киреевский, VI, с. 98].

Песня о гневе Грозного на сына

Позднее он говорит Никите Романовичу:

Как по ворах было, по разбойникам,
По разбойниках, по ворах есть заступщики;
По моем было роженом по дитятки —
По нем не было никакой заступушки.

[Рыбников, 2, N 31].

Грозный уже не думает, что сын его — изменник. Изменники — все те же крупные бояре.

Ах вы гой еси, князья мои и бояре!
Надевайте на себя платье черное,
Собирайтесь ко заутренней
Слушать по царевиче панихиду:
Я вас, бояре, всех в котле сварю.

[Киреевский, VI, с. 83].

В нижегородском варианте царь приказывает зашивать бояр в мешки и медвежьи шкуры и сбрасывать их в Московскую реку [Миллер, 1915, N 132].

По убитом царевиче теперь служится панихида, в которой принимает участие весь народ. Картина панихиды мрачна и величественна:

У собора Успенского, у Ивана Великого
Зазвонили обедни Воскресенские.

[Рыбников, 2, N 136].

Всем приказано одеться во все черное. Иногда певцы приурочивают действие к страстной неделе, что усиливает картину всенародной печали и служит контрастом к последующему известию о спасении царевича, которое приходится ко дню пасхального воскресенья.

Траур по царевиче изображается как траур всенародный. Не только царь и его приближенные, но все православные в церквях служат панихиды по убиенному царевичу.

В разгар печального обряда происходит раскрытие радостной истины. В то время как вся страна погружена в печаль, в доме Никиты Романовича идет пир и даже палят из пушек — таков один из вариантов приближающейся развязки. В таких случаях Грозный вновь впадает в ярость. Он берет копье и бежит к дому Никиты Романовича [Киреевский, VI, с. 94, 98].

Песня о гневе Грозного на сына

В других вариантах он посылает за ним палачей [Киреевский, VI, с. 61]. Копьем он пронзает ногу Никиты Романовича, «пришивает» ее к полу [5]. Так он его допрашивает. Он видит в своем шурина боярина, радующегося горю царя:

Аль ты рад, Никита Романович,

Моему несчастью великому?

Аль ты веселишься казни сына моего любимого?

[Киреевский, VI, с. 98].

В других вариантах развязка изображается иначе: в то время как с церкви все стоят в платье черном, «опальном», о Никите Романовиче говорится:

Одевает платье он цветное

Со каменьём да драгоценным.

[Гильфердинг, 1873, N 244].

Иногда он поздравляет или величает Грозного вместе с его двумя сыновьями и тем навлекает на себя его гнев.

После этого происходит выяснение истины, но в некоторых случаях Никита Романович раньше, чем представить Федора в живых, задает Грозному вопрос, который должен обезопасить как его самого, так и Федора от гнева царя, если бы оказалось, что Грозный считает сына изменником; он спрашивает царя: «А бывает ли тут грешному прощенье?», на что царь отвечает: «А бывает тут грешному прощенье, того грешного да негде взять» [Гильфердинг, 1873, N 13]. Эти строки следует понимать не как доказательство виновности царевича Федора, а как попытку Никиты обеспечить Федора от гнева царя, если бы этот гнев еще не остыл. Ответ Грозного показывает, что царь готов принять своего сына, и теперь Никита Романович уже без всякого страха раскрывает истину. Он приводит Федора с паперти или из своих палат, где он был спрятан, или он отступает в сторону, раскрывая Федора, который был за его спиной, или как-нибудь иначе выводит его на глаза царя. Царь целует своего сына и спрашивает Никиту, какую награду ему дать, и на этом песня кончается.

Одна деталь этого окончания требует особого рассмотрения. Никита Романович обычно отказывается от предлагаемых царем наград и требует себе вотчины, но вотчины не со-

Песня о гневе Грозного на сына

всем обычной. Эта вотчина должна служить убежищем для всякого, кто совершит какое-либо преступление. Приди в «Никитину вотчину», беглец уже не подлежит никакому суду и наказанию.

Такой конец, с разной степенью детализации, содержат примерно три четверти всех текстов. В других о вотчине не упоминается. Это окончание представляет собой не совсем легкую для разрешения проблему.

Обычно в песнях названы те преступления, за которые не будет кары, если преступник уйдет в Никитину вотчину. Это чаще всего увод коня, нередко также похищение женщины и убийство. О других проступках упоминания нет. Никита Романович говорит:

«Дай-ко мне свою ты влась и свой же суд;
Хто сделает дело уголовное,
Хто коня украде, или жену уведет,
И приде в никитину вотчину —
Того и бог простит».
И дал ёму свои суд Иван Васильевичъ.

[Миллер, 1915, N 126].

Всматриваясь в эту и подобные формулировки, легко установить, что похищение коня или увод женщины — только примеры преступных действий, которые не будут караться. Названные преступления переходят из одних вариантов в другие, но дело не в этих только провинностях, а в преступности вообще. Вторая строка приведенной выдержки («Хто сделает дело уголовное») говорит об этом ясно. Подобные формулировки можно встретить часто.

Хоть коня утони, хоть жену уведи,
Хоть каку ни е победушку да сделай ли,
Да в Микитину да отчину уйди,
Того доброго же молодца да бог простил.

[Гильфердинг, 1873, N 13].

Как объяснить такой конец? В сборнике Кирши Данилова царская-грамота на право владения вотчиной дважды названа «тарханной грамотой». Вся песня здесь озаглавлена по последнему моменту («Никите Романовичу дано село Преображен-

ское»), которому, очевидно, приписывается особая важность. Название грамоты «тарханной» наводит нас на правильный след. Так назывались грамоты, предоставлявшие монастырям или отдельным феодалам, или вообще каким-либо привилегированным лицам право на самостоятельное взимание податей и на суд над своими людьми [Подробнее см.: Чаев, 1949, с. 149 — 167]. Это — одна из старинных привилегий крупного боярства. Говоря о XIV — начале XV вв., К. В. Базилович пишет: «Важной частью публичных прав землевладельца был суд над всем населением его владений». Для жалованных грамот на право владения землей имелась следующая форма: «А ведает (такой-то) сам свои люди во всех делах и судит сам во всем или кому (вставляется имя) прикажет» [ИСССР, 1947, с. 177]. Таким образом, на Руси издавна наряду с государственным судопроизводством существовал суд вотчинный. С усилением великокняжеской, а тем более царской власти вотчинный суд уходил в прошлое. В царствование Грозного с этим велась борьба. Судебники 1550 г. постановили, чтобы «тарханных грамот впредь не давать никому». 1 сентября 1584 г. (т. е. уже при Федоре) действие тархан отменялось на неопределенное время, «до государева указу» [Греков, 1946, с. 801]. Тарханы соответствовали интересам церкви и крупных землевладельцев, но не соответствовали интересам государства. Однако если в песне крупный боярин за особые услуги в виде исключения просит у Грозного вотчины с правом суда, то такое ходатайство исторически вполне возможно и не является выдумкой певца.

Но этим вопрос все же не решается. Преступники, пришедшие в вотчину Никиты, вообще не будут судимы. Им вперед обещается помилование. Чтобы объяснить это, необходимо учесть следующее: годы 1560 — 1580 историками именуются годами «разорения» (Греков) или «кризиса» (Бахрушин и другие). В результате образования рынков и выхода из натурального хозяйства усилилась эксплуатация крестьян. Возросла нужда в деньгах. К тому же войны, опричнина и связанные с ней бесчинства доводили как крестьян, так и их хозяев до полного разорения. С. В. Бахрушин пишет: «Опричнина в

целом, разгромив крупное землевладение, razорила и большое число деревенских хозяйств». «В 13 станах Московского уезда к концу царствования Ивана IV вышло из нормального хозяйственного оборота около 40% пахотной земли. В новгородских пятинах, находившихся по соседству с театром Ливонской войны, пустовало приблизительно 92,5% земли» [Бахрушин, 1954, с. 316]. Царь мог наделить своего фаворита из земель, отнятых у крупных крестьян, но эти земли пустовали. Количество беглых, а следовательно, и преступников (так как беглые поневоле промышляли воровством и разбоем) было чрезвычайно велико. В песнях в первую очередь всегда упоминается о краже лошадей. Это вполне понятно, так как лошади были особо дефицитны. Они отбирались на военные нужды. На конской силе держалась вся обработка земли и весь транспорт. Беглые также в первую очередь нуждались в лошадях. Чтобы дарованная земля имела ценность и давала доход, в нее надо было привлечь рабочие руки. Но взять их было неоткуда, так как «свободных» крестьян не было, а огромное количество беглых подлежало царскому суду и наказанию. Чтобы заселить землю из числа беглых, требовалась особая грамота, освобождающая их от угрозы наказания, и такую грамоту Никита Романович и получает за особые услуги.

Какие же выводы можно сделать из рассмотрения песни как целого?

Сделанные по ходу изложения наблюдения позволяют частично придать песне иное освещение, чем то, которое давалось ей до сих пор.

Предположение, что песня отражает убийство Грозным сына Ивана, текстами не подтверждается. Для этого пришлось бы допустить слишком большое количество натяжек. Утверждение, что народное поэтическое творчество состоит в последовательном ряде искажений действительности, характерно для так называемой исторической школы. В начале статьи перечислены основные несовпадения между песней и фактом убийства Грозным своего старшего сына. И хотя историческая песня основана на художественном вымысле и никогда не изображает событий в точном соответствии с действительностью.

Песня о гневе Грозного на сына

стью и с хронологией, все же никак нельзя себе представить, чтобы после убийства Грозным сына народ вопреки страшной действительности сложил бы песню о том, как сын именно не был убит и благополучно остался в живых, и что это делалось для того, чтобы представить в выгодном свете любимого царя. Можно ли серьезно говорить и том, что убитый Иван в песне был заменен Федором для лучшей зашифровки и большего правдоподобия? Такая песня означала бы полное и по существу циничное нарушение правды.

Однако, отвергая ложное толкование, необходимо противопоставить ему более вероятное и более правдоподобное понимание песни. Для этого необходимо прежде всего определить хронологические рамки. В песне упоминаются следующие события: венчание Грозного на царство (1547), взятие Казани (1552), взятие Астрахани (1556), поход Грозного на Новгород (1570). Оба сына фигурируют в песне как живые. Зная, что Иван был убит в 1581 г., мы приходим к выводу, что песня создавалась в десятилетие между 1570 и 1581 гг.

Два обстоятельства противоречат этим данным. В действии принимает участие Анастасия Романовна, между тем она скончалась в 1560 г. Это — одно из фольклорных искажений, нарушающих не суть и смысл истории, а некоторые детали. Как уже указывалось, о смерти ее создались песни, в которых она воспевалась как добрая советчица царя и заступница за жертвы его необузданности. Этот фольклорный образ создавался до возникновения песни о гневе царя на сына, и этот образ с большим художественным чутьем и талантом использован в данной песне и прочно вошел в нее.

Второе несоответствие касается образа Малюты Скуратова. Малюта Скуратов погиб в 1572 г. на войне, в песне же он показан живым. Для исследователя важно установить, что во время похода на Новгород он был еще жив. Образ Малюты как палача настолько колоритен и выигрышен, что он входит в фольклор независимо от фактической хронологии.

Если эти два хронологических несоответствия объяснить как возможные в фольклоре неточности, все остальное находит свое место и поддается правдоподобному объяснению.

Правда, мы не можем указать тех внешних событий, которые дали толчок к созданию песни, однако надо иметь в виду то, что говорит акад. С. Ф. Платонов: «Материалы для истории Грозного далеко не полны, и люди, не имевшие с ней прямого дела, могут удивиться, если узнают, что в биографии Грозного есть годы, даже целые ряды лет без малейших сведений о его личной жизни и делах» [Платонов, 1913, с. 125]. Рассмотрение хронологических рамок приводит к заключению, что к моменту создания песни наиболее недавними, памятными и наиболее актуальными были события, происходившие в Новгороде. Анализ содержания приводит к выводу, что песня является откликом на эти события. Новгородские события стоят в тесной связи с той сетью интриг и измен, которой Грозный был опутан в Москве. Если дореволюционные историки были склонны видеть в характере Грозного манию преследования, патологическую подозрительность и садизм, то советские историки выяснили, что измена существовала отнюдь не только в воображении Грозного и что Грозный не преувеличивал опасности, а, наоборот, иногда недооценивал ее [См., напр.: Виппер, 1944, с. 8 — 106]. Мы коснемся только нескольких наиболее показательных фактов. В 1567 г. польский король Сигизмунд II Август тайно обратился к знатнейшим боярам, возглавлявшим боярскую думу (кн. И. Д. Вольскому, кн. И. Ф. Мстиславскому, кн. М. И. Воротыньскому и И. П. Федорову) с предложением «поддаться» королю со всеми своими вотчинами. Заговорщики ответили Сигизмунду, что как только русские войска войдут в соприкосновение с литовскими, царь Иван будет схвачен и выдан королю. Переписка была перехвачена, и предательство предотвращено. Осенью 1569 г. был открыт новый боярский заговор, стоявший в связи с первым. Цель заговора состояла в том, чтобы убить Грозного и возвести на престол князя Владимира Андреевича Старицкого, брата Василия III. Нити заговора тянулись к Новгороду. Предполагалось использовать вооруженную поддержку польского короля.

Таким образом, подозрительность царя была вызвана не патологическим характером его, а выработалась жизнью. Царь не мог доверять решительно никому. В 1570 г. Грозный с оп-

ричным войском двинулся на Новгород. Новгородский архиепископ хотел отдать Новгород и Псков под власть литовского короля.

Новгородский поход представляет собой как бы кульминационный пункт в развитии измены и борьбы с ней. Число убитых не поддается определению, оно исчисляется в несколько десятков тысяч человек. Казням и изгнанию подвергалась не только боярская и церковная верхушка, но и принадлежавшие боярам ни в чем не повинные слуги и крестьяне, а также жители Новгорода. В новгородских пятинах опричники грабили крестьян, лишали их всего имущества, убивали или сгоняли их с насиженных мест.

Хотя, как указано, мы не знаем тех событий, которые непосредственно привели к созданию песни, легко представить себе, что измена в то время была на устах решительно всех. В измену оказались замешаны не только родовитые бояре, но и наиболее близкие к царю люди, возглавлявшие опричнину, как князь А. И. Вяземский, а также Басмановы.

Искоренение измены и прямого предательства, успех которого вернул бы родовитому удельному боярству его бывшие привилегии ценой проданной национальной самостоятельности России, было делом первостепенной государственной важности и необходимости. Утверждать, что народ в данной песне поддерживает бояр против Грозного или что песня сложилась в боярской среде и направлена против политики Грозного, никак нельзя. Грозный, прозорливый царь, создатель государственного единства вопреки противодействию боярской оппозиции, завоеватель Казани и Астрахани и стоятель за правду против измены, как уже говорилось, — один и тот же царь во всех песнях о нем. Изучение этой песни приводит к выводу, что она создавалась в Москве, но не в боярской среде, а создана широкими демократическими массами сторонников царя и его политики независимо от их сословной принадлежности.

Мы видели, что измена захватила наиболее близких к Грозному людей, облеченных его полным доверием. Песня дает основание предполагать, что после похода на Новгород на

Песня о гневе Грозного на сына

подозрению оказался сын Грозного Федор. Сыновья Грозного, Федор и Иван, в песне рисуются противоположными по своему характеру, и таковыми они были и в действительности. В то время как Иван во всем походил на отца, сопровождал его в походах и сочувствовал не только внешней и внутренней политике царя, но и кровавым формам ее осуществления, Федор отличался кротостью и религиозностью. Изменником он не был; когда после смерти отца он воцарился, его правительство продолжало ту же политику укрепления центральной власти против бояр, которую вел Иван IV. Однако нет ничего невероятного в том, что он способствовал спасению как бояр, так и простых людей, обреченных на расправу, как об этом поется в песне, и что он противодействовал и во всяком случае не сочувствовал новгородской расправе. Что при таких условиях он мог стать опасным орудием в руках боярства, которое могло прочить его на престол и связывать с его воцарением известные надежды (как об этом повествуется, например, в печорском варианте), исторически вполне правдоподобно. Поэтому вполне можно стать на точку зрения доверия к повествованию песни: после новгородских событий Федор оказался на подозрении, и над ним повисла угроза. Вряд ли приказ о казни действительно уже имелся и был дан на пиру и в тот же миг начал осуществляться, как об этом наивно повествует песня, но несомненно, что угроза суда над царевичем была весьма реальна. Вполне исторически правдоподобно, что в этом деле Иван, всегда поддерживавший отца, выступал против Федора и что спасителем выступил близкий царю Никита Романович. Умный, дальновидный, верный и решительный сподвижник и советчик Грозного в его государственных делах, он в песне обрисован исторически верно. Для характеристики исторического Никиты Романовича Захарьина-Юрьева здесь достаточно указать, что в 1572 г. он был послан на укрепление обороны южных границ. Когда Грозный стал чувствовать приближение смерти, он, видя неспособности Федора к государственному управлению, назначил регентский совет из пяти лиц и во главе его назначил Никиту Романовича. Таким образом он был назначен фактическим преемником царя. Говорить при таких

Песня о гневе Грозного на сына

условиях, что Никита Романович как крупный боярин в песне выступает как антагонист царя, а Малюта Скуратов в качестве представителя опричнины выведен как союзник Грозного [См.: Соколова, 1951], совершенно не приходится. Дело обстоит как раз наоборот. Никита Романович — союзник и сподвижник царя, спасает его и награждается, Малюта же Скуратов изображается как враг и несет заслуженную кару.

Таковы выводы о времени и месте сложения песни, о ее содержании и историческом фоне, о ее идейной направленности и ее месте среди других песен о Грозном.

Необходимо указать на необычайные художественные достоинства песни. В лучших вариантах она свидетельствует о высокой одаренности ее слагателей и певцов. В ней пять действующих лиц, и, каждое из них выступает соответственно своему характеру. Замечательно, что в этой песне нет обычного для фольклора деления действующих лиц на злодеев и героев. Только Малюта Скуратов представляет собой тип абсолютного злодея, напоминающего Ваську Торокашку былины о похищении Соломоновой жены или Мишату Путятину былины о Даниле Ловчанине. Фольклорная традиция здесь ощущается очень ясно. Все остальные действующие лица обрисованы вне былинной традиции. Грозный велик в своих государственных делах, но вместе с тем его образ мрачен и внушает ужас. Увертливый Иван, кроткий и гуманный Федор, Анастасия Романовна, охваченная силой материнских чувств, решительный и благородный Никита Романович — таковы действующие лица этой песни. Действие развивается быстро и драматически, все моменты его зрительно ярки и предстают перед воображением слушателя ясно и отчетливо. Художественные достоинства песни очень высоки. [6].

О русской народной лирической песне

1.

Чтобы правильно понять и оценить народную песню, надо всегда иметь в виду, что песни, создаваемые народом, назначены не для чтения. Их нельзя читать так, как читаются стихотворения. Но вместе с тем они не похожи и на наши романсы, то есть стихотворения, положенные на музыку композиторами. В подлинной фольклорной песне напев и слово представляют собой изначальное органическое и неразделимое единство.

Обе стороны этого единства представляют собой выдающееся явление русской народной культуры. Словесное содержание народных песен даже безотносительно к напеву настолько значительно, многообразно и прекрасно, что заслуживает пристального самостоятельного изучения, хотя оно дает и неполное представление о существе русской песни.

Первые единичные записи русских народных песен относятся к XVII веку, но только со второй половины XVIII века начинают появляться обширные сборники, назначенные для бытового использования. В XIX веке ведется уже научная собирательская деятельность. Издаются прекрасные сборники, создаваемые энтузиастами и любителями народной песни — фольклористами, языковедами, этнографами, композиторами. Методика записи и издания постепенно совершенствуется. Все наиболее существенное в области необрядовой народной лирики, вышедшее до 1895 — 1902 годов, было заново переиздано А. И. Соболевским в семитомном своде под названием «Великорусские народные песни» [Соболевский, I — VII]. Хотя

этот свод и не достигает абсолютной полноты, он все же в целом дает очень полную картину состояния русской народной лирики в XVIII — XIX веках. С тех пор как появился этот свод, количество собираемых и издаваемых материалов все возрастает. Особенно много собрано за советское время. Количество собранного материала, как опубликованного, так и хранящегося в архивах, огромно. Затрудняет изучение уже не недостаток материалов, а трудно обозримое обилие его.

Огромный песенный материал до сих пор не систематизирован. Нам нужна такая система, которая давала бы правильное представление о богатом идейно-историческом содержании песни, о том, что народ в своей песне выразил. Слово «лирика» можно толковать в узком смысле, понимая под лирикой поэтическое выражение сугубо индивидуальных чувств. Для фольклора такое определение не подходит. Здесь плодотворным окажется более широкое понимание этого слова. В фольклоре индивидуальные чувства связаны с коллективными. К области лирики относятся не только любовные песни, но и разнообразные песни социального содержания.

Формально возможны самые разнообразные классификации песенного материала, которые внешне все могут оказаться правильными. Так, по темпу исполнения песни можно делить на протяжные, полупротяжные и частые. Такое деление встречается в нотных песенниках начала XIX века. По бытовому применению можно говорить о песнях трудовых, посиделочных, свадебных, святочных и т. д. Музыковеды могут делить песни по отличию музыкальных признаков. Однако нам нужно не такое распределение, которое было бы только логически правильным, но такое, которое выражало бы сущность песни и показало бы существенные отличия ее видов.

Один из важнейших признаков песни есть признак социальной принадлежности. С этой точки зрения всю область фольклорной лирики можно делить на песни крестьян и песни рабочих. Это основные виды ее. Но дореволюционное крестьянство не представляло собой монолитного единства. Оно слагалось из различных слоев, которые создавали иногда весьма различные песни. В первую очередь необходимо выделить

О русской народной лирической песне

песни собственно крестьян, своим трудом непосредственно связанных с землей. Эти песни составляют преобладающее большинство русских народных лирических песен. Крестьянская лирическая песня, в свою очередь, может быть разделена на два основных раздела: лирику обрядовую и необрядовую. Обрядовую лирику можно выделить в особый вид ее с разделением на календарно-обрядовую и семейную: песни свадебные и похоронные причитания.

Необрядовая лирика может быть изучаема по своему содержанию и по формам своего исполнения.

В состав крестьянства входили также люди, волей или неволей оторвавшиеся от крестьянского труда. Они создают песни уже иного содержания: сюда относятся песни бурлацкие, солдатские, разбойничьи, песни тюрьмы и каторги. С возникновением заводского пролетариата возникает рабочая песня, которая составляет особый вид песен с нарастающим революционным характером.

Во многих случаях социальная принадлежность определяет и поэтику. Так, например, бурлацкие трудовые песни во всех отношениях составляют нечто совершенно иное, чем, например, любовные песни крестьянских девушек. Солдатские песни ничего общего не имеют с причитаниями невесты и т. д. Таким образом, распределение по социальному признаку до некоторой степени предопределяет и художественную природу песен, так как разное содержание определяет и разную форму.

2.

Выделенные виды песен обладают неодинаковой исторической давностью. Изучая песню исторически, необходимо начинать с древнейших жанров ее.

К древнейшим видам народной лирики принадлежит обрядовая земледельческая поэзия. Относящиеся сюда песни сопровождали исполнение известных обрядов, которые совершались в определенные дни календаря и должны были способствовать плодородию земли, плодовитости скота и здоровью и благополучию людей. В отличие от официального, государственного и церковного лунного календаря, старинный

земледелец исчислял время по солнечному календарю. Солнечный новый год начинался с зимнего солнцеворота. Церковь приурочила к этому дню — дню нового рождения солнца — день рождения Христа, но христианские, искусственно насаждаемые праздники не могли вытеснить старых языческих веселых праздников.

В сочельник в деревнях колядовали, то есть пели особые песни, которые назывались «колядами» или «колядками». Слово «коляда» этимологически связано со словом «calendae» (греч. καλάνδαι), обозначавшим у древних римлян первые десять дней каждого месяца. К этому же корню возводится слово «календарь». В народном обиходе слово «коляда» имеет несколько разных значений: им обозначается срок празднования, им обозначаются песни («спеть коляду»), им обозначается некое живое существо («уродилась коляда накануне Рождества»). Коляды пелись не в одиночку, а веселыми ватагами молодежи, которые ходили от избы к избе, спрашивали у хозяина разрешение спеть коляду и, получивши это разрешение, исполняли ее. Содержание русских колядок в целом однотипно. Оно в основном слагается из повествования о том, как колядовщики искали двор хозяина и как его нашли. Далее следует прославление, величание хозяина, хозяйки, деток, и песня заканчивается предложением хозяину выслать молодым пирога или блинов; подарок этот также иногда называется «колядой». Если подарок хорош, колядовщики поют новую песню, сулящую хозяевам богатый урожай, если же хозяин оказался скучным, ему посылаются комические ругательства и сулят ему всяческие несчастья и беды.

Коляды были распространены главным образом в центральной России. В Поволжье и в некоторых других местах слово «коляда» неизвестно, ему соответствует слово «овсень» («таусень», «усень»). Этимология этого слова не вполне ясна. С одной стороны, его можно сближать с корнем «вес», обозначающим «свет» (ср.: «весна»), с другой стороны, оно может быть возведено к тем же корням, к которым возводится слово «овес» (древнейший злак) и «сев». Как то, так и другое толкование не противоречит содержанию и смыслу песен.

О русской народной лирической песне

Колядам некогда приписывали магическую силу воздействия на действительность. С утратой этой веры колядование превратилось в веселую игру. Игра эта состоит не только в пении колядок, но и в хождении с плугом, подражании сеянью, в вождении козы и разыгрывании различных сценок с ней, в вождении медведя, в ряжении и различных игрищах в избах, во время которых пелись игровые песни [Чичеров, 1957].

Под Новый год гадали. Поэтический фольклор сопровождает только один вид гадания: каждая из участниц опускала в блюдо с водой свое кольцо. Блюдо покрывалось полотенцем, а затем пелись краткие песни, в которых иносказательно говорилось о том, что ожидало девушку: брак, продолжение девичества, разлука, дорога, богатство, смерть и т. д. Такие песни назывались подблюдными. Под каждую песню вынималось кольцо, и та, чье кольцо вынулось, относила песню к себе и своей судьбе. Подблюдные песни отличаются высокими поэтическими достоинствами. Пушкин записал и использовал одну из них в «Евгении Онегине» (глава V, строфа VIII). Иносказательность сближает их с загадками, они насыщены народными метафорами и представляют собой драгоценный материал для изучения специфически фольклорной образности. Особый тип подблюдных песен связан, как и колядки, с величаньем. В таких песнях после каждой строки поется припев «слава».

Следующим после святок праздником была Масленица. Масленица предшествовала великому посту, и народ стремился до наступления его вволю навеселиться. Однако масленичные обряды не могут объясняться только этим. Они — остаток древней земледельческой религии умирающего и воскресающего божества. Весной божество растительности убивалось с тем, чтобы заставить его воскреснуть, а вместе с ним вызвать к новой жизни растительность. Эта религия была свойственна земледельческим народам древнего Востока, античности, а также народам Европы. Центральным обрядом Масленицы была встреча и проводы Масленицы. Масленицу изображало какое-нибудь чучело из соломы или тряпья. С хохотом, шутками, веселыми песнями ее на бороне, или телеге, или на са-

нях ввозили в деревню, а к концу масленичной недели чучело вывозили за деревню и, также под веселые шутки, разрывали на части, сжигали, бросали в поле. Умерщвление божества под смех имело особое значение: полагали, что такая смерть есть смерть к жизни [Пропп, 1932-а].

Масленичных песен сохранилось очень мало. Они имеют своим предметом шуточное изгнание Масленицы.

Летнее равноденствие (9/22 марта) представляет собой начало весны. Древний земледелец еще не понимал закономерности явлений природы и полагал, что весну надо заклинать, то есть путем заклятий вызвать ее к жизни или помочь ей явиться. Весной прилетают птицы, и считалось, что именно птицы приносят с собой весну. Заклятия весны имеют форму обращения к птицам. Все эти представления давно забыты, и заклятие весны превратилось в детскую игру. Пекли печенья, имеющие форму птиц, и говорили: «Грачи прилетели». Дети подбрасывали их в воздух или привязывали к шестам на огороде. Все это должно было изображать (а следовательно, и вызывать) прилет птиц и приход весны. Поющиеся в это время песни принято называть «веснянками». Песни эти отражают заботы и стремления крестьянина, и некоторые из них выражают радость весны и поэтически ее воспевают. К этому дню выпускали птиц из клеток — обычай, воспетый Пушкиным.

Со встречи весны или с первого воскресенья после Пасхи (этот день называли «Красная горка») начиналось ведение хороводов. Хороводные песни не всегда представляли собой песни обрядовые, но вместе с обрядовыми они входили в общий поток весенних празднеств. Большинство этих песен посвящено любви, причем преобладают песни жизнерадостные, веселые. Вполне вероятно, что эротическое содержание весенних хороводных песен было связано с представлениями о плодородии земли. В настоящее время эти представления давно утрачены. Но кроме любовных есть песни чисто трудовые, сельскохозяйственные, которые непосредственно выражают желание высокого урожая.

Одна из распространеннейших игровых весенних песен — песня о сеянии льна [НАП, 1961, с. 88]. Исполнительница,

стоящая в середине круга, мимически изображала, как лен секут, полют, дергают, стелют и т. д., вплоть до пряжи. Подражание труду (имитативная или симильная магия) должно было способствовать продуктивности его. Припев «Ты удайся, удайся, мой лен, ты удайся, мой беленький» в XVIII – XIX веках выражал только желание, но в более древние времена подобные припевы или песни имели заклинательное значение.

К этой же категории песен следует отнести и знаменитую песню «Ой мы просо сеяли...» [НАП, 1961, с. 90]. Здесь преобладает любовная игра – пленение девушки парнями. Песня эта – одна из древнейших русских песен. Напевы ее были записаны или использованы Балакиревым, Римским-Корсаковым, Чайковским, Танеевым, Кастальским.

Седьмой четверг после Пасхи назывался «Семик», а неделя, на которую он приходился, называлась «зеленая» или «русальная» неделя. На Семик в лесу выбиралась березка. Эту березку «завивали», то есть закручивали и завязывали концы веток в форме венков. Верхушки березок иногда связывали или пригибали их к земле и связывали с травой; под березками девушки вили венки из цветов или березовых веток. Под деревом девушки водили хороводы и пели обычные любовные хороводные песни либо особые песни, которые пелись только на Семик и потому назывались «семицкие». Существовал обычай целоваться сквозь венки. Это называлось «кумиться», и считалось, что, поцеловавшись сквозь венки, девушки на всю жизнь становились подругами. Совершали и ряд других обрядовых действий. По окончании праздника венки бросали в воду и по ним гадали о своем будущем.

Цикл весенних обрядовых празднеств заканчивается обрядами на Ивана Купалу в день летнего равноденствия (современная астрономическая дата – 22 июня). Сохранился обычай в эту ночь жечь огонь и перепрыгивать через него. Велико-русских купальских песен не сохранилось, но что они были, мы знаем из целого ряда косвенных источников. Сохранились песни белорусские и украинские.

Начиная с этого дня, почти сразу, пение песен и обрядовые игры прекращались на все лето вплоть до жатвы. Это

вполне объяснимо: весь смысл обрядов был в обеспечении урожая; с того момента, как посевы взойшли и пошли в рост, обряды прекращаются как ненужные. Со дня Ивана Купалы солнце идет на убыль.

Песни, поющиеся во время снятия урожая, уже не имеют обрядового характера. Начало жатвы называлось «зажинки», конец — «дожинки». Для снятия урожая крестьянские семьи объединялись, работая у каждого по очереди. Такая организация называлась «толока» или «помочь». Хозяин, на которого сегодня работали, обязан был поставить угощение. Содержанием жнивных песен служит прославление хозяина или хозяйки, того, кто вынесет чарку, и надежда на скорое окончание работы.

Таков общий характер календарной обрядовой земледельческой поэзии. Количество сохранившихся песен невелико, но оно обладает величайшим научным и художественным значением.

3.

Обрядовая поэзия представляет только одну сторону крестьянской жизни. Переходя к песням необрядовым, мы прежде всего остановимся на песнях о крестьянской неволе. При крепостном праве, при феодально-помещичьем, а позднее капиталистическом гнете жизнь крестьян была чрезвычайно тяжела; статистика крестьянских бунтов показывает постоянное увеличение их числа и размаха. Можно было бы ожидать, что песни о крестьянской неволе окажутся многочисленными. На самом же деле количество их ничтожно, или во всяком случае очень незначительно по сравнению с огромным количеством песен, например любовных, свадебных и семейных, которые составляют основной костяк крестьянской лирики.

Чем это объяснить?

Одна из главных причин состоит в том, что собиратель, даже если он сочувствовал народу, в глазах крестьянина был «барин», то есть помещик или чиновник, и песни, направленные против помещиков, крестьянами в присутствии собирателей, приехавших из города, не пелись. В свою очередь и собиратели XIX века знали, что такие песни опасны.

Возможна и другая причина, почему песни о крепостной неволе немногочисленны. Можно заметить, что песни очень конкретного содержания недолговечны. Так, например, исторические песни о войнах XIX века почти полностью забыты. По этой же причине могли оказаться забытыми песни о крепостном праве после того, как оно было отменено.

И тем не менее все эти причины не полностью объясняют малое количество таких песен. Если бы таких песен было много, это было бы известно, несмотря ни на какие преграды и рогатки. Основная причина лежит, по-видимому, в природе самой лирической песни. Песня дает, как мы увидим, опоэтизированную действительность. Но поэтизации поддается далеко не все. Борьбу против феодально-помещичьего гнета народ опоэтизировал в песнях о Ермаке, Разине, Пугачеве, то есть в жанре исторических песен. Постоянная же, будничная, ежедневная борьба с помещиком-угнетателем не представляла благодатной почвы для создания лирических песен. Тем не менее такие песни есть, и они обладают для нас первостепенным интересом.

Большинство песен о крестьянской неволе имеет своим содержанием те невыносимые условия, в которых находился закрепощенный крестьянин. Чаще всего такие песни поются женщинами. Сенная девушка хотела бы кукушкой полететь к матери и рассказать ей, как тяжело жить в барском доме, и просит ее выкупить. Но выкупить дочь нечем, и мать призывает ее к терпению [См.: НАП, 1961, с. 103]. Выкуп был единственным легальным способом выхода из крепостного состояния, но фактически этот выход для крестьянина был закрыт; такой выход иногда удавался богатым кулакам.

В нескольких вариантах известна песня «Калинушку с малинушкой водой залило...», в которой женщина через три года после замужества обращается пташкой и летит домой, но уже никого не застаёт: родителей увезли за Волгу, старшего брата куют в солдаты, среднего берут в лакеи, а младшего в приказчики [НАП, 1961, с. 104].

Призыва к бунту или протесту эта песня не содержит. Такой протест содержит более поздняя местная песня об Обо-

зерской слободе («Вы кудри ль, мои кудри...»). «Злодей боярин-господин» разорил постоянной посылкой на работу всю слободу. Но в этом случае крестьяне «собрались на круту горушку», то есть уже созывают сходку, организуются, и «отказали своему боярину-господинушке» [НАП, 1961, с. 106]. Чем кончается этот конфликт, песня не сообщает.

Изображаются в песнях и более резкие столкновения. В песне «Как во городе во Устюжине...» описывается, как появляется «эзекуция царя белого», то есть карательный отряд для усмирения крестьян. Все мужское население скрылось в леса. Но и здесь дело не доходит до открытого восстания. Песня кончается призывом написать царю «просьбу однокровную, однокровную, однослезную». Крестьяне верили в какую-то высшую справедливость даже тогда, когда знали, что «эзекуция» прислана от самого «царя белого, православного». Противоречия и односторонность крестьянской психики в этой песне сказывается очень ясно [НАП, 1961, с. 106].

Одна из иллюзий крестьянина состояла в том, что жизнь дворовых легче, чем жизнь пахотных крестьян. Подавать барину кофе или одевать его — это с точки зрения крестьянина, привыкшего к самому тяжелому физическому труду, не работа. Но такие иллюзии рассеиваются песнями дворовых. Есть песни, содержание которых — спор между крестьянами и дворовыми. В таких песнях рисуются истязания, которым подвергаются дворовые за малейшую провинность. Жизнь крепостного крестьянина везде одинаково тяжела.

О том, какая бедность свирепствовала в разоренных крепостничеством деревнях, свидетельствует песня «Государь ты наш, Сидор Карпович...», в которой в мнимощуточной вопросо-ответной форме говорится о том, как семидесятилетний Сидор Карпович со своими семерыми детьми в зимнюю стужу в лаптях пойдет по миру побираться. В этой песне ни о каких помещиках не упоминается, но тем не менее это, может быть, наиболее жуткое песенное изображение крестьянских бедствий. Она не местная, не говорит об отдельных барах Обозерской или иной слободы, а общерусская, известная в многочисленных вариантах [НАП, 1961, с. 109].

Особое место среди фольклорных песен о крестьянской неволе занимает песня «Как за барами житье было привольное». Текст этой песни был извлечен Н. А. Бродским из судебного дела 40-х годов о побегах крепостных Саратовской губернии и опубликован им в статье «Крепостное право в народной поэзии» [Бродский, 1911]. Текст был найден в бумагах некоего Абутина, обвиняемого в подстрекательстве крестьян к побегу. Н. А. Бродский сообщает, что в 40-х годах песня была распространена среди крестьян Саратовской губернии. В этой «потаенной» песне открыто и с необычайной реалистической силой говорится о бедствиях крепостных крестьян и о нечеловеческом с ними обращении. Песня вложена в уста разбойников, которые теперь «пашут» уже не пашню, а собирают хлеб не сеявши, молотя «слегами» (жердями) по дворянским головам и купеческим спинам. Текст этой песни в советское время был записан уже в крестьянской среде, в Ульяновской области, Мелекесском районе, селе Никольском. От текста Бродского этот вариант отличается иным концом:

Мы дворян господ на веревочки,
Мы дьяков да ырыг на ошейнички,
Мы заводчиков на березаньки,
А честных крестьян на волю вольную
[Сидельников, Крупянская, 1937, с. 80].

4.

Самая богатая область русских лирических песен — это песни, в которых поется о любви и о семейной жизни.

По форме исполнения можно отличить два вида таких песен. Одни — это песни, исполняемые в любой обстановке: они могли исполняться при работе или во время отдыха, на посиделках и вечеринках, в пути, на лодке, в одиночку или хором. Они не сопровождаются никакими телодвижениями, соответствующими ритму, они исполняются только голосом. В науке для таких песен не установилось никаких названий. В Сибири их называют «проголосными» (то есть исполняемые только голосом). Однако в других местах «проголосными» называют песни протяжные. Римский-Корсаков в своем сборнике 1877 года назвал их «голосовыми».

Другие исполняются во время ведения хороводов, при различных играх и плясках. Отличие это очень существенно. Правда, оно не всегда проводимо строго, так как исконно хороводные песни иногда могут исполняться только на голос и наоборот. Тем не менее наличие двух основных форм исполнения совершенно очевидно. Песни этих двух видов отличаются не только по исполнению, они отличны по своему стилю, по поэтическим приемам и по выражаемому в них настроению. Остановимся сперва на песнях, исполняемых только голосом.

Широко распространено мнение, что русская песня грустна и что она этим выражает душу русского народа. Что русская песня грустна, верно только отчасти. Правда, большинство голосовых песен — песни протяжные, грустные. Хороводные, наоборот, имеют шуточный характер. Но и в числе нехороводных есть немалое количество жизнерадостных и веселых песен. Большое же количество именно грустных песен элегического характера объясняется не особым строем русской души, а вызвано всем жизненным укладом старой русской крепостной патриархальной деревни.

Песни о любви слагаются молодежью и выражают здоровое стремление к сильному, чистому и постоянному чувству. Если это достигается, поется о счастливой любви. Такие песни содержат признание в любви; но это признание высказывается не прямо, а иносказательно. Любовь парня выражается, например, в том, что он молча подходит к девушке и помогает ей в ее работе. Часто встречается призыв выйти на свидание. Условный знак — ком снега, брошенный о стенку или об окно. Милого зовут в хоровод или на гулянье. Большую роль в таких любовных песнях играют подарки, из них самый желанный и лучший — кольцо. В песнях поется о том, как милый хорош — он лучше всех; также лучше всех — любимая девушка. Эти песни по своему содержанию приближаются к величальным. Некоторые из таких песен имеют шуточный характер. Милая так хороша, что на нее заглядываются все, вплоть до попа. У красивой девушки много женихов, она может выбирать. Но по существу, она никогда не выбирает, а отвергает всех, кроме

одного, которого она издавна любит. Соображения выгоды или материального порядка не играют роли; никакими подарками или посулами купить любовь нельзя. Она избирает самого бедного, но самого веселого, того, кто мил ее сердцу. Равным образом парень отвергает княжну и боярыню, а берет «у соседки девушку», которая будет ему доброй женой и гостям «приветницей».

В этих песнях молодые сами ищут и находят свою судьбу. Но в патриархальной деревне выбор часто определялся желанием родителей. Девушек по расчету выдавали за старых и богатых или опешили закрепить сделку, выдавая девушку за подростков, почти мальчиков. Девушка хочет выходить только за «ровнюшку», который будет ей другом. Пока брачная сделка еще не совершилась, песни о возможном старом муже носят шуточный характер, песни же молодых жен, как мы увидим, носят характер уже совсем иной.

Чаще, чем о счастливой любви, поется о любви несчастливой. Несчастливая любовь вызвана препятствиями. Препятствия эти могут быть внутреннего характера, состоять в сложностях взаимных отношений, или внешнего — в той власти, которую над молодыми имеют старшие и весь уклад отстоявшейся традиционной патриархальной жизни. Тогда наступают тяжкие и трагические конфликты.

Неразделенное чувство приводит к песням элегического характера. Все события несчастливой любви находят выражение в этих песнях. Особенно часто говорится о разлуке и измене. Измена — величайшее горе, и есть целый ряд прекрасных элегических девичьих песен, в которых это горе изливается. Девушка роняет свои слезы в снег, и на этом месте снег тает. Приходит весна, но покинутой девушке нет радости ни в чем.

Но не всегда эти песни только элегичны. Девушка клянется извести неверного друга и свою соперницу и находит средства эту страшную угрозу осуществить.

Любовь требует верности и не признает измены. Песни о ревности обладают страстным драматизмом. В борьбе за нераздельную любовь любящие не останавливаются перед преступлениями, которые приводят к тюрьме и каторге.

Однако наличие таких конфликтов в песне не следует все же преувеличивать, придавать этим песням значение обобщающее. Любовь не всегда кончалась трагически. Любовь приводила к браку и есть целый ряд песен, в которых как бы предвидится счастливое завершение верного обоюдного чувства, о чем говорится иносказательно: рассыпалось ожерелье, но никто его не соберет, ни братья, ни сестры:

Соберет, соберет жемчужок

Удалой добрый молодец

Со душой красной девицей.

Другой большой разряд любовных и семейных песен — песни хороводные, игровые и плясовые. В отличие от песен «проголосных» или «голосовых», которые исполняются только голосом, эти песни сопровождаются различными телодвижениями хоровода или пляшущих под ритм напева. По форме исполнения эти песни не представляют единства. Хороводы и игры на открытом воздухе очень разнообразны. Хоровод может совершать различные движения по кругу (обычно — влево, «посолонь», то есть по солнцу), с остановками или без них; могут ходить два круга — один внутри, другой снаружи — в противоположных направлениях. В то время как идущие по кругу поют, стоящие внутри круга (парень, или девушка, или пара) разыгрывают и изображают то, о чем поется. Песни, сопровождающие эти движения, называются «круговыми». Но хор может составлять не только круг, но и цепь и может совершать различные движения до прямой линии или по линиям различных форм. Такие песни часто называются «ходовыми». Народное название для вытянутого хора — «улица». Песни, исполняемые таким хором, в народе иногда называются «уличными». Играющие могут стоять парами, двигаться цепочкой, осьмеркой, колоннами, спиралью, наступать и отступать. Совершаются движения руками (прихлопывание), ногами (притопывание), всем телом — все это в такт песни. Слово «хоровод» — не русское и часто искажается («корогод» и прочее). В игре же хоровод часто называется «городом». Один из играющих стоит внутри или вне города и должен найти ворота или сломать стену, то есть прорваться. Форма

игры иногда устанавливается из самой песни. Так, в песне «Как во городе царевна...» девушка («царевна») стоит «среди кругу́», а парень («царев сын») «за городом гуляет». Он должен «прорубить ворота» и поцеловать красавицу царевну. В этом и состоит игра [См.: НАП, 1961, с. 190].

Хороводные песни, сопровождающиеся играми, можно назвать хороводными игровыми.

К игровым и хороводным песням примыкают песни плясовые, то есть такие, под исполнение которых пляшут. В народе такие песни называются также «частые».

В некоторых губерниях хороводы набирались. Проходя по улицам, участники собирающегося хоровода призывали находящихся в домах девушек и парней присоединиться к ним и вызывали их особыми песнями, которые называются «наборными» или «сборными». Девушка вызывала парня, парень вызывал девушку, они брались за руки. Так образовывалась цепь, которая все увеличивалась и доходила до того места в деревне или за ней, где собирался хоровод.

Наборные песни засвидетельствованы преимущественно в губерниях Новгородской, Псковской, Тверской и, реже, в Архангельской и Олонецкой. Однако есть основания полагать, что распространение их было более широким, но что собиратели о них не знали.

Наборные песни [См.: НАП, 1961, с. 185] всегда кончаются призывом присоединиться к играющим. Содержание их очень разнообразно, но всегда прямо или косвенно относится к набору хоровода и к тем чувствам, с которым в этот хоровод шли. В некоторых из них, как и в любовной лирике, восхваляется парень или девушка, или, наоборот, девушка смеется над долговымязым и нескладным парнем, но все же завет его в хоровод.

Большинство игр сводится к выбору и поцелую. Игры с поцелуями могут происходить как на воздухе, так и в избе. Если игра производится в избе, играющие сидят, а один из них подходит к избраннику или избраннице и оказывает ему какой-нибудь знак внимания (например, кладет перед ним на пол шляпу). Избираемый может знак внимания принять или

не принять, соответственно словам песни, но выбор, конечно, все же осуществляется, и игра завершается поцелуем.

По своей тематике хороводные, игровые и плясовые песни можно разделить на любовные и семейные. Любовное содержание выражается не только текстом песни, но и игрой. Оно основано на признании, что одна девушка — лучше всех других. Ее не только избирают в игре, но восхваляют в песне. Поэтизация состоит в возвышении воспеваемой. Красота девушки — вполне земная, описываются ее брови, щеки, лицо, коса. Но вместе с тем эта красота преображается. В этом — одна из основ крестьянской поэтики. Как в сказке герой часто — царевич, а героиня — царевна, как в былинах Микула Селянинович пашет в соболей шубе и зеленых сафьяновых сапожках, так и в игровых любовных песнях жених — царев сын, невеста — царевна. На ней сияет венчик и золотое кольцо.

Впрочем, не следует думать, что такое лирическое возвеличение в этих песнях преобладает. Глубина и красота чувства прячется за здоровую и веселую шутку и насмешку. Хороводные игры всегда веселые. Такова, например, широко распространенная игра о «заиньке». В одних случаях «заинька» пойман и не может вырваться (что и изображается в игре), в других он рассказывает о своих приключениях, о том, как три девицы (из них одна лучше всех) «зайку» привечали, угощали, а потом — избили. Все это изображалось во время пения, все это понималось иносказательно.

Наряду с игровыми и хороводными песнями нужно останавливаться на песнях плясовых. В народе такие песни именуются «частыми». Плясовые могут исполняться и в одиночку, и хором. Собиратели далеко не всегда обозначают эти песни как плясовые, и «частую» песню иногда приходится определять по острому, четкому ритму и иногда — куплетному строению или по наличию веселого, иногда и бессмысленного припева, значение которого — подчеркнуть ритм, разделить песню на ровные ритмические, музыкальные и словесные части и создать бодрое настроение, располагающее к подплясыванию. Точные границы между плясовыми и игровыми песнями не всегда легко проводятся. В очень многих плясовых песнях восхваля-

О русской народной лирической песне

ется молодость и красота, иногда — за счет различных насмешек над старостью (изображаются, например, повадки молодых и старых и прочее). Песня утверждает право на жизнь прежде всего молодых, здоровых и сильных. Часть насмешек посвящена чернецам и черничкам, которым любовь запрещена. Но и чернецы поддаются чарам песни: о них поется, что они пускаются в пляс, бросают на пол знаки своего монашеского сана. Чернец решает жениться, черничка не создана для келий. Народ в песнях отвергает право церкви на жизнь, желания и стремления юности.

Любовное содержание имеют также «разборные» песни, которые в некоторых губерниях исполнялись по окончании игр и плясок. Они соответствуют наборным в начале их. Но если наборные содержат призыв присоединиться к хороводу, разборные призывают разойтись с прощальным поцелуем.

5.

Во время хороводов, на играх, игрищах и посиделках определялись будущие пары.

Любовный роман приводил к свадьбе. Но здесь начинается характерная для русской патриархальной деревни трагедия молодого поколения. Для старших женитьба сына есть сделка прежде всего хозяйственного порядка. В дом входила работница, которая к тому же должна была увеличивать семью, то есть создавать новых работников.

Силушка была б звериная,

Могута да лошадиная —

таков идеал невесты с точки зрения старших. Кроме того, выбор определялся соображениями имущественного характера: невест предпочитали богатых. Сам жених часто прежде всего искал себе помощницу в труде. «Нашему брату мужику жена не икона, а работница». Некоторые собиратели отмечают странную, с точки зрения этих собирателей, неприхотливость женихов к красоте своих будущих жен. Не всегда выбор определялся любовью. Поэтому понятно, что вступление девушки в брак в песнях не изображается как счастье. Наоборот, в свадебных песнях наибольшее место занимают горестные причитания невесты о своей печальной судьбе. Понятно также, по-

чему в песнях замужних женщин так часто фигурирует «прежняя любовь», мотивы тайных свиданий, прощания и разлуки.

Но значение этих моментов не следует и преувеличивать. Молодые не могли вступать в брак без согласия и благословения родителей, но выбор не всегда производили только старшие: сын, нашедший себе невесту, правда, должен был спросить разрешение у отца, но если невеста была родителям по душе, то сделка совершалась. Однако и в таких случаях невеста все же причитала: характерно, что в обязательный обряд вошли не счастливые песни любви, а горькие песни о печальной судьбе девушки, которая вступала в чужую семью, где ее не ожидала ласка.

Свадебная поэзия занимает очень значительное место в русской народной лирике. Она относится к области обрядовой лирики в том смысле, что многие свадебные песни вне свадебного обряда никогда не исполнялись и отчасти вне обряда не имеют смысла. Поэтому понимать и изучать эти песни можно только с учетом обряда, в состав которого они входят. Изучение таких песен как «чисто» лирических было бы неправильным. По своему содержанию, характеру они настолько тесно примыкают к любовной и семейной лирике, что не могут изучаться также вне рамок женской народной лирики вообще.

Свадебная поэзия не только богата, но и чрезвычайно разнообразна по местным вариантам. Тем не менее совершенно четко и определенно можно говорить о собственно русском, притом общерусском типе свадьбы. Этот русский тип свадьбы и будет нас здесь занимать. Изучение осложняется тем, что ни одному фольклористу не удавалось видеть собственными глазами весь ход свадебного обряда от сватовства и до послесвадебных церемоний. В большинстве случаев свидетели бывали на свадьбе в день бракосочетания. Все остальное записано, по расспросам и воспоминаниям, от местных жителей. Картину обряда для отдельных областей приходится собирать по кусочкам, осторожно совмещая части в целое. Одна из наиболее полных, складных и надежных записей была сделана ярославским крестьянином С. Я. Деруновым, знавшим

свадьбу от начала до конца. Запись относится к первой четверти XIX века и была напечатана в «Трудах Ярославского статистического комитета» [Дерунов, 1869]. Собиратель П. Шейн перепечатал эту запись с дополнениями и выпусками в своем собрании «Великорус» [Шейн, 1898].

Народ называет празднование свадьбы «игрой». Говорят «сыграть свадьбу». Весь обряд представляет собой одно художественное целое от начала до конца. В состав свадебной поэзии входят причитания невесты, хоровые песни девушек, величальные песни, разнообразные лирические песни, насмешливые песни по адресу дружек и свах, а также приговоры дружки, загадки и заклинания.

Значение свадебного обряда некогда состояло в юридическом скреплении сделки. Кроме того, отдельные моменты, магические приемы, должны были обеспечить молодым здоровье, долгую счастливую жизнь, здоровое потомство.

Постепенно как юридическое, так и магическое значение обряда забывалось и выветривалось. Обряд превратился в традиционный обычай. Совершение обряда стоило дорого. Молодые иногда венчались без соблюдения обряда, без угощения. То же происходило, когда молодые вступали в брак без согласия родителей. Это называлось уйти «самоходом», или «самокруткой». С постепенным обеднением и обнищанием деревни такая форма заключения брака могла совершаться и с молчаливого согласия родителей, так как это избавляло их от расходов.

Празднованию свадьбы предшествовало сватовство. Отец, брат, крестный отец или мать, или сваха, приходили в дом невесты и делали соответствующее предложение. Приход этот обычно не был неожиданным. Если давалось согласие, назначались все условия брачной сделки. Договаривались о приданом, о подарках, о сроке свадьбы, иногда до мельчайших деталей, вплоть до количества приглашенных гостей. Собственно же обряд в Ярославской губернии начинался с момента, именуемого «сговором». Название, а иногда и содержание этого момента по губерниям отличаются большим разнообразием («сговорки», «слово», «пропивание», «осмотры» и др.). Из дома

жениха приходила его мужская родня с хлебом и солью. Между приезжими и хозяевами разыгрывался своеобразный диалог, в котором в иносказательной форме, обиняком, а не прямо, высказывалась цель прихода. Приезжие называли себя, например, охотниками князя, которые напали на след кунницы, и т. д. Сватов сажали за стол. В знак, что невесту отдают, родители молодых должны были вместе пить вино («пропиванье»). После этого невесту выводили к столу и показывали ее («смотри»). Невеста, сидя за столом или в углу под иконами, начинала причитать. Причитания невесты — один из наиболее богатых и художественно совершенных видов старинной крестьянской поэзии. Основные мотивы причитаний в этот день состоят в просьбе отцу не отдавать ее так рано. Она иногда сравнивает себя с недоросшей тростиночкой, с недозрелой ягодой: девушку часто выдавали очень молодой, почти подростком, и она страшилась непосильной работы, которая ее ждет в чужом доме. Повсеместно распространены песни, содержащие укоры отцу, который ее отдает из дому, потому что она будто бы была плохая работница.

Просватание обычно длилось недолго. Оно представляет собой только начало свадебной игры. В городском быту ему соответствовало бы обручение. После просватания и до венчания невеста уже не делала никакой работы. Ее навещали подруги, и эти посещения также сопровождались причитаниями.

Следующий момент свадебного обряда в бывшей Ярославской губернии называется «рукобитье». Уже это название говорит о том, что родители «били по рукам», то есть совершалось некоторое скрепление брачной сделки. Сущность обряда сводилась к общей трапезе двух роднящихся семейств, так как по древнейшим представлениям общность стола — один из признаков общности семьи.

Причитания невесты частично совпадают с причетами дня сговорок, частично же носят иной характер. Она просит не «запоручать» ее. Чем ближе становился день разлуки с родным домом, тем конкретнее рисовалась картина будущей жизни молодой женщины в чужой ей семье. Если причитания во время сговора обращены взором к родному дому, с кото-

рым она расстается, то плачи момента запоручения обращены преимущественно в будущее. Песни эти с необычайной реалистической силой рисуют тяжелую судьбу русской молодой крестьянки: ее ожидает не только тяжелая работа, но чванливое отношение к ней со стороны свекра, свекрови и других членов семьи, полное одиночество, при котором нельзя даже показывать своих слез, а плакать нужно за столбами или в подушку, чтобы никто слез не видел.

Особый жанр составляют вопросно-ответные песни невесты и тетушки или вообще старшей замужней и опытной женщины. В ответ на вопрос о том, как держать себя в новом доме, тетушка вспоминает, как она сама выходила замуж, вспоминает свои горести и учит невесту, как жить в чужом доме. Поучения эти сводятся к тому, что надо забыть о своем человеческом достоинстве, унижаться и молчать.

Есть песни, в которых невеста поет о том, что ее родителей обманули обещанием богатства, а на самом деле в новом доме ее ждет полная бедность и нищенство.

Незадолго до свадьбы (за несколько дней или накануне) справлялся девичник. Девичник — веселый праздник, праздник молодежи. Единственное лицо, остающееся в этот день печальным, — невеста. Невеста с песнями встречала гостей, подружек, приглашая их войти, с песнями угощала их, прося откусать. Во многих песнях счастливая девичья доля подружек противопоставляется печальной доле невесты. У девушек-подружек «на каждой волосиночке по бисериночке», а у невесты «на каждой волосиночке по слезиночке».

Один из основных моментов девичника — снятие с невесты праздничного девичьего головного убора, называемого «красотой». П. Н. Рыбников пишет: «Главным украшением «княгини порученой» служит широкая, усаженная бисером или жемчугом лента, называемая «волею» или «красотою». Ленту эту носят только до свадьбы, накануне которой она торжественно снимается с головы девушки: это снятие красоты служит знаком, что девушка рассталась с своей девичьей долей и решила отдать себя в распоряжение мужа» [Рыбников, 2, III, с. 54]. После венца на молодую наденут бабий

головной убор — кичу. Песен, связанных с этим моментом, очень много. Невеста, например, прохаживалась по избе, заставляла родню и подружек любоваться ею и надетой на нее «красной красотой». Потом она упрашивала родителей, чтобы сняли с нее красоту:

Хоть ты не снимешь, кормилец батюшка,
С меня снимут злы чужьи люди.

Но ни отец, ни мать не соглашались снять с дочери ее девичий убор. Его снимал младший из братьев, или его передавали сестре. Лишившись красоты, девушка начинала умолять вернуть ей ее, снова положить ее на голову к ней. Иногда эту повязку ей возвращали, но, походив в ней некоторое время, она должна была признаться, что не судьба ей больше носить красоту. Такова одна из форм этого момента. Связанные с ним песни многочисленны и разнообразны. Невеста пела, например, о том, что она будто бы уходит в лес, вешает красоту на березу. Но березу рубят; она кладет ее в поле на цветы, но цветы скашивают. Наконец она несет ее к иконе в церкви, чтобы все видели, что она носила девичью красоту с честью. В других песнях она передает свою красоту сестре или сестре жениха с поучением беречь ее как знак девичьей чести.

Вечером на девичник приезжал жених с подарками и угощением. В этот же день невеста одаривала родню жениха изделиями своих рук, свидетельствующими о ее мастерстве. Есть песни, в которых невеста благодарит за подарки или, наоборот, не решается их принять.

По окончании девичника невеста с подругами обходила деревню и останавливалась под окнами тех домов, в которых жили ее родные. В своих причитаниях она с ними прощалась и просила их забыть все, чем она их прогневала.

После вечеринки, особенно у зажиточных крестьян, бывало веселое катанье с песнями.

Кульминационный пункт в развитии свадебного обряда — день венчания.

Утром невеста будила своих подруг (или, наоборот, они ее) под песни, которые на севере назывались «будильные заплачки». В них невеста рассказывала страшный будто бы при-

сбившийся ей сон: будто наехали чужие люди и увезли ее в лес, а дом отца развалился. Она просит холодной воды, чтобы умыть слезы.

В тех случаях, когда не невеста будит подружек, а они ее, подружки напоминают ей, что все уже проснулись, и перечисляют утренние работы, которые уже сделаны.

В этот день (или накануне, иногда и в другие дни) подруги провожали невесту в баню. Это не обычная, а особая, «подвенечная» обрядовая баня, которой приписывалось важное значение. Песни, сопровождающие ее, очень многочисленны и разнообразны. Смысл этих песен сводится к тому, что в бане она смывает свою девичью красоту.

После бани невесту убирали к венцу. Расплеталась девичья коса, чтобы заплести из нее две косы, как было принято у замужних. Голова убиралась под венец или под головной убор замужних женщин — повойник или кичу. Расплетание девичьей косы сопровождалось разнообразными песнями, иногда высокопоэтическими. Пели подружки от имени невесты. Невеста убиралась в подвенечное платье и в таком виде ожидала приезда жениха.

Жених приезжал со своей родней и с провожатыми, называвшимися «поезжанами». Поезд возглавлялся дружкой. Разыгрывали ряд сценок, изображавших борьбу с женихом: ворота закладывались, с обеих сторон сыпались шутки и т. д. Весь этот эпизод полон величайшего интереса для этнографии и истории форм брака, но песнями эти сценки не сопровождались.

Тем временем невеста в горнице причитала. В своих песнях она умоляла не пускать чужа-чуженина, заложить ворота покрепче, послать придверничков и приворотничков, просила подруг встать вокруг нее стеной и схоронить ее. Обряд прятания невесты действительно производился в разных формах, жених должен был ее искать, найти и узнать ее среди одинаково замаскированных подруг. В песнях жених всегда изображается как враг и насильник. Невеста обращается к ветру, чтобы он замел дорогу, и т. д. Когда наконец жених все же входит, она встречает его как погубителя и разорителя.

Приезд жениха встречал отпор и со стороны подруг невесты, но этот отпор носил шуточный, веселый характер. Хор девушек осыпал насмешками дружку, иногда и сваху.

Дружка входил в дом не просто, а с приговорами. Эти приговоры начинались еще при въезде в дом. Дружка — главный распорядитель всего хода свадебного веселья. Он хорошо должен был знать обряд и отличаться остроумием и находчивостью. Приговоры состояли в шуточных и иногда насмешливых приветствиях по адресу хозяев и гостей: родителей невесты и жениха, девушек, парней, детей и т. д. Приговоры имели форму рифмованной прозы, но известны приговоры и в форме песен.

Рассаживание за стол также сопровождалось шутками. Места «продавались» братом невесты, и между ним и дружкой разыгрывалось состязание загадками, разгадка которых приводила к уступке мест за столом.

Во время свадебного пира пелись самые разнообразные песни. Невеста приглашала жениха садиться поплотнее к ней. Думали, что этим обеспечивается дружная жизнь в будущем. Затем невеста с песнями обносила всех присутствующих стаканом вина. Это называлось «причитать к стакану вина». Когда дело доходило до жениха, он не принимал чары, пока она не поклонится ему в ноги.

Во время свадебного пира пелись разнообразные величальные песни. В противоположность причитаниям невесты, эти песни носят жизнерадостный, веселый характер. Они отличаются высокими поэтическими достоинствами. В настоящее время, когда свадебный обряд уже давно вымер, величальные песни во многих местах еще поются на свадебных пирах. В старину величальные песни пелись жениху, невесте, их родителям, тысяцкому, знатым гостям.

Мы не будем останавливаться на тех многочисленных и прекрасных песнях, которые пелись на свадебном пиру. Они носят радостный характер и очень разнообразны по своим мотивам. В Ярославской области церковное венчание могло происходить до свадебного пира или после него. Крестьянин Дерунов по этому поводу пишет: «В некоторых селениях на-

шего края стол начинается у невестина отца до венчания, что и называется «девкой столуют», а в других селениях поезжане приезжают и увозят невесту без столования к венцу» [Дерунов, 1869]. В таком случае угощение происходило после венчания — форма в России преобладавшая. Если угощение происходило до венца, то знак, что пора венчать, подавал дружка: он вставал и призывал родителей благословить молодых. Невеста с соответствующими причетами подходила под благословение. После веселого пира праздник вновь приобретал серьезный и трогательный характер. Песни в момент благословения выражали глубину и полноту чувств невесты в этот торжественный и важный момент ее жизни. После этого пелись прощальные песни как со стороны невесты, так и ее подружек. Одна из них была особенно популярна и пелась по всей стране: это песня о белой лебеди, она оторвалась от своего стада и пристает к гусиному стаду, которое не хочет ее принимать.

Молодых после венца привозили в дом жениха. Здесь их под песни осыпали зерном и хмелем.

На следующий день после свадьбы молодые давали от себя пир своей родне, но этот момент уже не обставялся никакими песнями. Родные в свою очередь приглашали молодых к себе, и этим обходом свадебный обряд кончался.

6.

Семейные песни, то есть песни замужних и женатых о своей жизни, непосредственно примыкают к песням свадебным. Как в свадебной лирике преобладают горестные причитания невесты, так в песнях семейных преобладают лирические сетования на горькую жизнь. Именно эти песни создали русским песням славу песен грустных и заунывных. Об этих песнях Пушкин писал: «Несчастье жизни семейной есть отличительная черта во нравах русского народа. Шлюсь на русские песни: обыкновенное их содержание — или жалобы красавицы, выданной замуж насильно, или упреки молодого мужа постылой жене. Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный» («Путешествие из Москвы в Петербург»). Девушка, привыкшая к родительской ласке, к «неге матушкиной» и «воле батюшкиной», попадает в большую, недружную

семью, где ее заставляют делать непосильную работу. То, о чем в предвидении будущего причиталось в свадебных песнях, действительно сбывается.

Один из основных мотивов этих песен — противопоставление покинутого родного дома и ее нового дома, дома ее мужа. Все помыслы молодой жены — о ее далеком оставленном родном доме. В воображении она птицей прилетает домой. Но дома ее не узнают: она превратилась в старуху.

Но суровая и недружная семья — еще не самое тяжелое несчастье. Есть песни, в которых муж защищает свою молодую жену от родни. Самое же большое несчастье — это разлад между самими супругами.

Брачная сделка по приговору старших, определяемая только материальными расчетами, приводит к самым различным семейным трагедиям.

Особенно остро переживается возрастное неравенство. В песнях девушка всегда хочет иметь «ровнюшку», тогда как родители по материальным соображениям выдают ее либо за старого, либо за подростка, почти ребенка. Новобрачные «приняли закон», и, с точки зрения старших, в этом и состоит общественная мораль. Но молодые такой морали не признают. Насильственный союз со старым и постылым мужем или с нелюбимой женой ради материальных выгод — для них аморален. Моральна только любовь. Если ее нет, это приводит к такому отчаянию, из которого выход — только смерть одного из супругов. Есть песни, в которых жена топит, ожигает, вешает мужа, отравляет его или привязывает его к дереву в лесу и оставляет его там. Некоторые из таких песен окрашены в тона зловещего юмора.

Есть и такие песни, в которых муж не пьяница и не стар, он даже любит жену, бережет ее и носит ей подарки. Но он ей не мил. Нарушен закон крови, и создается безвыходное положение на всю жизнь. Такое положение создает почву для песен о ревности. Любящий, но нелюбимый муж насильственно держит жену при себе и никуда ее не пускает. Но жена всегда найдет средства вырваться на волю.

В большинстве случаев девушка, выходя замуж за нелюбимого, когда-то втайне надеялась выйти за другого, любимого. «Прежняя любовь» постоянно, иногда трогательно, воспевается в песнях. Воспоминание о мил-сердечном друге — некая святыня в жизни несчастной, насильственно выданной женщины. Но ею овладевают чувства и отнюдь не идеалические. Ее милый не должен достаться никому, он может достаться только сырой земле: она собирается его сжить со света.

Большинство песен о семье — женские. Мужских песен меньше; они в несколько иных тонах рисуют ту же драму, что и песни женские. Нелюбимая жена, жена постылая — змея лютая. И этого ничто не может изменить, даже если она сама по себе хорошая жена, «некорыстная». И так же как у жены есть «прежняя любовь», так у мужа есть «милая», которая также всегда, неизменно тянет его к себе. И для него, как и в женских песнях, единственный выход — смерть, и есть жуткие песни, в которых муж собирается убить свою жену, вырваться на волю, жениться на любимой.

Песен о несчастливой семейной жизни много, зато сравнительно невелико число песен о счастливой семейной жизни. Из этого не следует заключать, что браки в старой дореформенной крестьянской деревне всегда бывали несчастливы. Есть, по-видимому, какие-то законы, по которым производится отбор того, о чем поется, из того, о чем не поется. Счастливый брак в песнях не поэтизируется, о нем не поют или поют редко. В таких песнях жена оказывается ласковой, веселой, свекор и свекровь в ней души не чают. В тех случаях, когда свекор велит сыну «поучить» жену, он отвечает:

Да за что же мне жену бить, за что сердце крушить?

Жена — дом, жена — стан, жена — радость моя,

Жена — радость моя и веселье мое,

Жена — житки мои и прожитки мои!

Когда у таких дружных супругов рождается сын, они ликуют, а когда один из супругов умирает, другой тоскует о нем до самой смерти и не может его забыть.

Семейные хороводные и игровые по своим темам мало чем отличаются от песен проголосных: в них отражена та же

семейная жизнь и те же неблагоприятные семейные отношения. Но тон их совершенно иной. То, что в голосовых песнях показано с трагической стороны, здесь показано со стороны комической. Трагедия превращена в веселый фарс. Это — один из способов преодоления невзгод. Трагический герой или трагическая героиня протяжных песен здесь стряхивает с себя свое горе и выходит из борьбы победителем. Песни эти поются весной, во время хороводного и связанного с ним любовного разгула. Поют не отдельные лица, то есть не сами пострадавшие, а от их имени веселый хор девушек и парней. Так может получиться, что в первой строфе «я» — это вышедшая за старика, а во второй строфе — она же, вышедшая за молодого; «я» в этих песнях не какое-либо отдельное лицо, певец или певица, — «я» — это разные лица в разных положениях. И если о неверной жене в протяжных песнях обманутый муж думает о том, чтобы убить жену, то в шуточных хороводных песнях веселая жена ловко обходит старого, ревнивого, но доброго, недалекого и доверчивого мужа, и песня вполне ее одобряет.

В самых радостных тонах описывается жизнь с веселой женой, которая всегда поет и пляшет. Жену ленивую и нерастородную легко вылечить: для этого нужно запрячь ее в сани с дровами. Женская лень не прощается, и количество насмешливых песен о ленивых женах довольно велико. И когда нерастородной и избалованной жене муж везет дорогой подарок — плеточку, то это воспринимается совершенно иначе, чем плетью мужа в песнях свадебных. Трагическая тема старого мужа в этих песнях также трактуется как веселая. Над старым мужем песня жестоко издевается — ему обещают постель из кирпичей и крапивы, а молодому мужу принадлежат любовь и ласка — ему стелется мягкая постель и кладется шелковая подушка, и хор опять показывает, как надо спать постель старому мужу и как молодому. Противопоставление старого молодому — одна из любимейших тем хороводных песен.

В мужских песнях часто высмеивается теща и тесть. Теща высмеивается всегда, даже когда она угощает своих зятюев. Когда теща приезжает погостить или предлагает свои услуги, то самое лучшее — просто прогнать ее и остаться вдвоем с женой.

Острота насмешки усугубляется плясовым, резким ритмом, зазорным характером напева и мимическим изображением того, о чем поется.

Из этого видно, что изучение одних только протяжных песен и свадебных причетов не дает полного представления ни о характере народной лирики, ни о той жизни, которая в ней изображается, равно как неправильное, одностороннее представление дает изучение одних только хороводных и плясовых песен. Только совокупность этих песен позволяет наметить более или менее полную и приближающуюся к правильной картину.

7.

Семейные хороводные, игровые и плясовые песни имеют сплошь шуточный характер. Но шуточный характер имеют песни не только семейного содержания. Имеются довольно многочисленные бытовые шуточные и сатирические песни, не связанные с темой любви и семьи. Чаще всего, такие песни направлены против тунеядцев из своей же крестьянской среды. Труд для крестьянина есть основная форма жизни; в нем — цель и смысл жизни крестьянина, и всякое нарушение этого воспринимается остро и вызывает отпор. Другая область народной крестьянской сатиры — жизнь духовенства, поскольку она противоречит высокой морали, проповедующей воздержанность, и проявляет себя в поступках, не совместимых со священническим саном или монашескими обетами.

Ленивые женщины подвергаются насмешкам безотносительно к семейным обстоятельствам. Песня о «Дуне-тонко-пряхе», представленная многочисленными и разнообразными вариантами, в чрезвычайно ярких формах рисует образ фантастически ленивой бездельницы, которая ничего не умеет и не хочет («Жила-была Дуня...» [НЛП, 1961, с. 389]). Сходные песни поются о женщинах, которые целую неделю не могут собраться жать. Высмеиваются также женщины неряхи, которые запускают дом и все свое хозяйство. Крестьянин не терпит также женщин изнеженных, сверхчувствительность которых так велика, что комар якобы может отдавить такой изнеженной женщине ногу и охромить ее на целую неделю («Ой, матушка, не могу...» [НЛП, 1961, с. 387]).

Создаются также песни о неумельцах мужчинах, как например повсюду известная песня о двух братьях Фоме и Ереме, которые все делают невпопад и наконец оба тонут [НАП, 1961, с. 392].

Песня о попах, чернецах и черничках насмешливо — а иногда и сочувственно — повествуют о всепобеждающей силе любви. Молодежь отстаивает свои права на любовь против покушений со стороны церковников и, наоборот, высмеивает церковников, поддающихся любовным искушениям. Девушка, которую хотят отдать в монастырь, обещает навести полную келью молодых молодчиков. Отказ девушки постричься в монастырь, неповиновение ее родителям часто встречаются как в сатирических, так и в любовных песнях. В хороводных песнях этот конфликт всегда трактуется шуточно. Большинство песен о духовенстве и монашестве — песни плясовые. Такова песня о черничке (то есть монашенке), которая не встает, когда ее будят к обедне, но вскакивает, как только ей сообщают, что пришли скрипачи и что будет пляска. Она идет плясать, так как все равно вся келья полна грехов («Я по келейке хожу...» [НАП, 1961, с. 396]).

На острый плясовой мотив поется и песня «Что во городе было во Казани...» [НАП, 1961, с. 396]. Молодой чернец выходит погулять. Он равнодушно проходит мимо старых баб, мимоходом взглядывает на молодых (то есть недавно вышедших замуж), но, когда он проходит мимо девушек, бросает на землю свой клобук и решает жениться «на душечке на красной на девице». Песня эта направлена не столько против монахов, нарушающих обет безбрачия, сколько против самих обетов, то есть имеет не антипоповскую, а антицерковную направленность, направленность против проповеди аскетизма. В этом случае песня явно сочувствует молодому чернецу, нарушающему обет целомудрия. Зато беспощадно высмеиваются монахи-пьяницы, которые, вместо того чтобы оправлять церковную службу, напиваются («На горе-то монастырь стоял...» [НАП, 1961, с. 397]). Сатирический характер песни усиливается тем, что в песне использованы книжные обороты речи.

Достается в песне не только попам, но и поповым женам. Игровая песня «Скажи, скажи, воробышек...» в некоторых вариантах [НАП, 1961, с. 398] построена на подражании походке и повадкам попов и их жен.

Наряду с богатым антирелигиозным сказочным и пословичным фольклором, песня показывает, что русское крестьянство постепенно сбрасывало с себя оковы церковного мировоззрения, навязываемого ему церковью в союзе с правительством.

8.

Обзор собственно крестьянских песен был бы неполон, если бы мы хотя бы коротко не остановились на детском фольклоре, подразумевая под этим как песни взрослых для детей (колыбельные, потешки), так и песни, которые сочиняют и складывают сами дети. Старая академическая наука не считала их достойными внимания: в семитомное собрание А. И. Соболевского эти песни не включены. Однако многие собиратели, в особенности П. В. Шейн, записывали и издавали детский фольклор, и, хотя количество записанного материала сравнительно невелико, оно все же позволяет говорить о том, что детский фольклор представляет в своем роде замечательное явление.

Колыбельные песни должны успокоить ребенка. Предполагается, что в слова засыпающий ребенок не очень вслушивается: главное здесь ровный, спокойный, убаюкивающий напев. Поэтому колыбельные песни не нуждаются в логической связности: это небольшие картины мира, каким он, по мнению коящей, представляется ребенку. То, что делают люди, здесь делают животные: кошка толчет сухари, шьет ширинку (полотенце), а котята сидят на печке и ждут, чтобы их накормили. Кошки так часто упоминаются не только потому, что они хорошо знакомы детям, но и потому, что кошки днем бывают сонливы. Записан обычай класть в люльку кошку, чтобы ее сонливость передалась ребенку. Из других животных часто упоминаются голуби, по-видимому из-за рифмы «гули — люли». Есть и песни, в которых животными (например, волком) пугают детей: волк их унесет, если они не будут спать или ля-

гут на краю. В других песнях бесхитростно изображается трудовая жизнь семьи: отец пошел за рыбою, брат — рубить дрова, нянюшка — мыть пеленки. Из этого видно, что качает ребенка не мать и не нянюшка, а вероятно, одна из сестер. Вообще по песням видно, что они далеко не всегда поются матерями, так как мать на работе; они поются старухами или девочками, которым поручен надзор. Наконец, есть песни, в которых ребенку сулят смерть. Объяснить это можно только тем, что в нищенской крепостной деревне детям не всегда были рады и смерть ребенка встречалась с облегчением: «развизал господь». Но такие песни могли исполняться в подражание и девочками-няньками, которые не вникали в их смысл и обставляли картину смерти комическими подробностями [1]. Такие песни производят жуткое впечатление.

Хотя песен о смерти ребенка не так мало, они все же составляют некоторое исключение. Колыбельные песни в целом свидетельствуют о самой глубокой, самой нежной любви к ребенку.

О такой же любви, окрашенной уже не столько в нежные и тихие, сколько в радостные и шуточные тона, свидетельствуют всякого рода «потягушки», «потешки», «тутушкальные» и другие песни, которыми забавляют маленьких детей, когда они просыпаются, потягиваются и начинают играть своими собственными руками и пальцами. Некоторые из таких песен отличаются необыкновенным языковым искусством.

Наконец, песни и стишки, сложенные самими детьми, представляют собой, в преломлении детского сознания, небольшую энциклопедию всей деревенской жизни и всего, что в ней происходит. Деревенские дети знают жизнь и ее изнанку. Их склонность к насмешкам, к острым и необыкновенно выразительным словам приводит к совершенно неожиданным эффектам; приемы детской поэзии еще мало изучены, но они заслуживают самого пристального внимания. Песни эти внешне часто бывают совершенно бессвязны, но эта бессвязность мнимая: ребенок видит и изображает мир не так, как взрослые, а по своим связям и представлениям, которые не совпадают с тем, как видят этот мир взрослые.

9.

Песни крестьян-земледельцев представляют собой самую многочисленную группу народных лирических песен. Крестьянин так тесно был связан с трудом над землей, что оторванность от этого труда испытывал как величайшее несчастье и горе.

Тем не менее жизнь в крепостной деревне была настолько тяжела, что уходить с земли — надолго или навсегда — все же приходилось.

Песни крестьян, оторвавшихся от земли и труда над ней, добровольно или поневоле ушедших из деревни и уже не участвовавших в ее жизни, по своему содержанию, а часто и по форме сильно отличаются от песен собственно крестьян и составляют особый раздел русского народного песнетворчества. Здесь уже нет песен обрядовых, любовных, свадебных, хороводных, а есть песни совсем другие: есть песни бурлацкие, солдатские, разбойничьи, песни тюрьмы, каторги и ссылки и песни фабричных рабочих.

Из этих песен в первую голову следует рассмотреть песни бурлацкие. Бурлаки не навсегда порывали связь с деревней, а были тесно с ней связаны. Бурлаками в крестьянском обиходе называли тех, кто на летний сезон нанимался на разного рода промыслы. Обычно такие рабочие организовывались в артели.

В песне ярче всего отразился один вид таких промыслов — речной. Летом артель нанималась в гребцы или в качестве тягловой силы. Бурлаков запрягали в лямку, и они тащили нагруженные суда против течения.

Часть бурлацких песен — песни трудовые, рабочие, то есть исполнявшиеся во время каких-нибудь тяжелых совместных работ. Ритм песни определял ритм работы. Работа велась под песню. Этот ритм не всегда легко определяется по тексту, но всегда ясен в напеве. Такие песни пелись, когда требовалось дружное и одновременное усилие при особенно тяжелых работах: снятии баржи с мели, передвижке больших тяжестей, вбивании или вытаскивании свай, корчевании тяжелых пней.

Но бурлацкие трудовые песни не только выражают ритм работы, но и содержат картину всей тяжести бурлацкого тру-

да. Тяжесть эта состоит и в силе физического напряжения, и в тех условиях, в которых эта работа производилась. В бурлаки шли сильные и выносливые люди, которых такая работа не могла надорвать ни физически, ни морально. Невыносимые условия труда, изображенные в «Дубинушках», превратили русского бурлака в символ русского мужика, тянущего лямку безрадостного, подневольного, тяжелого труда. Так воспринималась и картина Репина «Бурлаки».

Текст песен с припевом типа «дубинушка, ухнем» не совсем ясен. О какой дубинушке здесь идет речь? Почему в некоторых вариантах она зеленая? Как убедительно показал Е. В. Гиппиус, под «дубиной» подразумевается дуб [Гиппиус, 1957]. И действительно: слово «дуб» некогда означало лиственное дерево вообще. При вырубке леса под пашню деревья не срубались и не спиливались: перерубались их корни. К верхушке дерева прикреплялся канат, за который тянули, когда корни были почти все перерублены. Такой способ рубки делал ненужным выкорчевывание пней. «Подернем» — означает «потянем за веревку», «ухнем» — свалим; выкрик «Зеленая дубинушка сама пойдет» означает, что дерево само свалится. Освоение лесов под пашню когда-то имело широкое распространение. Позднее песня применялась уже к другим видам работ, требующих песенной команды, и песню пели, не вдумываясь в ее первоначальный смысл.

Необыкновенно красивый и выразительный напев в различных вариантах, четкий, медленный ритм, картины тяжелого труда и быта бурлаков — все это способствовало необычайной популярности бурлацких песен. Горький слышал «Дубинушку» на Волге в детстве и записал несколько вариантов ее. Песня привлекала не только изображением труда бурлаков и замечательным напевом, она воспринималась как выражение протеста против вековой «лямки», на которую обречен народ. Песня понималась как революционная. В 1865 году революционно настроенный морской офицер Ф. Богданов (1838 — 1866) создал песню, начинающуюся со слов: «Много песен слышал я в родной стороне...». Припевом к этой песне служила «Дубинушка». Эту песню несколько переработал поэт И. Оль-

хин (1829 – 1897). Эта переработка была впервые опубликована в 1885 году. Редакция оказалась чрезвычайно удачной; песня была широко подхвачена и пелась в студенческих и революционно-демократических кругах. Подлинной массовой песней она стала во время революции 1905 года, когда ее стали петь рабочие, крестьяне, передовая интеллигенция: песню пела вся страна [Дубинушка, 1947].

Кроме песен самих бурлаков есть песни крестьян о бурлаках. Бурлак представляется крестьянину, прикованному к земле, вырвавшимся на волю бывалым человеком, зарабатывающим большие деньги. Но горькая действительность разбивала всякую идеализацию: бурлак возвращался таким же нищим, каким уходил. Кабала везде одна и та же. Есть песни прощальные: бурлака провожает на работу вся семья: родители, жена и дети. В других девушка ожидает возвращения любимого, который «в бурлаки подрядился». Все уже вернулись, но ее любимого друга нет, и вот наконец на реке завиднелась лодочка — она узнает своего друга.

Уход в батраки может рассматриваться как легальная попытка выйти из нищенства путем приработков на стороне. К чему эти попытки приводили, показывает сама песня. Но крестьянство издавна знало и другой путь ухода из-под крепостного гнета, а именно бегство и как следствие этого — разбой.

Разбойничьи песни распевались в широких кругах крестьянства и городского населения. Разбой в России был широко распространенным бытовым явлением [Аристов, 1875]. О разбое знает уже летопись, он усиливается во время татарского гнета и впоследствии вновь и вновь распространяется после опустошительных и разорительных войн.

Разбойничьи песни — песни вольницы. Как мы увидим ниже, разбойник в песне — борец за поправленную справедливость. Он никогда не грабит бедных, а только богатых.

Разбойничьи песни довольно резко делятся на два вида. В одних — разбойник ярко положительная фигура. Песни оптимистичны, иногда они носят веселый и шуточный характер. Такие песни могут быть названы «удальными». В других идеализация уступает место жизненной правде и суровой действи-

тельности. Эти песни смыкаются с песнями о тюрьме, каторге и ссылке и по исполнению относятся к протяжным. Большинство исследователей относит к разбойничьим знаменитую песню «Вниз по матушке по Волге...» [НАП, 1961, с. 419]. Прямых данных для этого нет, но картина широких волжских просторов и свободного плавания по реке соответствует фону, на котором рисуется действие многих разбойничьих песен. В этой песне нет сюжета. Молодцы едут на лодках по широким волжским просторам. Они пристают к берегу, а к ним навстречу выходит девушка. Обычно песня этим кончается. Но по некоторым деталям можно судить о том, что гребцы не просто едут кататься, а направляются на разбой. Об этом же свидетельствует широкое применение этой песни в драме «Лодка». Здесь ватага молодых едет в лодке; они поют песню «Вниз по матушке по Волге...», а затем пристают к берегу и грабят богача.

Как уже указывалось, в некоторых песнях разбойник — не просто человек, вырвавшийся из-под крепостного гнета на волю, он — народный мститель и борец за поправленную справедливость. В волжской песне «Что пониже было города Саратова...» [НАП, 1961, с. 420] удалые «молодчики заволжские», «гребцы бурлацкие» устраивают засаду на волжском острове, поджидают астраханского губернатора, который проезжает на лодке, нападают на него и убивают. Насколько актуальна была эта песня, свидетельствуют более ранние варианты об убийстве князя Карамышева и более поздние — об убийстве князя Репнина, Гагарина и Голицыша. Песня пронизана острой ненавистью к дворянско-помещичьей власти и выражает идеологию крестьянских бунтов.

Другие песни направлены против деревенских кулаков и богатеев. Такова широко распространенная песня «Усы», в которой в шуточной форме и с прибаутками повествуется о том, как удалые молодцы идут к мужику, который «богат добре»,

Живет на высокой горе, далеко в стороне,
Хлеба он не пашет, да рожь продает,
Он деньги берет да в кубышку кладет.

У этого мужика они утешаются, а потом пытаются его, узнат, где спрятаны деньги, и уносят их.

Было высказано предположение, что песня «Усы» — камского происхождения [Богословский, 1926]. Такое предположение вероятно для варианта из сборника Кириши Давидова, в целом же песня не содержит ничего типично камского, она носит общерусский характер. Количество записей невелико, но они далеко разбросаны, что свидетельствует о широком распространении ее. Песня прочно связана с действительностью. Прозвище и имя Ус было довольно распространено в древней Руси. С XVI — XVII века оно зафиксировано почти исключительно для казачества. Один из сподвижников Разина носил имя Васька Ус. В множественном числе слово «усы» превратилось в метафору, обозначающую разбойников.

Более многочисленны разбойничьи песни протяжного характера. Из них некоторые особенно интересны тем, что они показывают, каким образом молодой крестьянин становится разбойником, раскрывают социальные корни разбойничества. Такие песни в тюрьме поет «сироточка, сиротинушка горькая». Эти песни представляют собой как бы поэтическую автобиографию поющего. Сирота терпит лишения и голод, он бежит на Волгу, где его «воспитывают» легкие лодки и «лелеют» быстрые волны. Так он доходит до Астрахани и оттуда уже уходит на разбой [НЛП, 1961, с. 428].

Исторический опыт должен был вызвать смутное сознание, что разбой не выход из социального неравенства и что рано или поздно борьба в такой форме приведет к поражению. Многие разбойничьи песни кончаются предсказанием виселицы и плахи. Такова и знаменитая песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка...» [НЛП, 1961, с. 425]. Песня эта использована Пушкиным дважды: в «Дубровском» (гл. XIX), где, сидя верхом на пушке, ее поет один из разбойников (здесь приведены только первые две строки ее), и в «Капитанской дочке» (гл. VIII), где песня приведена целиком и где ее поет Пугачев со своими сподвижниками. Влагая эту песню в уста предводителя крестьянского восстания, Пушкин вскрывает глубокий социальный смысл этой песни. Текст Пушкина заимствован из сборника Чулкова. Но описание пения и впечат-

О русской народной лирической песне

ления, которое оно производит на Пушкина, заставляет думать, что Пушкин слышал эту песню в живом исполнении, притом хоровом. Впоследствии эта песня была записана уже только как одноголосная.

Пророчество о казни встречается не только в этой песне, но и в других: есть и такие, в которых эта казнь описывается. Часть песен о разбойнике, находящемся в заточении, смыкается с песнями тюремными.

Так в самих песнях выражается безнадежность борьбы с социальной несправедливостью путем разбоя. Тем не менее эти песни — яркое свидетельство свободолюбивых стремлений крестьянства, высказанных в столь ярких художественных формах, что разбойничьи песни принадлежат к числу наиболее популярных и любимых.

Особое место по своему содержанию, а частично и по своей поэтике занимают песни солдатские.

Солдат на своих плечах выносил всю тяжесть побед русского оружия при царском режиме. Как участник войн, солдат создавал исторические песни. Все военно-исторические песни начиная со времен Петра I созданы в солдатской среде. Эти песни носят не лирический, а эпический характер. Но помимо военно-исторических повествовательных песен солдаты создали огромное число бытовых и лирических солдатских песен. Из солдатской среды они переходили в крестьянскую и здесь исполнялись и распространялись наряду с крестьянскими лирическими песнями. Эти песни держались очень долго, и некоторые старинные солдатские песни были записаны советскими фольклористами в самые последние годы, хотя бытовая основа их давно ушла в прошлое.

Бытовые солдатские песни сопровождают всю жизнь солдата. Во времена рекрутчины проводы сопровождались причитаниями. К собственно солдатским песням их относить нельзя: сам рекрут никогда не причитал и не может причитать. Как ни тяжел солдатский долг, рекрут понимает необходимость призыва. Причитали женщины: мать, сестра, жена, невеста. Эти причитания основаны на горьком жизненном опыте. В них выражены не только сетования, но подробно описывается жизнь солдата: тяжесть службы, жестокое обра-

щение с людьми, ужасы боя. Все это женщины знали из рассказов самих же солдат. Эти описания представляют собой драгоценный материал. Известны слова Ленина: «Какая это замечательная вещь! Какие богатые материалы о военных истязаниях, которые допускали цари, особенно Николай I. Как эти истязания отразились великолепным образом в народных сказаниях и песнях» [Буденный, 1933, с. 16].

Ленин особо подчеркивал глубокое историческое значение этих песен. Но он ценил и художественную форму их, что видно из воспоминаний Демьяна Бедного. Хотя содержание причитаний уже не соответствует современности, народная форма может быть использована для создания современных песен. Демьян Бедный пишет: «Надо было видеть, как живо заинтересовался Владимир Ильич книгой Барсова [Имеется в виду: Барсов, II]. Взяв ее у меня, он ее мне не возвращал. А потом при встрече сказал: «Это противовоенное, слезливое, неохотное настроение надо и можно, я думаю, преодолеть, старой песне противопоставить новую песню. В привычной, своей, народной форме — новое содержание» [Бедный, 1925; подробнее: Бонч-Бруевич, 1954].

Первое рекрутское причитание было записано Радищевым [«Путешествие из Петербурга в Москву», глава «Городня»]. Радищев уже понимал, что зло не в солдатской службе как таковой и не в призыве, а в злоупотреблениях при призыве, в продаже рекрутов за деньги, в полном бесправии крестьянина, который не мог пользоваться даже теми законами, какие были. Злоупотребления остались и тогда, когда рекрутчина сменилась солдатчиной. В ряде песен чрезвычайно реалистически рисуется вся картина призыва. Песни эти перекликаются с песнями о крепостничестве: призыв не обходится без «злой барыни», которая «раздала крестьян в солдаткушки». Чтобы новобранцы не бежали, их ковали в железо, а потом увозили в город. Солдатские песни показывают, что на селе призывом распоряжаются богатые мироеды, которые на сходе отдают в солдаты не тех, кому по закону следует идти, а единственного сына беззащитной вдовы. Но как ни тяжела солдатская жизнь, находились охотники, которые сами вызы-

О русской народной лирической песне

вались на службу, так как крестьянская жизнь представлялась еще более трудной, чем солдатская.

Песня рисует тяжелые семейные нелады: ни один из братьев не хочет идти, жертвует собой младший. Песня чрезвычайно реалистически описывает военное присутствие, писарей, которые пишут за столами, бритье головы, разгул призываемых, плач женщин. Но и плачи женщин иногда говорят о необходимости выполнения долга:

Послужи там, добрый молодец, верой-правдою,
Положи за нас свою буйну головку.

Ряд песен рисует картину тяжести солдатской службы. Солдат всегда живет воспоминаниями о доме. Та жизнь — жизнь в деревне — настоящая, так он хочет жить, а солдатская жизнь — невольная и временная. Солдат всегда помнит о жене и детях и тоскует о них. Он воображает себе свое возвращение: он придет седым, его состарила царская служба с частыми походами и редким отдыхом. Он припадает к земле, чтобы услышать, не плачут ли о нем родители, не горюет ли жена с малыми детушками.

В солдатских песнях очень подробно рисуется вся служба и солдатские будни: чистка пуговиц и амуниции, неподвижное стояние целыми часами, так что отекали руки и ноги, ученье, караулы, строй, холод и жара, короткий сон, а за малейшую провинность — битье, истязания, розги и палки, прогнание сквозь строй.

И при всем том солдат горд своим званием, любитесь строем. Он мысленно окидывает армию глазами врага: король шведский выходит из шатра, чтобы сквозь «ясное стекло» посмотреть на русскую армию:

Какова-то есть русска силушка во строю стоит,
Во строю стоит да по ружью держит.

Очень распространена была шуточная песня о том, что солдатские деды — это его победы, солдатские жены — ружья заряжены, сестры — сабли острые и т. д. Очень возможно, что эта песня насаждалась сверху в качестве маршевой для привития солдатам бодрости. Но песня эта отвечала настроениям самих солдат, привилась и широко распевалась.

Таким же настроением пронизаны и боевые песни солдат. Солдат не боится похода. Он знает, что его, может быть, ждет смерть, но он хочет умереть простившись, в буквальном, истинном смысле этого слова, то есть получив прощение от всех, перед кем он провинился. Бой рисуется иногда совершенно реалистически, почти натуралистически, иногда с использованием старинной народной метафоры боя — пахоты и посева. Земля распахана не плугами, а лошадиными копытами, она засеяна головами и поливана кровью. Так поется, например, в песне о Полтавском бое, но так же поется в боевых солдатских песнях безотносительно к тому или иному историческому сражению. Наконец, есть песни о смерти солдата. Чаще всего песня рисует смерть в одиночку, под деревом, много реже — в сражении. Смерть связывается с песнями о возвращении солдата. Все возвращаются, но любимого нет — он присылает с товарищами свою окровавленную рубашку для жены, чтобы она омыла ее своими слезами. В других песнях говорится о возвращении к матери сына, умирающего от ран.

Так в солдатских песнях выражено противоречие крестьянского сознания в отношении к военному долгу. При царском строе солдат — раб и подневольное существо, терпящее мучения от бесчеловечного к нему отношения, и он же герой, стоящий за русскую землю, полагающий голову за тех, кого он ушел защищать.

В поэтике солдатских песен использованы традиционные приемы крестьянской лирики, но в них же видны начала новой поэтики. С одной стороны, солдат, тоскующий о родной деревне, изображается как лебедь, ожидающий половодья, чтобы покупаться в родной стихии. С другой стороны, совершенно реалистически описывается не только присутствие, где за чернильницами сидят писаря, но и подготовка к бою, приступ, ружейная стрельба, рукопашная схватка и море крови. Высокий патриотизм и глубокая лиричность солдатских песен при высоких художественных достоинствах обеспечили им необычайную популярность в народной среде.

Русская лирическая песня XVIII — XIX веков с трудом поддается расположению в хронологическом порядке, однако можно с уверенностью сказать, что песни тюрьмы, каторги и

ссылки относятся к песням сравнительно поздним. Песни тюрьмы, каторги и ссылки можно делить на песни, которые поются о заключенных их близкими и на песни самих заключенных.

Песни о заключенных перекликаются с любовной лирикой и выдержаны в традиционных приемах этой лирики. Милый находится в тюрьме — и об этом тоскует девушка. Так же как в песнях о крестьянской неволе, первая мысль состоит в том, чтобы любыми средствами выкупить милого из неволи. О вине его, о преступлении заключенных в песнях никогда не говорится. То, что с точки зрения царских властей представляется преступлением, никогда не представляется преступлением в глазах народа. Заключенный — несчастный, который находится в неволе, и первый импульс состоит в том, чтобы помочь ему и освободить его. Девушка готова отдать все свое достояние: она берет фантастические золотые ключи, открывает свои ларцы, но судьи не берут выкупа («Ах, что ж ты, мой сизый голубчик...» [НЛП, 1961, с. 469]). Неволя оказывается неволей навсегда.

В песнях самих невольников иногда проглядывает, что причиной гибели была страстная любовь и какое-то связанное с этим преступление («Ты злодейка да злокоманка...» [НЛП, 1961, с. 470]). Но все же любовное содержание тюремных песен не определяет характера и смысла их.

Самое страшное — не та тюрьма, которая находится где-то близко. Самое страшное была ссылка в далекую Сибирь на каторжные работы. Знаменитая Владимирка, дорога, ведущая в Сибирь, нашла свое отражение и в песне.

Да горы мои, горы Зауральские — так начинается песня об этой дороге, которая ведет в «темные остроги» и до каторги, о дороге, по которой звучат кандалы и которая усеяна крестами могил. Но эти бедствия не могут сломить гордости приговоренных.

Сибирские дороги знают фигуру не только закованного каторжника, но и беглого бродяги. О бродягах пели преимущественно в тюрьмах, так как бродяга представлялся вырвавшимся на волю. Песня «Седина ль моя, сединушка...» [НЛП, 1961, с. 471] говорит о человеке, постаревшем на сибирских

дорогах, где самое страшное бедствие — одиночество, ибо бродяга боится всех. Но здесь он находит то, чего не нашел на воле, — «положняночку красну девушку». «Положняночка» здесь, конечно, означает не девушку, находящуюся в татарском плену, как это имеет место в исторических песнях, а плененную в тюрьме и бежавшую из нее. Эта песня пользовалась широкой популярностью и сохранилась вплоть до нашего времени в сельском песенном репертуаре.

Но счастье бродяги — счастье недолговечное. Бродяг выслеживали и ловили. Многие из них имели фальшивые паспорта. Такие бродяги жестоко наказывались, и в песне вырывается стон — упрек матери:

Под которой ты меня звездой породила,
Ты каким меня счастьем наделила?

Тюрьма поглощает людей навсегда; она изображается как «тюрьма темная», «каменная»; молодец сидит за дубовой тяжелой дверью, заперт крепким немецким замком. Сам заключенный часто рисуется в образе птицы, обычно сокола, и тогда тюрьма уподобляется клетке («Бывало у соколика времечко...» [НАП, 1961, с. 474]). Образ сокола дает намек и на те преступления, за которые молодец попал в тюрьму. Он «побивал гусей-лебедей, уток черных» — явный намек на разбой. Но, как мы уже знаем из разбойничьих песен, такой разбойник грабит только богатых, но не бедных. Таким же соколом в песнях о Разине изображается плененный Разин.

Если прислушиваться только к словам песни, она на первый взгляд не содержит ничего революционного. В ней нет призыва к ниспровержению социальной несправедливости. Тем не менее противопоставление воли и неволи имело определенный символический смысл, как его имели песни бурлаков. Этим объясняется широкое распространение этих песен. Пушкинский «Узник», лермонтовское «Отворите мне темницу...», песня «Солнце всходит и заходит» пользовались особой популярностью в 1905 году и пелись как революционные песни. Как правильно заметила А. Н. Лозанова, в тюремных песнях «воля противопоставляется неволе и угнетению» [Лозанова, 1955, с. 433]. К более позднему времени относится записанная на Южном Урале песня «Во заводе парень жил...»

[НАП, 1961, с. 474], в которой заводской парень попадает в тюрьму за то, что по улице «знамя красное носил». Его подруга уходит с ним на каторгу и не думает о возвращении домой.

Прямой обличительный смысл имеют те песни, в которых почти натуралистически подробно изображается вывоз невольника на место наказания и самое наказание палачом Федькой, его страшный первый и последующий удары [НАП, 1961, с. 477]. В песне «Вы бродяги, вы бродяги...» подробно описывается, как бежавших проводят сквозь строй, а затем, обложив их мокрыми тряпками, отводят в госпиталь [НАП, 1961, с. 478]. Песни тюрьмы, каторги и ссылки, созданные заключенными, частично обладают иным стилем, чем песни крестьян на земле. В своем замечательном исследовании о русской тюрьме и ссылке Н. М. Ядринцев посвящает целую главу острожной поэзии, музыке и тюремному творчеству [Ядринцев, 1872]. Большое внимание уделяет этому вопросу и С. Максимов, включивший в свое исследование о сибирской каторге целый ряд песенных текстов [Максимов, 1871]. Процент грамотных среди заключенных и каторжан был выше, чем среди населения. Большое количество грамотеев слагало иногда довольно наивные, иногда неплохие, но всегда интересные по своему содержанию стихи. Этим объясняется, что в песнях встречается некоторое количество книжных оборотов. В большом ходу были песни литературного происхождения, как «Александровский централ» («Далеко в стране иркутской...» — автор М. П. Розенгейм) или знаменитая песня «Арестант» («Ночь тиха, лови минуты...»), слова которой созданы Н. П. Огаревым, и многие другие [ПКС, 1930]. Традиция старой крестьянской лирики уже не удовлетворяет тем условиям русской жизни, которые складывались в борьбе за элементарные человеческие права и за справедливость, попранные мрачной системой наказаний, изобретенной напуганным правительством. Это же наблюдается в еще большей степени, как мы увидим, в поэзии рабочих.

10.

Данный краткий обзор дает некоторое представление о содержании песен. Содержание это полно величайшего историко-общественного, этнографического и общечеловеческого

интереса. Однако эмоциональное воздействие, которое до сегодняшнего дня производит на нас русская песня, определяется не только этим, но ее высокой художественностью.

Одно из средств эмоциональной выразительности русской песни состоит, как уже указывалось, в ее необычайных музыкальных красотах. Эта сторона здесь не может быть рассмотрена, так как она требует специального музыковедческого освещения.

Но песня — создание не только музыкального, но и словесно-художественного творчества, и с этой стороны она также достаточно богата, чтобы воздействовать не только при музыкальном исполнении, но и при чтении. Песня обладает специфической для нее высокоразвитой поэтикой, и эта поэтика должна быть рассмотрена хотя бы в общих ее очертаниях.

Лирическая народная песня имеет стихотворную форму. Частично эта форма совпадает со свойственной русской литературе тонической системой стихосложения, частично же резко от нее отличается. Тоническая система имеется в некоторой части игровых, хороводных и плясовых песен. В этих случаях каждая доля музыкального такта соответствует одному слогу стихотворной стопы:

Накануне Рождества
Сеял репу — не взошла,
Сватал Катю — не пошла.
Пересею, так взойдет,
Пересватаю — пойдет.

В этом случае мы имеем четырехстопный хорей с усеченной последней стопой. Присматриваясь ближе, мы увидим, что первая и две последних строки вместо четырех ударений имеют только два. Эта форма — типичный плясовой русский размер, которым исполняются очень многие плясовые песни. Он имеет следующую схему:

UU—' U|UU—' (U)

Этим размером поются такие песни, как «Ах вы сени, мои сени...», «Хороша наша деревня...», «Как у Ванюшки жена...» и другие. Наряду с этим возможен четырехстопный хо-

О русской народной лирической песне

рей с четырьмя полными ударениями; по существу, это уже другой размер, не имеющий быстрого плясового характера:

Сею, вею бел ленок;
Уродись, мой бел ленок,
Тонок, долог, лен ленистый,
Лен ленистый, волокнистый.

При ближайшем изучении четырехстопный хорей окажется очень гибким и разнообразным по количеству и чередованию ударных и безударных стоп.

Реже встречается трехстопный хорей:

Жила-была Дуня,
Дуня тонкопряха;
Вали-вали, Дуня,
Дуня тонкопряха.

Напев не сообщен, но длительная пауза после каждой строки заставляет предполагать, что музыкальный размер — двухтактный и что здесь три стопы сводятся к четырем тактам. Плясовая песня тяготеет к четырехстопному хорею.

Эпизодически встречаются и другие размеры. Песня:

Сижу я, млада,
На печке одна,
Заплатки плачу
Приплачиваю... —

целиком до конца выдержана в правильных двустопных амфибрахиях с усечением последнего безударного слога и заменой его паузой. Схема такого стиха —

У — ' У | У — ' (У)

Однако совпадение музыкального такта со стопой стиха — явление сравнительно редкое. Чаще они не совпадают. Недостигающий слог компенсируется либо паузой, либо растяжкой гласного, и обратно: в одну долю музыкального такта путем учащенного исполнения можно поместить не один слог, а больше.

Пример с применением пауз: строка «Во поле береза стояла...» как стих не укладывается ни в какие размеры (1 дактиль + 2 амфибрахия). При пении же получается ярко выраженный шестистопный хорей. После третьей и пятой стопы

О русской народной лирической песне

имеется пауза, замещающая безударный слог. Мы обозначаем ее двумя вертикальными чертами:

Во поле берё||за стоя||ла.

Примером применения растягивания слогов может служить песня «Вниз по матушке по Волге...». При чтении она воспринимается как четырехстопный хорей, но при пении она имеет иной размер:

Вни||и||з по ма||а||а||ту||шк||е||е по Во||л||а, —

то есть исполняется как восьмистопный хорей.

Мы не будем приводить других примеров из области плясовых или игровых песен, так как более подробное освещение этого вопроса требует уже музыковедческих разысканий.

Несколько иную картину дают песни протяжные. Совпадение слогов стихотворной стопы с долями музыкального такта здесь возможно только как случайность. Следует подчеркнуть, что единой системы стихосложения русской народной песни вообще не существует, есть несколько различных систем в зависимости от жанров: плясовая песня, протяжная песня, причитание, былина обладают каждая своей особой системой. Легче всего определяется система плясовой песни. Труднее всего — песни протяжной.

Было несколько теорий, пытавшихся определить характер народного стихосложения, и в том числе протяжной песни. Мы не будем их ни приводить, ни повторять, ни вдаваться в полемику [Штокмар, 1952]. Ближе всего к истине, по-видимому, те теоретики, которые исходят не из текста, а из напева. В то время как для игровых и плясовых песен ритм есть основа всей песни, в протяжной песне ритм, наоборот, не имеет решающего значения. Поэзия ее определяется напевом, для которого характерен не столько ритмический, сколько мелодический рисунок. Этот мелодический рисунок и составляет «душу» песни. Широкий, протяжный напев не столько иллюстрирует текст, сколько выражает самую сущность его, выражает то, что не может выразить слово. Запись таких песен «под метроном» обычно невозможна, хотя и можно — иногда безболезненно, а иногда и с большой натяжкой — втиснуть мелодию в сменяющиеся такты $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$ и т. д.

Напев доминирует не только над ритмом, который часто нерегулярен, но и над словом и над словесной фразой. Музыкальная фраза может не совпадать с словесной фразой; в таких случаях в пределах музыкальной фразы слова или даже части их могут растягиваться или, наоборот, обрываться недосказанными, части слов могут прерываться горестными восклицаниями. В большинстве случаев эти восклицания, разрывы, повторения и растяжения собирателями не записываются — они записываются только при нотной фиксации песни; обычно они также и не печатаются. Вот как выглядит песня при научной записи ее, сделанной более или менее точно:

1. Эх! да уж вы но...

Эх, уж вы ночи, ночи мои тѐ...

Эх, да уж вы темные,

Ночи темные!

2. Эх! да все я но...

Все-то я ночушки, млада, проси...

Эх, да я просиживала,

Я просиживала.

[Лопатин, Прокунин, 1889, N 60].

Следует заметить, что эта словесная запись не вполне точна. Восклицание «эх!» звучит как обрубленное, между тем как оно в пении имеет затакт, растягивается и содержит целую чрезвычайно красивую мелодическую фигуру.

В своде Соболевского эта песня перепечатана следующим образом:

Эх, да уж вы ночи, ночи мои темные!

Все-то я ночушки, млада, я просиживала.

[Соболевский, V, N 357. — Слово «да» пропущено].

Перепечатка сопровождается оговоркой: «Вторая половина стиха повторяется»; оговорка эта не соответствует действительности и не дает правильного представления о тексте.

Точную форму передачи неудобно читать, неточную невозможно петь так, как ее поет народ. Она дает совершенно искаженное представление о музыкальном лирическом звучании песни, о ее ритмике и строфическом строе. К этому следует прибавить, что при многоголосном исполнении песню начинает запевала, который показывает тональность, темп и на-

чальную музыкальную фигуру, после чего вступает хор. Это разделение ролей между запевалой и хором в печати также часто пропадает, хотя оно обладает особой выразительностью и красотой.

Рифма в народной песне не входит в поэтическую систему лирики, но она встречается.

Народная песня обладает таким богатым арсеналом словесно-организационных и музыкальных средств, что она не нуждается в рифме. Но когда она является без усилий, как бы сама собой, певцы охотно ее ловят, и есть песни, богатые неожиданными и искусными рифмами. Среди певцов есть мастера рифм. Такие строки, как:

По новой по роще
Поехал зять к теще.
... «Здорово, мой зятек,
Здорово, касатик»

или:

Как у наших у ворот
Стоял девок хоровод —

и многие другие, могут создать впечатление, что в народной поэзии рифма, по существу, ничем не отличается от рифмы литературных стихотворений. Между тем эти выборочно взятые строки ничего не доказывают. В литературе рифма играет двоякую роль: созвучия ласкают слух, кроме того, рифма всегда стоит в конце строк и служит как бы знаком этого конца. Применение рифмы обязательно или необязательно в пределах одного стихотворения, но беспорядочное смешение рифмованных и нерифмованных строк в литературе не допускается.

В народной лирике рифма служит только средством благозвучия; она — один из видов звукового параллелизма. Она может стоять не только в конце, но и в начале и в середине. Применение или неприменение ее полностью свободны.

Заиграй, моя волынка,
Завалай, моя дубинка!

Здесь рифмованы два начальных и два последних слова. Такие случаи характерны для народной лирики: место рифмы свободно.

О русской народной лирической песне

Ты поди, моя коровушка, домой,
Пропади, моя головушка, долой!

В этом случае рифмованы два первых слова («поди» и «пропади»), два вторых («коровушка» и «головушка») и два последних («домой» и «долой»).

Совершенно очевидно, что такая система не может проводиться сквозь всю песню. Народ подхватывает рифму при удобном случае, но никогда не гоняется за нею. Именно поэтому рифма в народной лирике производит такое впечатление легкости и естественности. Глагольные рифмы считаются полноценными (как оно с точки зрения чисто звуковой действительно и есть); так же как и рифма суффиксов и окончаний, и применяются очень широко и удачно:

В понедельник млада жала,
Во вторник вязала,
В среду возила,
В четверг молотила,
В пятницу веяла,
В субботу меряла,
В воскресенье продала
И денежки пропила.

Встань, встань, встань ты, сонливая,
Встань, встань ты, дремливая!
Сонливая, дремливая, неурядливая!

Парные рифмы создают известный параллелизм. Но народ обладает и иными средствами создания параллелизма, которые придают стиху симметричность и определяют его внутреннюю ритмику. Это — параллелизм синтаксический и строфический. Можно наблюдать, что особенно в хороводных и игровых песнях строфы строятся совершенно одинаково, а частично повторяются из слова в слово, отличаясь только концом. В знаменитой песне «Во лузях, во лузях...» девушка поет о том, что она не пойдет ни за старого, ни за малого, а только за ровнюшку. Из 23 строк каждой строфы 18 первых строк повторяются из слова в слово.

При строфическом параллелизме последние строфы обычно отличаются от предыдущих содержанием, но совпа-

дают с ними по своему синтаксическому строению. Такой синтаксический параллелизм возможен и вне строфической аналогии. Приведем пример:

По лесам-то она идет —
Все леса к ней приклоняются;
Что лугами-то она идет —
Все луга под ней зеленеются;
Что полями-то она идет —
Все поля-то на нее красуются.

Такой параллелизм встречается чрезвычайно часто. Он особенно заметен, когда песня или часть ее имеют диалогическую форму.

Частным случаем синтаксического параллелизма являются перехваты, то есть использования последней строки куплета или части ее в качестве первой строки следующего куплета:

Я в лесе был, березку рубил,
Березку, березку, березку рубил.
Березку рубил, метелки вязал,
Метелки, метелки, метелки вязал...

Не совсем ясным представляется происхождение и роль столь характерного для народной лирики припева. Припев чаще встречается в хороводных песнях, чем в прогословных. Припев состоит, как правило, в повторении последних слов каждой строки (чаще — каждой второй или третьей строки), обычно, хотя и не всегда, сопровождающемся выкриками каких-либо отдельных слов. Могут выкрикаться и отдельные слова без повторений последних слов строки:

Вдоль да по речке, речке по Казанке
Сизый селезень плывет.

Припев: Ой да люли-люли,
Ой да люли-люли,
Сизый селезень плывет.

Или:

Как у Кати, Кати,
Да у Катерины

Припев: Калина, малина,
Да у Катерины.

Одно ясно во всяком случае: припев резко рубит песню на части. Он замедляет ее словесное развитие, но дает простор ее ритмическому и плясовому исполнению. Припев придает песне конструктивную и ритмическую четкость, нужную в пляске. Припев поэтому более характерен для плясовых и веселых песен.

Рассмотренные особенности характеризуют народные песни со стороны некоторых внешних поэтических приемов. Но кроме них народная поэзия обладает глубоко внутренними свойствами, непосредственно связанными с собственно лирическим характером этих песен.

Одна из особенностей русской лирической песни состоит в том, что она творится и выражается в самой тесной связи со всем окружающим миром — природой и людьми. Взоры певца обращены не на себя, не во внутрь своей души, они обращены в окружающий мир, и только через то, что певец видит, он выражает то, что он переживает. Этим объяснимо столь характерное для народной песни начало через обращение к тому, что поющего окружает:

Ты зоря ли моя, зорюшка, зорюшка вечерняя!

Долина моя, долинушка, долина моя широкая!

Характерно здесь и слово «мой», которое выражает не чувство собственности, а внутренней принадлежности, причастности. Мы воспринимаем его как поэтическое обращение к природе. Но обращение может быть направлено к чему угодно, ко всему, что окружает поющего, например — к близким людям: «Кумушка, голубушка», «Ах матушка, тошно мне», «Вспомни, моя любезная»; к предметам обихода, быта, жилья: «Ах вы сени, мои сени», «Что же ты, лучинушка»; к произведениям своего труда: «Ты ковер ли мой, ковер, шитый бархатный». Таково же, по существу, обращение к полевым растениям: «Конопля, конопля, зеленая моя». Обращение к животным часто имеет скрытый символический смысл, что раскрывается только к середине песни: «Утка, утушка, утка серая». Можно взять любой хороший сборник подлинной фольклорной песни, чтобы найти большое количество таких начал. Здесь уже можно обратить внимание на то, что предмет обращения всегда харак-

теризуется поэтическим эпитетом: *ночка темная, долина широкая, конопля зеленая* и т. д.

Но и в тех случаях, когда нет прямого обращения, песня начинается с обстановки, в которую поставлен герой ее, то есть обычно сам исполнитель: «Как у ключика у гремучего», «Возле речки, возле мосту», «Как у наших у ворот», «Во саду ли, в огороде», «На речке на Клязьме» и т. д. Сходно: «Шла тропинка мимо кузницы», «Туманно красное солнышко, туманно» и т. д.

Уже с первых же строк поэтическое искусство песни определяется как искусство, основанное на использовании в лирических целях зрительных образов. Герой и мир слиты воедино, и, говоря о себе, лирический герой себя обычно не называет, а называет то, что он видит.

Обращение логически должно иметь продолжение. Чаще всего таким продолжением служит вопрос:

Ах ты ноченька, ночка темная,
Ночь ты темная, ночь осенняя!
Что же ты, ноченька, так нахмурилась?
Ни одной в небе нету звездочки!

Другой пример:

Лучина, лучинушка березовая!
Что же ты, лучинушка, не ясно горишь,
Не ясно горишь, горишь, не вспыхиваешь?

Другая форма продолжения такого начала — просьба или предложение:

Соловей мой, залетная пташечка,
Не пой, не пой утром рано на заре,
Не буди ты моего милого в тереме!

Характерно, что из такого обращения не развивается диалога (хотя многие песни и имеют диалогическую форму). Это именно поэтическое обращение, точнее, лирическое обращение, выражение своих чувств, призыв к окружающему миру в свидетели и участники этих чувств. Обращение может иметь и другое продолжение. Оно может иметь целью обрисовать ту обстановку, в которой будут совершаться события, о которых поется в песне.

О русской народной лирической песне

Долина, долина да ты зеленая!
По тебе, долина, — дорожка широкая,
Дорожка широкая, реченька быстрая.

Обращение может относиться не только к обстановке, но и ко времени, в котором протекают события:

Уж вы ночи, ночи мои темные,
Ночи темные!
Все я ночи, ночи все я просиживала,
Я просиживала.

Смысл обращения в этом случае логически теряется. Оно означает, что весь внешний мир показан сквозь призму эмоции.

Внешне этот признак эмоциональности может отсутствовать, и тогда мы имеем начало через простое описание обстановки:

Над озером верба,
Под вербою камень,
На камушке девка
Горчехонько плачет.

В этом случае обращения к вербе нет, но, по существу, такое начало только внешне, формально отличается от начала через обращение: эмоциональность выражается образами внешнего мира.

Последний пример интересен и в другом отношении: героиней песни — плачущая девушка, предмет песни — горе этой девушки. Однако песня начинается не с девушки, а с обстановки, которая обрисовывается от далекого к близкому: есть озеро, у озера — верба, под вербой — камень, и только теперь говорится о девушке. В этих немногих строках отразился определенный поэтический закон, по которому народная песня не начинается прямо с основного содержания, а подводит к нему постепенно. Так, песня о горе девушки начинается не с описания горя, а с терема, стоящего во дворе; в тереме есть горенка, в горенке — окошечко, у окошечка — девица, которая смотрит в «стеколушко оконное» или плачет у окна.

Приведенные нами примеры очень кратки. Но есть песни, в которых мы имеем цепь образов, предшествующих первому упоминанию главного лица. Замечено, что в этих случаях

перечисление идет от дальнего к близкому, от общего к частному [Об этом см.: Пропп, 1957; Соколов, 1926]. Так, предметом песни служит беседа матери с сыном о том, кто милее: жена, теща или мать? Песня эта начинается с обращения к зеленой долине; по долине течет речка, названная дорожкой, на речке — бережочек, на бережочке — лесочек, на песках три сада; в первом свищет соловей, во втором кукует кукушка, в третьем горюет мать с сыном.

Такую композицию можно назвать постепенным сужением образов. Оно характерно для песенных начал, но им может быть пронизана и вся песня целиком.

Отсюда видно, что по началу песни никогда нельзя судить о ее содержании. Песня, например, начинается со слов «Ой за речкою хмель...», а содержание ее — сетование молодой жены на брата, который побывал всего одну ночь и уехал [Соболевский, III, N 166]. Внешне здесь между началом и продолжением как будто нет связи. Однако внутренне, лирически (а не логически) эта связь есть. Но между началом и продолжением возможен и некоторый разрыв. Этим объясняется, что одинаковые первые строки возможны для совершенно разных песен («Вдоль по улице широкой...», «Как у наших у ворот...» и др.).

Говоря о поэтике и стиле народной лирической песни, следует упомянуть еще об одной особенности ее. Народная песня никогда не бывает чисто лирична, то есть никогда не говорит только о чувствах героев. Русская народная лирическая песня всегда до некоторой степени сюжетна, то есть в ней всегда говорится о каких-то событиях или обрисовывается некоторая ситуация. Народная песня всегда может быть пересказана в прозе; правда, она при этом теряет свой художественный характер и лирический смысл, но важна сама возможность такого пересказа; лирическая песня не очень четко отграничивается от народной баллады. Сюжетные ситуации лирических песен всегда очень просты и жизненны, как это видно по тематическому обзору, данному выше. Условное изображение действительности порождено реальной жизнью и отражает ее сквозь все условности стиля.

Наблюдение, что песня начинается не с героев и их чувств и не с изображения чувств поющего, приводит нас к другому наблюдению, к наблюдению параллелизма между изображением природы и человека.

Цель песни — раскрыть чувства. Но прямое, непосредственное раскрытие их в народной лирике почти невозможно. Этому противоречит весь психический уклад великорусского крестьянина, в том числе девушек, не склонных к излияниям своих личных чувств, а пытающихся их скрыть, но скрыть так, чтобы в этом сокрытии они были все же выражены. Этому же соответствует основное поэтическое стремление в лирике выразить себя не непосредственно, а через образы окружающей природы. Этим достигается высокая степень художественного совершенства.

Принцип иносказания есть один из основных художественных принципов народной лирики. Есть песни, в которых первая половина дает развернутый образ из области природы, вторая — его применение к жизни человека. Так, первая половина песни «Уж ты сад мой, садочек...» состоит в описании виноградного сада, который цвел и преждевременно увял: он зарастает кореньем, засыхает с верхушек, вся земля усыпана листьями. Вторая половина содержит раскрытие этого образа: этот сад подобен преждевременно увядшей супружеской любви. Жена призывает мужа жить дружно и согласно. Таким образом картина увядания сада привлекается для контраста картине верной, дружной и постоянной любви.

Другим примером такого строфического параллелизма может служить песня «Вниз по реченьке...». В первой строфе описывается, как плывут селезень с уткой. Но между ними прошла «быстрая река», то есть сильное течение, и разъединило их. Во второй строфе между мужем и женой «прошла чужая жена». Обе строфы строятся синтаксически и даже лексически совершенно одинаково.

Однако чаще параллелизм представляет собой не композиционный принцип, на котором строится песня целиком, а только частное явление, способ сделать невидимые переживания, отношения чувственно воспринимаемыми. При этом песня всегда исходит не из отвлеченности, а из конкретности,

О русской народной лирической песне

из зрительного образа, который в следующей строке (или образах) раскрывается, расшифровывается; например:

Цвели, цвели цветики, да поблекли,
Любил, любил милый друг, да покинул.

Другой пример:

Что твой перстень потускнел,
Что ты, девка, побледнела?

Вопрос «Что ты побледнела?» без предшествующей строки представил бы собой простую прозу. Такую же прозу представляет собой фраза «Я всю ночь не спала». Но в песне об этом говорится так:

Зеленая роца во всю ночь шумела,
А я, молоденька, всю ночку не спала.

Через параллелизм не только вводится материал для чувственного восприятия (шум зеленой роцы ночью), но факт личной жизни приобретает поэтическую значимость.

В приведенных случаях мы имеем зрительный образ, за которым следует его расшифровка, его применение к жизни поющего. Но расшифровка может отсутствовать. И поющий, и слушающий без всяких разъяснений понимают, что утушка — это замужняя женщина, а селезень — муж. В таком случае мы будем иметь метафорический образ или символ, чистое иносказание, значение которого надо разгадать.

Русская народная лирика чрезвычайно богата метафорическими образами.

Уже в некоторых приведенных примерах песенных начал наличие образности совершенно очевидно. Поблекшие цветы — это поблекшая любовь, потускневший перстень говорит об измене любимого, шум роцы ночью во время бессонницы предвещает ужас, догорающая лучина означает гаснущую надежду и т. д. Эти и многие другие образы песни для крестьянина, знающего весь песенный мир, не требуют раскрытия, и с этой стороны безразлично, дается ли их раскрытие или нет.

Современный читатель также в большинстве случаев понимает значение поэтических символов. Так, если в свадебной песне поется, что отлетела лебедушка и пристала к стаду гусей, то вряд ли требуется разъяснение, что лебедушка — это невеста, увезенная в чужую семью. Однако может случиться, что

символы настолько зрительно ярки и интересны, что приобретают интерес сами по себе, а смысла их постепенно утрачивается. Так, есть свадебная песня, в которой жених встречается в лесу золотого или золоторогого оленя и хочет его убить. Олень просит о пощаде и обещает прийти на свадьбу. На свадьбу он действительно является и всех радует своим видом [НАП, 1961, с. 288]. Песня эта имела очень широкое распространение и очень нравилась. Сказать, служит ли олень поэтическим символом или нет, мы сейчас не можем.

Более ясен для нас другой свадебный символ: перевод через реку по тоненькой жердочке или по мостику — один из любимых и популярных символов перевода из девичества в замужество.

Метафорические образы представляют собой отождествление по признаку сходства. Этой же цели служат и сравнения. Однако сравнение представляет собой уже акт некоторого рассудочного сближения, и оно в поэтике народных лирических песен играет сравнительно меньшую роль, чем метафора. Тем не менее лирика, в частности свадебные песни, довольно богата поэтическими сравнениями.

Из всего изложенного видно, как полно и правдиво в песне отражена русская крестьянская жизнь. Тем не менее вывод, что песня всегда реалистична, все же преждевременен, если понимать под этим изображение действительности такой, какова она есть. Песня дает стилизованное и опозитизированное изображение действительности, сквозь которое исследователь может определить создавшую эти песни конкретную действительность. Это касается как героев, так и происходящих с ними событий, а также изображения всей обстановки, в которой события совершаются.

Лирическая песня, как правило, не рисует портретов, не изображает людей: она передает свое отношение к ним. Тем не менее изображения людей проскальзывают: изображение их есть средство их оценки.

В любовных песнях рисуется идеальная пара: оба хороши собой, причем окажется, что красота определяется здоровьем и способностью к труду. Это — «разудал добрый молодец», у него «кудри русые», «лицо белое», «щечки алые». Соответст-

О русской народной лирической песне

венно рисуется и красная девица: она краснощека и черноброва. Ее брови лежат дугой и сравниваются с соболями.

Этот образ, однако, не представляет собой какого-то стандарта. В любовных песнях ценится не только физическая красота как знак здоровья, но и изящество, стройность, изображающие как бы внутреннюю красоту человека.

Выходила девчоночка
Тонка, высока,
Тонешенька, белешенька,
Собой хороша.

Изображение людей иногда напоминает тонкие и изящные очертания людей средневековой русской живописи или, позднее, палехских мастеров. Герои любовных песен обладают особой воздушностью и легкостью.

Гуляли мы, молоды,
По травке по шелковой,
По цветочкам лазоревым.
Под нами травка не мялася,
Цветочки не ломались,

В свадебном причитании невеста говорит о себе и своей молодости:

Как травинушка я недорослая,
Не скопившая смогутной силы,
Как ягодиночка незрелая.

Сходно в любовной песне изображается молодец:

Сохнет по девушке дружок,
Тонкий осиновый листочек.

Такому изображению людей соответствуют и пейзажи лирической песни. Собственно пейзаж никогда не описывается, как не описываются и люди. Но по песням рассеяны отдельные мелкие упоминания, отдельные штрихи, которые показывают, как тонко певец чувствует свою родную природу. Природа так же поэтизируется, как и люди.

Выписываются мелкие детали, подобно тому как старинные мастера живописи выписывали каждый цветочек. Любимое дерево — береза, обычно — белая или кудрявая. Трава всегда «шелковая», цветы чаще всего — лазоревые. «Лазоревый» означает «небесно-голубой», но в народном обиходе это слово

получило более широкое значение и означает яркость окраски любого цвета. Как остро певцы ощущают красоту деревьев, видно, например, по следующей строчке, в которой говорится о березе:

На горе ты стоишь, на всей красоте.

В песнях часто рисуются реки, песчаные берега, холмы, луга и сады:

По зеленому лужочку золота струйка бежит.

Также поэтически преобразуется вся житейская обстановка, в которой протекают события, происходящие с героями. Не следует верить каждому слову, когда говорится, что девушка сажает перед тыном мяту, которую никто не должен топтать, кроме милого; встречи происходят в прекрасных садах, где растет грушица или яблоня. Под ними происходит счастливое свидание, тогда как несчастливая встреча или горькое объяснение происходит под горькой осиной.

Равным образом идеализируется и бытовая обстановка: дом, окна, сени, скамеечка, полотенца и платочки, все это представляется прекрасным; когда девушка хочет угостить своего любимого, о ней поется:

Я из горницы в горницу ходила,
Трой золоты ключи носила,
Трой ларчики отпирала.

Яркое зрительное, притом поэтизирующее восприятие мира определяется многочисленными и разнообразными очень яркими эпитетами. Деление эпитетов на определяющие и поэтические или украшающие для фольклора непригодно, так как все эпитеты имеют поэтическое значение, хотя бы они были одновременно определяющими.

Часть эпитетов подчиняется тем же законам стиля, что и изображение людей: эпитеты придают предметам характер воздушности и изящества при необычайной красочности, часть же применяется для создания ярких зрительных образов или метких, кратких характеристик. Вся природа сияет красотой; об этом говорят такие эпитеты, как «красный день», «зеленые луга», «восхожее солнышко», «талая земля», «цветы алые» и многие другие. Эпитет метко характеризует людей. У богатого — «зубастая», «злоречистая» жена. Молодая девушка

называется «счастливая», «таланливая», «догадливая», «тороватенькая».

В хороводных песнях она сама о себе говорит, что она «гульливая» и «игреливая». Парень бывает «пригожий», «кудреватый»; он — «удалая головушка», у него «резвые ноженьки», «могучие плечи», «удалая голова». В то же время над парнем издеваются: у него «ноги длинные, кривые». Особенно богаты эпитетами свадебные венчальные песни, а также насмешливые в адрес свата, свахи и дружки. Красочные, разнообразные и очень меткие эпитеты применяются и в описании всей обстановки, окружающей героев песен.

Проследить историю поэтического стиля очень трудно, так как для этого нет записей разных столетий, а в пределах десятилетий эволюция почти не прослеживается. Но тем не менее можно заметить, что в XVIII веке появляются прослойки с иным способом изображения людей. Прекрасные герои, созданные поэтическим воображением, начинают сменяться героями, одетыми в костюмы XVIII века. Когда после реформы Петра появляются западноевропейские моды и новая офицерская форма, в песню начинают проникать и получают довольно широкое распространение образы изящно, по-городски одетых девушек и парней. В этом теперь состоит способ поэтизации. Изображение людей в песне сближается с изображением их в лубочных картинках. Так появляются девушки с цветами и веерами, «фигурные», «натуральные», «школьные», «манерные», а парни — в шляпах, с перчатками и тросточкой или военные, «майорики», которые обвораживают девушек. Такое изображение встречается даже в записях XX века.

11.

Песни, сложенные рабочими, носят существенно иной характер, чем песни крестьян. Крестьянские песни создавались столетиями и выражали мировоззрение и чувства многомиллионного земледельческого населения. Рабочий пролетариат возникает с созданием производственных предприятий, первоначально — мануфактурных, позднее — фабричных. Тульские заводы существуют с XVII века. Первоначально пролетариат малочислен. Рабочий — выходец из крестьян. Процесс

пополнения пролетариата из крестьян продолжался долго. Такие выходы из деревни приносят в город свой крестьянский взгляд на вещи, свои песни и песенные приемы. Эта крестьянская струя в поэзии рабочих прослеживается очень ясно примерно до середины XIX века. Но наряду с этим создается потомственный пролетариат, уже мало связанный с деревней. Этот пролетариат создает новые песни. В своем творчестве зрелый пролетариат не может опираться на традиционный крестьянский фольклор. Лазоревые цветики, лебедушки, березки и пташки здесь не могут найти себе места. Но вместе с тем нет никакой другой фольклорной традиции, на которую могла бы опереться новая песня. Свою опору она находит не в традиционном фольклоре, а в русской поэзии, и этот процесс начинается уже с XVIII века.

Первые данные о поэзии рабочих мы имеем от XVIII века. Уже эти песни показывают одну особенность поэтического творчества рабочих. Крестьянство не знает стихотворений в нашем смысле этого слова и их не создает. Крестьянство создает и знает только песни. В творчестве рабочих единства напева и слова уже нет. Создаются стихотворения, и эти стихотворения могут прочитываться вслух или про себя, но могут и распеваться. В большом числе случаев поэтическое творчество рабочих — это создания отдельных грамотных или полуграмотных людей. Литературное мастерство не всегда на высоте — и иначе оно быть не может. Требовать от таких произведений эстетического совершенства — значит не понимать исторических и историко-литературных закономерностей.

Неправильно также говорить, как это делалось в науке второй половины XIX века, что поэзия рабочих свидетельствует о падении народного творчества. Крестьянская поэзия XIX века *завершала* собой многовековую традицию, поэзия рабочих *начинала* новую традицию. Крестьянская поэзия XIX века есть завершающая ступень развития этой поэзии, поэзия рабочих XVIII — XIX века есть первая ступень новой традиции, нового качества. Мастерство постепенно возрастает, и, например, в период революции 1905 года из среды рабочих уже выходят песни и стихотворения необычайной силы.

Изучая поэзию рабочих, нужно иметь в виду, что в состав этой поэзии входит не только то, что было создано самими рабочими, но что рабочая поэзия впитывала в себя все, что соответствовало ее интересам и потребностям. Особенно заметно это к концу XIX века и в период революции 1905 года. Рабочие пели произведения классиков, стихотворения которых отвечали их настроениям («Узник» Пушкина, «Колодники» А. К. Толстого, «Из-за острова на стрежень...» Д. Н. Садовникова, «Назови мне такую обитель...» Н. А. Некрасова и многие другие). Такие произведения мы не отнесем к рабочей поэзии. К рабочей поэзии мы будем относить не то, что *исполнялось* рабочими, а то, что ими было *создано*.

В состав поэзии рабочих входили также произведения, созданные для рабочих образованными революционерами-профессионалами, иногда обладавшими незаурядным поэтическим талантом. К таким можно отнести, например, стихотворение «Ткачи» Штрипана и Моисеенко. Сюда же можно отнести и большое количество так называемых гимнов («Интернационал», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу...», похоронные песни «Замучен тяжелой неволей...», «Вы жертвою пали...» и другие).

К собственно же рабочей поэзии в узком смысле этого слова следует отнести произведения, возникшие непосредственно в среде рабочих, созданные отдельными рабочими, подхваченные массами и превратившиеся в песни. Провести точную границу между произведениями поэтов-профессионалов и поэтов из народа не всегда возможно, да и не всегда в этом есть необходимость. Творчество рабочих подлежит изучению как историков литературы, так и фольклористов. Произведения, созданные людьми физического труда, тяготеют к фольклору. Произведения, созданные образованными революционерами за письменным столом, тяготеют к литературе или входят в ее состав. Произведения, созданные людьми физического труда, обладают для нас особым значением и особым интересом. В. Д. Бонч-Бруевич вспоминает о Ленине: «Владимир Ильич особенно внимательным образом всегда относился к творчеству народных поэтов. Он любил слушать, когда они вдохно-

венно выступали в рабочих кварталах Парижа и других городов.

Сам Владимир Ильич очень любил революционное пение, принимал в нем всегда участие, читал новые революционные стихотворения и быстро запоминал те из них, которые были особенно популярны, которые перелagались на музыку и пелись в ссылке, на рабочих собраниях, в эмиграции» [Бонч-Бруевич, 1931, с. 4].

В приведенных строках очень ясно обрисован процесс возникновения и распространения таких произведений. Неясно здесь другое: в какой степени такие произведения могут быть отнесены к области народного творчества, фольклора? Несомненно, что некоторые признаки фольклорности налицо: произведения эти возникают в среде, занятой физическим трудом. Разница между земледельческим и фабричным трудом приводит к отличию содержания, но этого еще недостаточно, чтобы исключить эти произведения из области народного творчества. Они обладают также признаком устности распространения. В процессе обращения их создаются варианты, и, наконец, по своему идейному содержанию они непосредственно выражают устремления эксплуатируемых масс трудящихся. Нет признака коллективности создания, характерного для традиционного фольклора (сказки, былины), но и в крестьянском творчестве индивидуальное творчество также отнюдь не исключается.

Для понимания поэзии рабочих необходимо изучить не только песни, созданные самими рабочими, но и песни крестьян о рабочих. Взаимоотношения между городом и деревней были сложны и отражены в поэзии рабочих очень ярко. От конца XVIII века мы имеем песню, записанную в Ярославской области, то есть в одном из центров текстильной промышленности. Эта песня может считаться типичной. Она поется от имени девушек. В таких девичьих песнях парень, ушедший на фабрику, идеализируется так же, как некогда идеализировался ушедший на заработки бурлак. Фабричные — это «удалые молодцы», которые устраивают около фабрики гулянье. Такие рабочие — мастера ткать ковры, играть на скрипке и писать письма. Никакие уговоры не могут удержать

девушку от дружбы с такими ребятами («Близко-близко городочка...» [НАП, 1961, с. 483]).

Более поздние песни уже далеки от такой идеализации: девушка знает, что ее любимый тяжело работает («Кому воля, кому неволя...» [НАП, 1961, с. 493]). Во многих песнях она сетует на то, что она оставлена, брошена. В городе легко найти покупную любовь, брошенную девушку никто не берет в замужество.

Все эти песни — крестьянские, протяжные, в которых поется о любви. В этих песнях появилась новая фигура — фигура фабричного, но поэтика этих песен, их тон, стиль и отчасти содержание остались прежними. Совершенно иную картину дают песни, сложенные самими рабочими.

Самые ранние известные нам песни рабочих — это песни горняков Алтая. Чтобы лучше понять эти песни, необходимо иметь в виду, что с конца XVIII века горные заводы находились в ведении казны. На горных заводах существовало военное положение, введенное еще при Екатерине. Срок службы рабочего нижнего чина горного завода устанавливался в 35 лет; на Алтае же нужда в рабочих руках была очень велика — здесь служили бессрочно, до полной потери трудоспособности. Эти рабочие со своими семьями были прикреплены к заводу. Но своей рабочей силы не хватало, и специальные эмиссары вербовали рабочих из государственных крестьян по договорам, кабальный характер которых безграмотным крестьянам при найме был неясен. Нанимались также подростки. Путь до горных разработок — от 1500 до 3000 верст — совершали пешком. Одна из самых ранних песен — это именно песня рабочей молодежи, подростков, взятых на сезонную работу («На разбор нас посылают...» [НАП, 1961, с. 485]). Песня описывает длинный путь до Змеиногорска, упоминает о стоянках, ночевках и о работах, но главное содержание песни — описание жестокого обращения с детьми при непосильной ежедневной работе. Единственное спасение — бегство, но за бегство засекали и мучили детей до смерти:

Нас поймают

И тогда до смерти задирают и замают.

Потрясающая картина, даваемая этой песней, полностью соответствует действительности [Семевский, 1898].

По стилю и содержанию очень близка к этой песне другая, также возникшая на Алтае, — а именно песня «О се горные работы...» [НАП, 1961, с. 486]. По форме — это незамысловатые стихи, состоящие из четырехстопных ямбов в парную рифму. Такая форма изобличает создание какого-нибудь грамотея конца XVIII или начала XIX века. Однако записана она была из уст рабочего в 1865 году; известно три варианта ее. Все это заставляет думать, что это стихотворение могло исполняться в форме песни. Не все детали этой песни ясны до конца, но в целом картина дается достаточно определенная. Вначале говорится о выплавке руды, а затем о промывке золота и разбивке золотой руды. Рабочие живут за решеткой; в пять часов побудка, раздача инструментов, затем начинаются работы. Работа ведется вручную — за каждым рабочим следят, каждому угрожает расправа рукой или «лозой». Настроение рабочих унылое: «Наше сердце унывает». Надзор ведут офицеры, которые сами ничего не делают. Но рабочие не видят и не ищут никакого выхода. Они довольствуются тем, что, проходя мимо домов начальников работ, поют по их адресу насмешливые песни. Классовая ненависть и сознание, что рабочие трудятся для обогащения других, налицо:

Постарайся, друг и брат,
Чтобы Правдин был богат.

Но главное содержание песни — описание быта. Это описание и выражает настроение рабочих. Ужасающие подробности, которые описаны в этой песне и ее вариантах, также вполне историчны. Жизнь и быт рабочих на сибирских золотых промыслах были даже значительно тяжелее, чем это показано в песне.

Имеется небольшое количество песен о горняках и на Урале. В них сохранилась память о жестоких порядках, имевших место в XVIII веке и позже при Демидовых.

Положение горняков в Сибири и на Урале было иное, чем положение фабричных рабочих из числа крепостных в Европейской России. Горняки частично были посессионными рабочими. Завод принадлежал владельцу вместе с землями, леса-

ми и людьми, но предприятия не могли дробиться, и люди были неотделимы от предприятия и не могли продаваться владельцами или уходить. Рабочие горных предприятий Сибири и Урала набирались также по найму из числа ссыльных, переселенцев и беглых. Такие могли уходить с предприятий и менять хозяина.

Положение рабочих в крепостнической Европейской России было иное. Крестьянин принадлежал помещику и уходил на фабрику с его разрешения и разрешения мира, внося оброк. Он был приписан не к предприятию или заводу, как горные рабочие, а к помещику и мог менять место работы или вернуться в деревню. Все это объясняет значительную часть ранних рабочих песен.

Крестьянин, пришедший из деревни на завод, еще верит в своего нового хозяина. Это видно по песне «Вы леса ль, мои лесочки...», записанной Киреевским в 30-е годы [НАП, 1961, с. 490]. «Фабричные молодцы» чисто по-крестьянски плачут и обращаются к своему хозяину за помощью, и тот обещает все, что угодно: новые светлицы, новые станки, хорошую оплату. Этим обещанием песня кончается. Рабочие этим обещаниям верят.

Иллюзия, что в городе на фабриках можно было заработать деньги, которые так нужны крестьянину в его хозяйстве, в скором времени рассеивается. Есть целый ряд песен, в которых молодой парень мечется между городом и деревней. В город его привлекает высокая номинальная плата, но на самом деле после внесения оброка, а также после обманов и обчетов со стороны хозяина, при дорогой жизни в городе у такого рабочего ничего не остается, и он со слезами, оборванный и худой, возвращается в деревню, где его встречают с насмешками («Лет семнадцать мальчишка...» [НАП, 1961, с. 491]). Есть и такие песни, в которых молодой парень не может устоять перед низкими соблазнами города и разоряет себя и свою семью. По своей форме такие песни частично сохраняют приемы крестьянской лирики, частично сбиваются на более или менее правильные стихи с наличием рифмовок.

Преобладающее большинство песен 60 – 90-х годов имеет содержанием описание тяжелой жизни рабочих, условий

их труда и быта. Эти описания носят обличительный характер. Рабочие не только описывают трудную жизнь, но ищут виновных. Чисто по-крестьянски рабочие еще верят в хороших и худых хозяев. От одного хозяина с проклятием и угрозами бегут к другому, чтобы постепенно убедиться, что положение везде одно и то же, везде невыносимые условия жизни, быта, труда, питания, везде обманы, обсчеты и штрафы. С укрупнением производства хозяин становится недостижимым, и непосредственным виновником всех несчастий теперь считается тот, с кем рабочий имеет непосредственную связь, — а именно мастер и подмастерье, особенно если эти мастера иностранцы — немцы или англичане. Ненавидят также инженеров. Но постепенно вырастает и другая мысль виноваты не люди, виноват завод, машина, фабрика. Фабрика калечит людей на всю жизнь. Этому заводу шлют проклятие.

Примерно такого же содержания и шахтерские песни 80-х годов. Работа шахтера, может быть, еще труднее, чем работа заводских рабочих: она протекает под землей и опасна для жизни. Получка по субботам пропивается в кабаке, а затем начинается все с начала.

Датировка этих песен затруднена, так как время записи еще ничего не говорит о времени их возникновения. Тем не менее общая тенденция в развитии этих песен ясна. Мотивы тяжелой жизни рабочих были подхвачены народнической интеллигенцией, которая создавала стихотворения жалостливого характера о тяжелой доле народа. Некоторые из таких песен получили довольно широкое распространение, так как в них правдиво изображалась тяжелая жизнь крестьян и рабочих. Однако пронизывающее эти песни настроение иное, чем мрачное настроение песен, созданных самими рабочими. В собственно рабочих песнях сквозь описания тяжелой жизни слышен протест и призыв к борьбе, и эти боевые настроения постепенно нарастают и прорываются наружу. Песни 1880 — 1890-х годов иногда носят уже прямо агитационный, призывный характер. В этом отношении характерна песня «На Нижнетагильском заводе...» [НЛП, 1961, с. 504], где описывается появление агитатора, безбожника, который призывает рабочих:

Мы сами добьемся управы,
Не станем на бар работать.

Песня оканчивается описанием столкновения рабочих с казаками и отправкой закованного в кандалы агитатора за Байкал. Песни отражают стачечное движение, описывают столкновение с полицией. Рабочие предъявляют экономические требования, которые постепенно перерастают в требования политические. Одна из самых сильных песен — так называемая «Фабричная камаринская», памфлет на известного купца и предпринимателя Савву Морозова. Но виноват теперь не только хозяин, но вообще фабриканты, купцы и попы, а с ними и царское правительство, которое —

Издает законы многие,
Для рабочих очень строгие,
Да без всякого стеснения
Учиняет притеснения.

Революционное значение песен все возрастало. Песня проходила в партийные журналы и газеты, в песенники, прокламации и листовки [Владимирский, 1941]. Ни один митинг, ни одна демонстрация, ни одна маевка не обходились без песен. Песня объединяла разбросанных людей в единый коллектив с единой волей. Большое значение в этом отношении имели так называемые революционные гимны, как «Марсельеза» и ее позднейшие русские обработки, «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу...», «Интернационал», а также похоронные гимны «Замучен тяжелой неволей...», позднее — «Вы жертвою пали...».

Эта революционная поэзия богата и значительна, и, хотя она была создана рабочими и не может быть отнесена к фольклору или народной поэзии, она имеет с ним самое тесное соприкосновение. Но и собственно рабочая поэзия создает произведения значительной силы и выразительности. Такова, например, песня, названная «Памятка солдат» и начинающаяся словами «Как четвертого числа нас нелегкая несла» [НАП, 1961, с. 508]. Такие начала встречаются в старых солдатских походных и военных песнях. Песня эта сложена от имени солдат, которых во время демонстрации 4 марта 1901 года на Казанской площади в Петербурге спрятали по дворам, а затем выпустили в помощь полиции для внезапного нападения на демонстрантов. Картина происшедшего побоища вызывает

острое возмущение и негодование. Неизвестно, исполнялась ли эта песня в солдатской среде, в рабочей среде исполнение ее засвидетельствовано документальными записями.

Песня эта создана накануне революции 1905 года и свидетельствует о росте революционного сознания масс. В числе песен 1905 года имеется некоторое количество песен солдатских, возникших во время русско-японской войны, а также позднее, когда солдат заставляли стрелять в рабочих. Одна из таких песен — «Братцы, гонят нас далеко...» [НАП, 1961, с. 511] — хорошо выражает солдатские предреволюционные настроения во время русско-японской войны. В своей борьбе против рабочих правительство пыталось опираться на солдат, но солдаты быстро революционизировались.

Возможно, что песня «Стреляй, солдат, в кого велят...» [НАП, 1961, с. 513] создана не простым солдатом, а автором, имеющим какое-то образование, но она была подхвачена солдатской средой. В ней с исключительной эмоциональной силой в четких ритмах выражено возмущение требованием стрелять в рабочих. Стихотворение Щепкиной-Куперник «От павших твердынь Порт-Артура» стало подлинной народной песней не только по степени популярности, но и по тому, что оно подверглось фольклоризации, дало многочисленные и различные варианты [НАП, 1961, с. 514].

Революционная литературная продукция этих лет была довольно богата, многие из стихотворений распевались, но большинство из них все же не привело к созданию вариантов, то есть не подверглось процессу фольклоризации.

Особую область поэзии 1905 года составляют сатирические песни. Они довольно многочисленны, но неравноценны в художественном отношении. Эти песни свидетельствуют о том, какой силы достигла ненависть к царю после кровавого воскресенья 9 января 1905 года. Такова, например, песня-пародия «Славься, славься царь Николай», а также пародия на царский гимн и другие песни.

Песни рабочих, солдат, матросов и крестьян, относящиеся к революции 1905 года, показывают, как исчезали последние царистские иллюзии, как развивалось и крепло революционное сознание масс. [2].

*Прикладные
проблемы
фольк-
лористики*

О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок

1. Число собираемых сказок растет ежегодно чрезвычайно быстро. Исследователь, обязанный изучить весь материал, поставлен в необходимость *запомнить* его. Между тем, запомнить те тысячи сказок, которые имеются в нашем распоряжении, тем более невозможно, что важны не только сюжетные схемы, но важны *детали*, имеющие иногда первостепенное научное значение.

Что при строгом научном изучении полагаться на память нельзя, это очевидно. Если бы к нашим сказкам были составлены надежные указатели, то материал из сырого до известной степени превратился бы в обработанный.

Указатели могут быть сюжетными, мотивными, тематическими, или, наконец, они могут быть посвящены более дробным частям, это — так называемые «предметные» указатели.

Указателям последнего рода и посвящена настоящая статья.

Такой указатель может дать исследователю ряд важнейших справок, он дает систематическую сводку материала по целому ряду частных вопросов, он, как в зеркале, отражает характер сборника и, наконец, он сберегает весьма значительное количество рабочих часов и освобождает исследователя от некоторой части черной работы.

Но таким требованиям отвечает только *правильно* составленный указатель. Составление указателя не может считаться только технической работой. Оно основано на *опреде-*

лении и распределении явлений и представляет собой сложную научную задачу.

Что значение указателей постепенно растет, можно видеть из роста их объема. Принимая чистый текст сказок за сто, объем указателей к главнейшим русским сборникам выразится в следующих процентных величинах:

1895. Афанасьев. Изд. 3 (указатель Грузинского) — 2,5%

1908. Н. Е. Ончуков. Северные сказки — 6%

1914. Д. К. Зеленин. Пермские сказки — 11%

1915. Б. и Ю. Соколовы. Белозерские сказки — 25%

Мы видим, что за 20 лет объем указателей увеличился ровно в 10 раз.

В критику приведенных указателей можно не углубляться. С увеличением объема улучшается и качество их, но, тем не менее, все они обладают рядом существенных недостатков, из которых некоторые будут раскрыты ниже.

2. Прежде всего при составлении указателя должен быть поставлен вопрос: что именно, какого рода материал должен войти в указатель? В отличие от сказочного *словаря* сказочный *указатель* дает выбранный материал. Отбор не должен быть случайным, его следует производить по известным принципам. Большинство указателей является «предметными» в узком смысле слова: в них указываются лишь предметы и лица. Образец — буква «Т» в указателе Грузинского: «табакерка», «таракан», «татарин», «тетерев», «тигр», «ток», «топор», «травя», «трость», «труба».

Однако, наряду с предметами необходимо указывать и *действия*. Отсутствие таких граф, как «погоня», «спор», «пир», «сватовство» и прочее часто сильно роняет значение указателя. Наконец, необходимо внести и некоторые *качества*. «Домовитость» и «лень», «вещая мудрость», «сила» и прочее, — подобные графы часто нужны исследователю.

Таким образом, *предметы*, *действия* и *качества* представляют собою некоторый минимум, без которого не может обойтись указатель.

Обратимся к рассмотрению каждой из этих категорий в отдельности.

лении и распределении явлений и представляет собой сложную научную задачу.

Что значение указателей постепенно растет, можно видеть из роста их объема. Принимая чистый текст сказок за сто, объем указателей к главнейшим русским сборникам выразится в следующих процентных величинах:

1895. Афанасьев. Изд. 3 (указатель Грузинского) — 2,5%

1908. Н. Е. Ончуков. Северные сказки — 6%

1914. Д. К. Зеленин. Пермские сказки — 11%

1915. Б. и Ю. Соколовы. Белозерские сказки — 25%

Мы видим, что за 20 лет объем указателей увеличился ровно в 10 раз.

В критику приведенных указателей можно не углубляться. С увеличением объема улучшается и качество их, но, тем не менее, все они обладают рядом существенных недостатков, из которых некоторые будут раскрыты ниже.

2. Прежде всего при составлении указателя должен быть поставлен вопрос: что именно, какого рода материал должен войти в указатель? В отличие от сказочного *словаря* сказочный *указатель* дает выбранный материал. Отбор не должен быть случайным, его следует производить по известным принципам. Большинство указателей является «предметными» в узком смысле слова: в них указываются лишь предметы и лица. Образец — буква «Т» в указателе Грузинского: «табакерка», «таракан», «татарин», «тетерев», «тигр», «ток», «топор», «трава», «трость», «труба».

Однако, наряду с предметами необходимо указывать и *действия*. Отсутствие таких граф, как «погоня», «спор», «пир», «сватовство» и прочее часто сильно роняет значение указателя. Наконец, необходимо внести и некоторые *качества*. «Домовитость» и «лень», «вещая мудрость», «сила» и прочее, — подобные графы часто нужны исследователю.

Таким образом, *предметы*, *действия* и *качества* представляют собою некоторый минимум, без которого не может обойтись указатель.

Обратимся к рассмотрению каждой из этих категорий в отдельности.

3. Для более удобного рассмотрения предметов и персонажей мы разобьем их на две категории: на действующие предметы и персонажи («конь», «клубочек», «старуха») и на предметы и персонажи недействующие, аксессуарного характера («дорога», «ворота», «огонь»). Рассмотрим в первую очередь *действующие* персонажи и предметы.

Предметы и персонажи в существующих указателях до сих пор обычно обрабатывались следующим образом. Для образца возьмем графу «конь». Если конь встречается в сказках N 1, 5, 7, 12 и т. д., то из материала, который дает сказка N 1, берется одна яркая или характерная черта коня и указывается. Затем берется сказка N 5, тоже с приведением одной черты, затем следует N 7, 12 и т. д. Другими словами: материал располагается в порядке нумерации, и при каждом номере указывается 1 – 2 черты *по выбору* составителя указателя. Что выбор в большинстве случаев субъективен — это совершенно ясно. В результате такого приема неизбежно получается не только неполнота, но и неправильное отражение имеющегося фактически материала. Если об одном коне показывается, что он появляется из озера, а о другом, что он носит по воздуху, то при данном приеме это еще далеко не означает, что первый конь не носит по воздуху. Кроме того, такой способ не экономен в отношении места. Если та же черта повторяется в сказке N 1, N 50 и др., причем эта черта почему-нибудь остановила на себе внимание составителя, то она выписывается два раза и больше.

Все указанные недостатки могут быть проверены, например, на графе «конь» указателя Грузинского.

Конь (сивка-бурка):

- богатырский, из ушей пламя — N 60 (не соответствует действительности), 67а;
- носит по воздуху — N 71b (B);
- помогает убить змея — N 71b (B), 73 (не соответствует действительности), 77, (пропущен конь из сказки N 76);
- о 12 крыльях с серебряной шерстью и золотой гривой — N 77, 78;
- три коня: серый, вороной и рыжий — являются, когда палят их шерсть, и выносят героя из земли — N 79 и т. д.

Нет необходимости подробнее останавливаться на несистематичности и неизбежной неполноте такого способа обработки, а также на более мелких дефектах. Из сказанного очевидно, что материал не должен располагаться в порядке нумерации, он должен быть расположен по известному плану, по известной системе. Система эта может быть единой для всех действующих персонажей и предметов.

Взамен приведенного порядка может быть предложен следующий план:

1) Во-первых, после приведения заголовка (номенклатуры) о каждом трактуемом объекте сообщаются черты внешнего облика (о коне: масть, крылья и прочее; о яге: костеность, седые волосы и т. д.; о змее: многоголовость, огненность и прочее).

2) Затем сообщаются те особенности персонажа, которые проявляются в его движениях. Так, если под конем дрожит земля, то это не облик его в том смысле, в каком к его облику относится серебряная шерсть. Эта особенность в сказке чаще всего проявляется при первом появлении персонажа перед глазами героя. О змее здесь сообщается, что, появляясь из озера, он подымает за собой воду на 3 аршина; о яге — что она летит в ступе; о коне — что под ним дрожит земля, из ноздрей сыплются искры и прочее.

3) О некоторых персонажах, принадлежащих к широкой категории волшебных помощников, необходимо сообщать условия их вызова. Конь вызывается по свисту или заклинанию, молодцы — если повернуть колечко, дух — если его позвать и прочее. Для других персонажей, кроме помощников, этот пункт не имеет значения.

4) Далее сообщается о жилище или местопребывании персонажа. Для яги характерна избушка, для змея — гора и огненная река, озеро и прочее. Здесь вообще показываются локальные связи персонажа, а не только его жилище или обиталище. Так, конь не имеет жилища. Но все же до службы он находился либо в подземной полости, либо в морской глубине и прочее. Таким образом, здесь можно показать первоначальное местопребывание персонажа до его активного вступления в ход действия.

5) Вслед затем необходимо сообщить о качествах, свойствах и способностях персонажа. Под «качествами» понимаются исключительно невидимые для глаза свойства, проявляющиеся только в действиях. Так, обладание золотой гривой не может считаться качеством коня. Но способность рассыпаться золотом — качество. Таким образом, «качество» здесь понимается, как способность, а так называемые внешние качества отнесены к рубрике «облик».

6) Далее необходимо сообщить, как персонаж включается в ход действия. Это — категория чисто морфологическая, но совершенно необходимая для исследователя. Чаще всего здесь дается ответ на вопрос, как данный персонаж вступает в кругозор или владение героя. Для яги это почти всегда будет *встреча*, для помощников это будет *дар* или *купля-продажа*, или *находка*, или *отвоевание* и прочее. Царевна большей частью *добывается* (в различных формах) или *отыскивается* и прочее.

7) Затем необходимо указать, каким действиям *подвергается* персонаж. Его награждают, наказывают, убивают, похищают, девушку насильно выдают замуж и многое другое. Эту подверженность действиям необходимо внести в указатель. Есть целый ряд персонажей, которые не действуют, а только терпят. Так как сюда входит убийство, то сюда же вносятся и другие формы смерти. Следственно сюда же должны быть отнесены формы рождения.

8) В дальнейшем придется перейти уже к действиям, к функциям персонажа. Но прежде, чем это сделать, надо убедиться, все ли черты персонажа внесены в указатель. То, что не уложилось в схему, объединяется данной дополнительной графой. Здесь исчерпываются статические, атрибутивные признаки.

9) Наконец, последнее, что сообщается — это поступки, функции, действия героя. Эта графа окажется довольно широкой, наиболее широкой и богатой из всех. Действие здесь должно быть показано не в общих чертах (не «помогает советами»), а по возможности точно и конкретно («указывают живую воду»).

Указанные девять пунктов будут иметь значение для персонажей, которые встречаются часто и дают богатый материал. Если материал велик, полезно начать каждый новый отдел с римской цифры. Читатель сразу будет знать, где что искать, и освобожден от необходимости прочесть материал целиком. Можно возразить, что при таком способе материал разрывается на части. То, что в сказке дано вместе, здесь далеко разьединено. Это так, но это неизбежно. При таком способе не повторяются слова, а повторяются номера. Это единственная возможность исчерпать материал, не увеличивая указателя до невероятных размеров. Для тех читателей, которые не будут читать указателя, а хотят лишь знать, в каких сказках встречается, например, конь, можно эти номера выписать отдельно, поместив их сразу после заглавия или в конце рубрики, после материала. Картина, которую дает одна сказка, может быть установлена, если пробежать глазами номера и отыскивать материал под одинаковыми номерами.

Для образца приведем разработку графы «конь», проделанную по данному плану. В качестве материала возьмем сказки Афанасьева <Изд. 2 — 4> N 60 и 79 включительно, т. е. *материал предыдущего образца*. Мы увидим, как много пропущено в указателе Грузинского. Этот материал, приведенный выше, по нашему плану будет выглядеть следующим образом:

Конь I (Начинаем с облика).

— Вороной — N 67а, 77 II, 79.

— Вороной, серый, рыжий — N 79.

— Шерсть серебряная — N 77, 78.

— Хвост, грива золотые — N 77.

— Во лбу месяц — N 77 II, 78.

— По бокам звезды — N 77 II.

— Крылатый — N 77.

— В богатой сбруе — N 73.

— Кобылица чудная и 41 прекрасный жеребец — N 60.

— Паршивый жеребенок — N 78.

— II. (Переходим к движениям и прочее).

— Бежит, земля дрожит, искры сыплются и прочее — N 67а, 76, 79.

— Летит выше леса, ниже облака — N 71b (B).

— III. (Следуют формы вызова).

О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок

- Является по свисту или заклинанию – N 67а, 76.
- Является, если припалить шерсть – N 79.
- IV. (Переходим к локальным связям).
- До службы пребывает в подвале, под камнем в поле – N 73.
- В подземном царстве – N 73.
- В поле у палатки стоит – N 79.
- В морской глубине – N 60.
- На конюшне у отца героя – N 79.
- V. (Переходим к качествам).
- Мудрый, дает советы – N 60.
- Спотыкается под змеем, предостерегает его – N 76, 77.
- Рвется помочь герою в бою – N 71b (B), 77.
- Издавна ждет его – N 73.
- VI. (Переходим к формам добычи).
- Подарен из благодарности – N 67а, 69.
- Подарен побежденным стариком – N 69.
- Укрощенной кобылицей подарены жеребцы – N 60.
- Взят жеребцом у мужика по указанию старика – N 78.
- Обнаружен случайно – N 73, 77.
- Взят из родительского дома – N 71b (B), 79.
- Кобылица поймана ночью – N 60.
- Кони добыты от змея – N 76, 78.
- VII. (Переходим к претерпеваемым действиям).
- 3 коня рождены кобылицами после выпитых ополощи́н от волшебного ле́ща – N 79.
- Выкормлен – N 72.
- Кобылица укрощена – N 60.
- Кони отца испытаны положением руки и отвернуты, жеребенок у мужика признан – N 78.
- Увиден во сне царем, за ним послан Иван, похищен мужиком Сам с перст и вновь добыт – N 78.
- Принадлежит змею – N 76, 77.
- Принадлежит Белому Полянину – N 79.
- VIII. (Переходим к функциям).
- Пытается сбить седока – N 60.
- Мгновенно доставляет героя из подземного царства:
 - домой – N 79;
 - на гору к змею – N 71b (B).
- Помогает победить:
 - змея – N 71b (B), 76, 77;

О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок

- воинство врага – N 67а.
- Спасает героя от змеихи, перепрыгивает через ее пасть – N 78.
- Срывает крышу с дома, нарушает свадьбу с ложным женихом – N 79.
- Дает герою новый облик, пропуская его сквозь свои уши – N 79.
- Дарит табун жеребят – N 60.
- Советует обменяться платьем с дочерьми яги – N 60.

Здесь нужно, однако, заметить, что этот план годится только для совершенно единообразных персонажей *одной категории*. Различные персонажи, объединенные только названием, может быть придется предварительно разбить по категориям, и уже только после этого можно будет применить данный план. Так, например, *ведьма* может быть: 1) ягой, 2) родней змея, 3) мачехой, 4) реальной ведьмой. В таких случаях персонаж разбивается, каждая категория озаглавляется, и после этого дается материал для каждой категории отдельно. Впрочем, целесообразность такой разбивки должна выясниться в процессе работы.

4. Кроме действующих персонажей, в указатель входят также персонажи не действующие. Обработка их, конечно, значительно легче. Она вряд ли требует плана. Желательно ввести все имена существительные, но это, конечно, не обязательно. Такая полнота будет иметь значение для изучения стилистики сказки, но взять на себя функции словаря указатель все же не может. Если предмет интересен сам по себе с точки зрения этнографической или иной, если интересна его наличность, как таковая, но о данном предмете сказка не дает никаких подробностей, то достаточно указать номер сказки. Если этого интереса нет, предмет может не показываться. Если же сообщаются кое-какие подробности, то их можно привести. Возьмем фразу: «Старик на утро, ни свет, ни заря, запрет кобылицу в дровни, подвел к крыльцу; сам пришел в избу, сел на коник и сказал» и прочее. Здесь *старик* должен быть разработан, как действующее лицо, по указанному плану. *Свет, утро и заря* могут быть не указаны вовсе (впрочем, как уже упомянуто, приведение имен существительных полностью все же желательно); изба, дровни, крыльцо и коник могут быть пока-

заны с одним лишь приведением номера. Что касается кобылы, то она, в отличие от волшебного коня может быть показана под рубрикой «лошадь». Если же предмет более интересен, и в тексте даны детали, то эти детали можно внести. Так, если на воротах расстреливается ведьма, то показывается: *Ворота* — на воротах расстреляна ведьма. При обработке такого рода материала надо следить за тем, чтобы, с одной стороны, заносилось все действительно характерное и существенное, а не ненужные мелочи, с другой же стороны надо обращать внимание на то, чтобы записанное было ясно без справки по тексту. В указателях не редки такие записи: *Доска белая, деревянная с надписью*. Такое объяснение ровно ничего не говорит. Открывая текст, находим, что Ивана преследует девиццарица; во время погони Иван бросает доску с оскорбительной для девицы и насмешливой надписью. В таких случаях предмет должен быть зафиксирован со стороны его значения для хода действия, а не со стороны внешних признаков (белая, деревянная), которые вовсе несущественны.

5. В связи с обработкой предметов и персонажей, встает еще один нелегкий вопрос: вопрос о синонимах. Синонимы, конечно, должны войти в указатель. Но было бы ошибкой разрабатывать материал всегда под тем словом или обозначением, которое дается сказкой. «Перстень» и «колечко» не требует двух граф. Достаточно разработать материал под одной графой (например, «перстень»), а от другой дать отсылку («колечко, см.: перстень»).

Но планомерное следование этому принципу иногда окажется затруднительным, в особенности в применении к персонажам. Как быть, если, например, Египиха, бабушка-задворенка, старуха и ведьма окажутся не чем иным, как ягой? Показывать ли их под рубрикой «яга», или создавать для каждого персонажа свою рубрику? Вопрос может быть решен следующим образом, ряд имен существительных, выражающих частное понятие, должны быть собраны под одно общее понятие. Эти общие понятия вносятся в указатель и разбиваются на ссылки. Образцы: «Рыба — см.: ерш, лещ, окунь, щука». «Медицина — см.: аптека, лекарь, снадобье, холера». (Этот

прием умело использован в сборниках Д. К. Зеленина, где можно найти ряд прекрасных образцов). Такой же обработке могут быть подвергнуты и персонажи. Разница будет состоять лишь в том, что к персонажам не применимы логические категории, они должны быть разбиты на категории морфологические. Эти категории указаны в исследовании автора о морфологии сказки [Пропп, 1928]. Волшебная сказка знает семь категорий персонажей: вредители, отправители, герои, ложные герои, дарители, помощники, искомые персонажи (или объекты). С этой точки зрения всякий персонаж и должен быть определен. В данном же примере вопрос разрешается тем, что яга может быть или вредителем, или дарителем. Если она даритель, то заносится: «Дарители — см.: баба-яга, бабушка-задворенка, ведьма, Егибиха, старуха» и т. д., и каждая из показанных рубрик разрабатывается самостоятельно.

Впрочем, в некоторых случаях удобнее идти обратным порядком. Так, например, благодарных животных лучше показывать вместе, и от частных случаев давать отсылку к общей графе. Это же касается тех персонажей, которые в сказке именованы различно, принадлежа к одинаковым категориям. Чаше всего в сказке именуется царевна. В этих случаях нет необходимости создавать отдельные графы для Анастасии, Анны, Василисы, Елены и т. д. Достаточно дать отсылку к царевне. В этом случае перечисление имен, т. е. разработка номенклатуры, будет предшествовать вышеуказанным девяти пунктам плана.

6. Действия или функции персонажей большинством указателей до сих пор почти совершенно игнорировались. Так, указатель Грузинского дает лишь следующие случаи: бой (приведен всего 1 случай!), вырезывание младенца из матери, гадание, казнь (разработано), кровосмешение, обмывание. В указателе Н. Е. Ончукова действия не приведены вовсе, по видимому — сознательно. Но уже указатель Зеленина дает около 100 граф, указывающих действия. В указателе Б. и Ю. Соколовых действия опять исчисляются единицами и разработаны слабо.

Такое игнорирование имеет свои причины. Оно основано на том, что действия, прежде чем быть внесенными в указа-

тель, должны быть *определены*, а дать это определение не всегда легко. Во-вторых, по-видимому, здесь некоторую роль играет то соображение, что действие может быть найдено по некоторым предметам или некоторым персонажам. Действительно, игра в карты, например, может быть найдена под графой «карты» и т. д. Но в целом, как *принцип*, это соображение не выдерживает критики. Действия приписываются в сказке настолько разнообразным лицам, выполнение действия тем или другим персонажем иногда настолько неожиданно (веник подсматривает), что отыскивать действия по предметам в целом невозможно. Действия должны быть отделены от предметов и рассматриваться самостоятельно. Что при нашем плане действия уже приведены при исполнителях, это нисколько не меняет дела. Они должны войти в указатель вторично. Повторение того же материала под разными графами не только возможно, но даже необходимо и обязательно. Такой случай, как похищение змею царевны, должен быть показан и под графой «змей», и под графой «царевна» и под графой «похищение».

Как уже указано, действие прежде всего должно быть *определено*. Для волшебной сказки эта работа уже начата. В названном исследовании по морфологии сказки сделана попытка выделить все функции волшебной сказки. Число их весьма незначительно, и все действия волшебных сказок могут быть подведены под указанные там категории. Если даже не соглашаться с произведенным там выделением, если увеличить их число и прочее, то все же использование этой работы окажет составителю некоторую услугу. Много сложнее обстоит дело с фиксацией действий других сказок (новелл, анекдотов и пр.). Действия их обладают большим разнообразием и еще не изучены. Здесь перед составителем указателя стоит нелегкая задача определения действия. В короткой статье невозможно исчерпать вопроса. Здесь можно указать лишь некоторые принципы. Главный принцип определения следующий: всякое действие фиксируется не только само по себе, но определяется со стороны его значения для хода действия. Так, если волк поет мужику песню, чтобы выманить овцу (Афанасьев, 2 – 4, N 21),

то фиксируется не только «пение», но и «выманивание». Но такой подход часто не удается за неясностью значения функции, за невозможностью зафиксировать значение одним словом или потому, что функция может не обладать никакой морфологической значимостью. В этих случаях уже должна помочь просто логика. Каждое частное явление в этом случае просто возводится к более широкой категории, и эта категория и показывается. Здесь нужно еще упомянуть, что целый ряд действий может быть не показан вовсе. Показываются только те, на которых строится действие. Такая фраза, как «сказал волк и пустился к деревне; увидал свинью с поросятами» и прочее, своими действиями вовсе не отразится в указателе, т. к. все это мелкие действия, не имеющие отношения к композиции сказки. Наоборот, если Иван отправляется искать царевну, то отправка здесь должна быть зафиксирована, т. к. здесь мы имеем элемент завязки.

Это все, что здесь может быть сказано относительно *определения* действий. Все остальное должно решиться в процессе работы. Разумеется, что действия, не имеющие морфологического значения, но интересные с точки зрения этнографической, должны быть показаны.

Дальше уже возникает вопрос о фиксации материала, показуемого под каждой отдельной рубрикой. Фиксация эта должна производиться по известному единому приему. Прием может быть следующий:

1) В первую голову указывается, кто именно совершает действие, указывается исполнитель функции (субъект ее).

2) Затем указывается сама функция. Если нужно, даются подробности, дается форма выполнения, приводятся применяемые средства (например, волшебные) и прочее.

3) Далее необходимо указать на объект функции, т. е. на те персонажи, на которые она распространяется. Так, для похищения надо сказать, что именно похищается и у кого; для погони — за кем она совершается, для спора — о чем спорят, для трудной задачи — кому задается и т. д.

4) В некоторых случаях необходимо указать на причину или цель функции (мотивы). Последнее часто дает возмож-

ность понять сразу в чем дело, т. к. необычайные действия могут стать понятными, если знать их цель.

Не во всех случаях будут указываться все приведенные элементы, но это та схема, на которую следует ориентироваться.

Наконец, третий вопрос, который возникает в связи с обработкой функций, это вопрос о распределении материала. Что здесь также нельзя идти в порядке нумерации, это очевидно. Но как идти? Здесь может быть два способа.

Первый способ — это расположение материала по его морфологическому значению. Что это значит? Поясним это примерами. *Превращение* чаще всего встречается пяти родов: 1) в завязке, как беда, вызывающая ход действия (мачеха превращает падчерицу в рысь и изгоняет ее), 2) как средство погони (превращение колдуна в волка, рыбу, человека, петуха); 3) как средство спасения от погони (превращение бегущих в колодез и чарочку, церковь и попа и прочее); 4) как средство наказания (неверная жена превращена в козу); 5) при решении трудной задачи. Встречаются и другие виды (превращение в птицу для быстрого полета и др.), и по всем этим видам и можно распределить превращение. Эти разделы можно озаглавить, причем такие заглавия полезно выделить жирным шрифтом или курсивом. Другие примеры: похищение может быть дано, как похищение в завязке (царевны змеем), как похищение волшебного средства героем (платочка у яги) как добыча искомого (похищение царевны героем), при исполнении трудных задач (украден конь царя, похищено подвенечное платье по поручению царевны) и, наконец, похищение может фигурировать в шванках, как ось всего рассказа. (Такие случаи уже лучше отнести в графу «воровство» с ссылаками). Еще пример: трудные задачи бывают: 1) в связи с добычей волшебного средства (задачи яги перед отдачей коня и др.); 2) в связи с сватовством (объездить коня и прочее). Есть случаи и другого применения трудных задач. Такой способ распределения можно назвать морфологическим: функции распределены по их значению для хода действия.

Для расположения указанных подрубрик, а также для распределения тех действий, которые всегда имеют одно мор-

фологическое значение (наказание, передача волшебного средства, погоня и др.), можно применить другой способ, а именно — расположение по формам самого действия. Погоня может быть разделена на формы: полет, преследование с превращением, попытка поглотить и прочее. Наказание распределяется: расстрел, сжигание, потопление, сбрасывание. Такой способ также экономен в отношении места, т. к. указав «расстрел» можно в дальнейшем ограничиться приведением наказывающего (если нужно), наказуемого и причин наказания.

Так как действия могут быть зафиксированы очень различно, т. к., далее действие должно быть дано под общим заглавием («наказание») и частным («сжигание»), то перед составителем и здесь должен стать вопрос об отсылках от одного заголовка к другому. Что лучше: отсылать от общей рубрики к частным (т. е. «Наказание — см.: сжигание, расстрел» и т. д.), или наоборот («Сжигание — см.: наказание»). В этих случаях, конечно, целесообразнее отсылать от частной рубрики к общей, где весь материал будет собран и систематизирован. Если же, например, сжигание не является наказанием (сжигают дерево и прочее), то оно показывается тут же, а затем дается ссылака.

В заключение этого отдела приведем образец графы. В качестве примера возьмем графу «похищение». Для сравнения приведем обработку этой графы в указателе Д. К Зеленина к Пермским сказкам.

Похищение:

- жены — N 36, 342;
- Елены Прекрасной из саду Кашеем Бессмертным — N 60;
- царевны — N 97;
- платья подвенечного — N 93, 90;
- кареты золотой — N 102;
- мертвой невесты короля тремя пьяницами — N 115;
- короны — N 129;
- Бобою Маркобруновны — N 174;
- Марфы-царевны — N 186;
- петуха лисою — N 408;
- красавицы у кочевников — N 575 (не соответствует действительности).

Ср.: кража, воровство.

Мы видим, что, за исключением одного случая, материал расположен в порядке нумерации. Всюду указан лишь объект похищения, в 4-х случаях указан похититель, в 2-х случаях собственник похищенного. (Неясно, почему именно на данные случаи пала более полная фиксация). Разница между похищением-бедой и похищением-добычей не указана и из текста указателя в некоторых случаях установлена быть не может.

По нашему же плану (субъект — форма — объект — мотив) этот же материал, распределенный морфологически, выглядел бы так:

Похищение: 1. *Как беда в завязке.*

— Купеческой жены Чудилищем после нарушения ею запрета — N 342.

— То же, Елены Прекрасной стариком — N 60.

— Петуха лисой путем заманивая песней — N 408.

2. *Как добыча искомого.*

— Жены купеческим сыном (мужем) у ее отца на ковресамолете — N 36.

— Невесты (Маркобруновны) женихом (Бобою-королевичем) у ее отца перед свадьбой с другим — N 174.

— Мертвой невесты тремя пьяницами по поручению жениха у ее отца путем подмены трупа — N 115.

— Царевны Иваном с заманиванием на корабль, по поручению Харка Харковича — N 186.

— Царевны королевичем по поручению короля, с усыплением служанок — N 97.

— Короны у вавилонской царицы пьяницей по поручению царя — N 3.

3. *При исполнении трудной задачи*.*

— Подвенечного платья и золотой кареты конюхом у царя при помощи коня — N 98, 99, 102.

— См.: воровство.

* (Что понимается под «трудной задачей», и как ее отличить от «добычи искомого», об этом подробнее в: Пропп, 1928).

Кроме того, из рубрики «кража» мы внесли бы сюда случаи похищения волшебного средства и др. Под «воровством» мы бы показали случаи, которые не относятся к волшебным сказкам (ср.: «конь» и «лошадь»); а рубрику «кража» не разра-

батывали бы вовсе, трактуя ее, как синоним и снабдив ее ссылкой на похищение и воровство.

7. Мы можем теперь обратиться к рассмотрению качеств и свойств. Эта категория будет не слишком широкой. Самое понятие «качество» представляет собой философскую проблему, оно трудно поддается вполне отчетливому определению. Для выделения качеств можно пользоваться следующим приемом. Качества все уже фиксируются при персонажах. По окончании работы, просматривая эти части, можно будет создать нужные графы. Часть их может быть выделена и непосредственно при обработке текста. Здесь, однако, надо скорее остерегаться слишком большой широты, чем сжатости. Такие слишком общие графы, как «смелость», «доброта» и др. вряд ли заслуживают обработки. Но те качества, на которые обращает внимание сама сказка (домовитость, скупость, физическая сила, хвастливость и др.) должны быть показаны. Предсказать, какие именно качества выделятся в результате такой работы — трудно, но обратить на них внимание — надо.

8. Наконец, помимо явлений и элементов, фиксируемых с логической и морфологической, этнографической и др. точек зрения, указатель может обратить некоторое внимание и на стилистику сказки и на другие ее стороны. Слишком широко алфавитный указатель здесь, конечно, не может развернуться. Но совершенно отказаться от вовлечения материала с этих точек зрения — нельзя. Так, например, указатель может дать присказки, может перечислить стихи, песни, вошедшие в сказку. Указатель может привести сказки, применяющие рифму. Кроме того, желательно дать разряды сказок, хотя бы по обычной классификации — на волшебные, о животных, шванки, легенды и прочее. Как ни несовершенна такая классификация, она все же иногда облегчит работу исследователя. Можно бы указать также прибаутки, ценные сказки и др. Желательно указать сказочников и сказочниц.

9. Нам осталось сказать еще несколько слов о *технике* составления указателя. Казалось бы, что самый простой и рациональный способ, это — занесение материала на карточки непосредственно при прочтении текста. Но такой способ не

О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок

может быть рекомендован. Доказывать его нерациональность нет необходимости. Недостатки его выясняются только на практике и доказывать их в статье — совершенно бесполезно. Из опыта можно указать, что, в силу самой системы, составитель, даже при самом аккуратном отношении, всегда будет делать такие упущения, которые затем потребуют кропотливейшей и неблагоприятнейшей работы исправления и пополнений.

Вместо этого может быть применен другой способ, а именно — предварительная табуляция материала. Таблица — это неумолимый контролер, указывающий составителю все его пробелы и заставляющий его мыслить. Кроме того, т. к. материал расписан по графам, можно окидывать одним взором большой материал во всей его связи, а не в отдельных кусочках, как это происходит, когда материал написан на карточке, которые на каждом шагу приходится раскладывать или перелистывать.

В основу таблицы может быть положен план, предложенный выше для обработки персонажей и предметов. В этот план входят и функции, и качества и прочее, и им может быть охвачен весь материал. Каждый пункт этого плана делится на две подрубрики и, соответственно этому, графится таблица. В одну подрубрику выписывается материал, данный самой сказкой, а в другую — его определение, тот заголовок, под которым этот материал будет фигурировать в указателе. Таких заголовков для каждого материала может быть несколько, более частных и более общих. Здесь показываются и те заголовки, на которые и с которых впоследствии будет дана ссылка.

Если к упоминаемым девяти пунктам плана прибавить номенклатуру, то таблица будет иметь следующий вид:

Номенклатура	а) Определяемый заголовок
	б) Материал сказки
1. Облик	а)
	б)
2. Движение	а)
	б)
3. Формы вызова	а)
	б)

4. Локальные связи	а)
	б)
5. Качества	а)
	б)
6. Формы добычи	а)
	б)
7. Что происходит с персонажем или предметом	а)
	б)
8. Другие атрибутивные признаки	а)
	б)
9. Функции	а)
	б)

Схема эта может быть приклеена к полю обыкновенной тетрадки (или тетрадки в лист, где она разместится два – три раза). Работа же ведется следующим образом.

Предположим, что мы натолкнулись в тексте на «бабу-ягу». Заносим «баба-яга» в номенклатуру. Дальше мы видим, что она задает девушке трудную задачу. Выписываем эту задачу под функции (9б) и озаглавливаем ее (9а): «трудная задача». Все то, что мы выписываем в подрубрики «б» (материал), пойдет под заголовком «яга», но задача, кроме того под заголовком «задача». Далее мы видим, что она дарит девушке что-либо. Выписываем это опять под функции и озаглавим: «награждение». Отсюда мы видим, что «яга – даритель». Это определение выписываем в номенклатуру в подрубрику «а» (определение), снабжая ее знаком «см.». Это означает, что в заголовке «даритель» будет значиться «см.: яга». Номенклатуру обычно придется выписывать сразу и в подрубрики «а» и «б», так как обычно заголовок дается по номенклатуре самой сказки. Другие же определения (вроде «даритель») служат для ссылок.

Другими словами: первый пункт («номенклатура») есть общий пункт, под данным заголовком идет весь показуемый материал. Все другие заголовки показывают, по каким рубрикам материал распределится *кроме того*.

Самое трудное — это, конечно, давать правильные определения. Здесь, однако, нельзя и увлекаться. Если, например, о коне записывается «вороной», то этот материал, кроме коня, нигде фигурировать не будет, т. к. вряд ли есть необходимость в заголовке «масть». В этом случае в подрубрике «определение» ставится черта, что означает, что данный материал идет только под первым заголовком («конь»). Некоторые графы могут заполняться не сразу, а постепенно, задним числом, по мере выяснения необходимости в той или другой графе.

Это — первый фазис работы. Она идет сравнительно легко и скоро. Не приходится много перелистывать (во всяком случае много меньше, чем при составлении карточек), и можно быть уверенным, что не будут пропущены определения, графы. Но в дальнейшем все же придется переписать материал на карточки, но уже — и эта разница очень существенна — не в качестве систематизирующей, а только в качестве технической работы, для подготовки алфавита. Каждое определение составляет карточку, равно, как и каждый случай материала, т. е. пишется: 1) *конь*: вороной; 2) *конь*: подарен лешим; 3) *конь*: добывает подвенечное платье; 4) *трудная задача*: добыча платья при помощи коня; 5) *конь*: подарен лешим = 6) *награждение*: леший дарит Ивану коня и прочее. Такая мелкая разбивка необходима, т. к. ведь материал впоследствии в пределах заголовка будет распределен систематически.

Этим кончается второй фазис работы. Третий фазис — это разложение карточек по алфавиту. После приведения в порядок алфавита идет уже разложение карточек внутри каждой графы по приведенной системе, а также и стилистическая обработка их. Материал часто невозможно сразу выписать так, как он будет выглядеть в указателе. Окажутся пропуски (для функций, например, часто не будет выписан исполнитель, т. к. он показан в заголовке) и все это приводится в порядок. На этом работа заканчивается, остается переписка начисто с карточек на листы.

10. В заключение дадим частичную разработку одной сказки. Мы выбираем небольшую, но сравнительно богатую

сказку, а именно «Арысь-Поле» (Афанасьев, 2 – 4, N 149). Содержание ее сводится к следующему.

Старик с дочерью женится на ведьме. Мачеха ненавидит падчерицу, предлагает мужу изгнать ее. Вместо этого он ее выдает «за хорошего человека». Рождается сын. Мачеха превращает падчерицу в рысь и изгоняет ее, подменивает ее своей дочерью (дочь – ех машина). Мамка выносит ребенка к лесу и поет, рысь скидывает шкурку, корчит ребенка. Старик подслушивает, сжигает кожух. ИЗОБЛИЧЕНИЕ и сожжение ведьмы и ее дочери.

Этот материал может быть занесен в таблицы следующим образом. (См. таблицы). Для большей наглядности заголовки выделены жирным шрифтом. В скобки поставлены синонимы, от которых или на которые в указателе будет дана ссылка. При переписке материала на карточки и соответствующей стилистической обработке этот материал даст следующие карточки: (карточки с повторными заголовками здесь для краткости озаглавлены шифром «id.»).

Карточки от таблицы N 1.

1. *Старик-вдовец* с дочерью.

2. *id.* – его дочь околдовывается мачехой.

3. *id.* – женится на ведьме.

4. *id.* – выдает замуж свою дочь.

5. *id.* – обнаруживает подмену своей первой дочери дочерью

ведьмы.

6. *id.* – сжигает кожух околдованной дочери.

7. *Женитьба* – вдовца с дочерью на ведьме.

8. *Замужество*. – Дочь вдовца выдана за хорошего человека.

9. *Сожжение* – кожуха отцом превращенной в рысь дочери.

10. *Подслушивание*. – Отец подслушивает песню мамки при кормлении ребенка околдованной матерью.

11. *Обличение*. – Отец обнаруживает подмену жены, его дочери
и т. д.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	
Номенклатура.	a	Старик.	Падчерица.	Дочь.	Мачеха, ведьма, жена.	Мамка.	Шкурка.
	b	Старик, вдовец с дочерью.	Падчерица.	Дочь ведьмы.	Ведьма, вторая жена старика.	Мамка.	
1. Облик.	a	--	Красавица.				
	b	--					
2. Движение.	a	--					
	b	--					
3. Формы вызова.	a	--					
	b	--					
4. Локальн. связи.	a	--					
	b	--					
5. Качества.	a	--			Зависть.		
	b	--			Завидует падчерице.		
6. Формы включен.	a	--		Рождение.			
	b	--		Рождается во втором браке.			

7. Чему подвергается.	a	--	Замужество, брак. // Подмена.	Подмена. // Изобличение, сожжение, наказание.	Наказание, сожжение.		Оборотничество, сожжение.
	b	Его дочь околдовыв. мачехой.	Выдана замуж. // Подмена сводной сестрой.	Ею подменена падчерица, сожжена.	Сожжена за подмену падчерицы.		Шкурка рыси сброшена для кормления ребенка и сожжена.
	a	--	Изгнание. // Околдован. превращен.				
	b	--	Изгнана мачехой. // Превращена в рысь.				
8. Проч. атр. призна.	a	--					
	b	--					
9. Функции.	a	Женитьба. // Замужество, брак.	Превращение, оборотничество, кормление.		Изгнание, превращение, околдование. // Подмена.	Пение, обличение.	
	b	Женится вторым браком на ведьме. // Выдает замуж дочь.	Превращена в рысь, кормит ребенка, обернувшись женщиной.		Изгоняет падчерицу, превращает ее в рысь. // Подменивает ее дочерью.	Поет над сыном околдов. женщины, вызывает обличение.	
	a	Обличение, подслушивание, сожжение, расколдован., превращен.					
	b	Подслушив. песнь околдов. дочери, обнаруж. подмену, сжигает кожных.					

О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок

Точно таким же способом переписываются карточки с других таблиц. По окончании работы обрабатываются ссылки, создается единообразие, выкидываются дублиеты и т. д.

Разумеется, в данной работе решены далеко не все вопросы составления указателя. Целый ряд вопросов возникает, например, при составлении алфавита, при обработке ссылок и прочее, но входить во все детали этой работы не может войти в задачи короткой статьи. Даже если данная статья только заставит обратить внимание на дефекты существующих указателей и на возможность их устранения, то и тогда цель этой работы будет достигнута. [1].

Текстологическое редактирование записей фольклора

Издание фольклорных текстов ведется в СССР в больших масштабах, и работа эта из года в год расширяется. Необходимо поставить вопрос о том, какими принципами следует руководствоваться при подготовке архивных или иных рукописей к печати. Следует или не следует подвергать имеющиеся записи той или иной редакционной обработке со стороны языка и способов его передачи? Какие виды редакционной обработки, если она необходима, допустимы и правильны и какие ошибочны или недопустимы? Вопросы эти в нашей издательской практике не только не решены, но и не поставлены.

Никаких единственно правильных принципов здесь быть не может. Характер обработки будет в каждом отдельном случае зависеть, с одной стороны, от характера записи и, соответственно, рукописи, с другой — от целей, в каких тексты издаются, от типа издания. Невозможно лишь отсутствие принципа.

Один из способов записи — это запись, сохраняющая по возможности все особенности языка и произношения исполнителя. Если такая запись сделана достаточно подготовленным собирателем, она может служить надежным материалом для изучения народного языка, в частности — его говоров. Такие же тексты, как максимально достоверные и заслуживающие доверия, могут служить основой для изучения стиля исполнителя. Прекрасным примером таких записей могут служить записи академика Шахматова.

Например:

С-пóд тоуо камня, кáмня белоуо,
С-под тоуо кустушка раку́това
Пала-выпадала мать Ребра река,
Усьем пала в морё Черноэ.

[Шахматов, 1948, с. 48].

Образец сказочной записи Шахматова: «Не в каком чарьсвии, не в каком государьсвии, в таком, каком мы живём, жиу мужык да баба» [Ончуков, 1908, с. 219].

Корректуру сказочных текстов держал сам Шахматов, и транскрипция полностью принадлежит ему.

В советское время этот способ записи применялся А. И. Никифоровым в его огромном собрании северных сказок, из которого пока опубликовано только 15 текстов [1]. Образец записи А. И. Никифорова: «Не в котором царьстве, не в котором государьстве жыл король. У короля была доуька Марфа Прекрасна. Она росла в своём саду в терему за тяжолома замками. В ей сад нехто не являлся, в ейну крепось. Только были бабки, няньки. Она выростала, невестой стала, ходит по саду, гуляет с няньками, с мамками» [Никифоров, 1936, N 1, с. 151].

Такие записи ценны прежде всего для лингвиста. Если они сделаны умело, они дают важный материал для изучения местных говоров.

Однако данный способ, при всех его достоинствах, имеет ряд существенных недостатков, причем недостатков именно лингвистического порядка. Основной недостаток в том, что при быстрой записи невозможно уловить и правильно передать все звуковые особенности записываемой речи. Акад. Шахматов считал свои записи несовершенными. Передавая их для опубликования Ончукову, он его предупредил, что нередко, вследствие быстроты, с которой приходилось записывать, вместо точного обозначения звуков ставились привычные графические начертания (например: «л» вместо «ў», «л» вместо европейского «l», «г» вместо «у» и т. д.); привычными начертаниями обозначались также, как говорит Шахматов, «звуки неясно слышавшиеся в неударяемых слогах»; не было также

системы в проставлении ударений и т. п. [Ончуков, 1908, с. 201 – 202]. И действительно, в приведенных нами примерах бросается в глаза написание «живем» (и) наряду с «жыѣ» и «мужык» (ы). Неясно, имеем ли мы здесь дело с колебанием произношения или непоследовательностью в транскрипции.

Такие же трудности испытывал Д. К. Зеленин. Он пишет: «Некоторые сказочники... совсем не умеют рассказывать свои сказки «под запись»: они все время и весьма сильно торопятся, так что записывать за ними не успеваешь» [Зеленин, 1914, с. XIV].

Такое высказывание заставляет фольклориста насторожиться. Оно показывает, что Д. К. Зеленин различает сказочников умеющих и не умеющих рассказывать «под запись». Однако входить в детали здесь нет возможности. Записывая сказочников, которые не умели приноровляться к записи, целью которой была точная фиксация произношения, Д. К. Зеленин был вынужден жертвовать принципом фонетической точности, и он также признает свои записи лишь условно и приблизительно верными, как это делает академик Шахматов: «Даже при условии двукратного выслушивания каждой сказки приходится следить главным образом за текстом сказки, а не за особенностями произношения сказочника... Точности произношения в таких случаях остаются неотмеченными». Д. К. Зеленин приводит и ряд других причин, почему он может ручаться «только за точную передачу текста сказки, а не произношения сказочника» [Зеленин, 1914, с. XIV – XVII].

В некоторых случаях собиратели, не успевая фиксировать речь исполнителя точно, обрабатывают полевые записи задним числом, вносят уточнения по памяти. Так делал Д. К. Зеленин, указывая при этом, что во многих случаях он *не помнил*, как произносились те или иные слова.

Можно с уверенностью сказать, что есть случаи, когда собиратели задним числом в погоне за «точностью» нарочито усиливали особенности местного произношения. Установить это можно только при сравнении полевых записей с обработанными рукописями или рукописей с печатным текстом. Так, Афанасьев, приготавливая к печати архивную рукопись

сказки о молодильных яблоках и живой воде, искусственно усилил аканье (в рукописи: «один царь», «обнищал», «молодильными», «колодезь», «водою» и прочее; в печатном тексте: «адин царь», «абнищал», «маладильными», «калодезь», «вадою» и прочее) [Афанасьев, 5, N 171, с. 584]. Такой прием несомненно ошибочен и недопустим.

Можно было бы привести и ряд других высказываний, чтобы подтвердить правильность положения: в силу специфических условий записывания фольклорных (в особенности сказочных) текстов, возможна лишь приблизительная точность в передаче особенностей произношения исполнителя.

Это значит, что приведенный способ фиксации речи носит непоследовательный и компромиссный характер. Степень точности будет зависеть от условий записи, степени подготовки, добросовестности и мастерства записывающего. В случаях, когда благоприятных условий нет, более целесообразно довольствоваться упрощенным способом записи и не гоняться за сомнительной фонетической точностью, в особенности, если ради нее приходится останавливать и переспрашивать исполнителя или просить его говорить помедленнее, вследствие чего нарушается качество исполнения.

Но, кроме описанных специфических трудностей, есть и другая причина, почему точность передачи фольклорных текстов носит лишь приблизительный характер. Дело в том, что средствами алфавита точная передача произношения вообще невозможна. В те годы, когда создавались приведенные записи, еще не была известна или еще не получила распространения так называемая международная система фонетической транскрипции, которая содержит достаточное количество условных знаков для обозначения звуков человеческой речи соответственно особенностям языков. Смешение фонетической и орфографической записи (что имеет место даже в лучших записях Шахматова и Зеленина) здесь квалифицировалось бы как грубая и совершенно невозможная и недопустимая ошибка.

С точки зрения принципов, выработанных современной фонетикой, приведенные записи страдают рядом весьма существенных недостатков. Основной — отсутствие последова-

тельности, смешение фонетической и орфографической записи, вследствие чего далеко не всегда можно быть уверенным, что слово произносится именно так, как оно написано (например: «колоджа» или «колотца» и т. д.). Аканье, оканье иногда ясны, иногда нет, так как фонетическая запись сбивается на орфографию. Отмечаются только наиболее заметные отклонения от литературной произносительной нормы. Имеется полное или частичное отсутствие обозначения придыханий, долготы, краткости или полукраткости, степени ударенности, качества произношения звуков, обозначаемых, например, через «е», «л», «г» и др., отсутствие обозначения всех случаев палатализации и т. д.

Записи Шахматова, Зеленина, Григорьева, Астаховой и других для своего времени представляли собой огромный шаг вперед и не потеряли ни своей фольклористической, ни своей лингвистической ценности. Мало того, несмотря на свои недостатки, этот способ по сегодняшний день может быть рекомендован в тех случаях, когда собиратель не получил достаточной лингвистической подготовки, чтобы дать более точную и более совершенную запись. Эти компромиссные записи часто окажутся более полезными, чем записи, в которых особенности языка исполнителя заменены языком собирателя. Независимо от того, как текст будет издаваться, печататься, во всех случаях он должен *записываться* настолько точно, насколько возможно это в каждом отдельном случае. Во всех случаях следует стремиться к максимально точной записи.

Однако в тех случаях, когда собиратель достаточно опытен и подготовлен, следует стремиться к более совершенной форме записи, чем та, которая была охарактеризована выше и которая господствовала в нашей фольклористике до последнего времени. Наша наука не может остановиться на тех результатах, которых достиг, например, Шахматов более 80 лет назад. В этом отношении необходимо сделать дальнейший шаг вперед. В настоящее время точная запись должна вестись средствами современной фонетической науки (в фонетической транскрипции по нормам, установленным в наших вузах: *v nastajáš'če vr'ém'a toč'naja zap'is' dalžna v'es't'is' sr'ětstvam'í savr'em'ěnnaj fanet'ič'eskej nauk'í*).

Следует с решительностью сказать, что на сегодняшний день запись средствами современной фонетической науки есть наиболее правильный и последовательный вид фонетически точной фиксации речи. Система эта не представляет собой чего-то застывшего, ограниченного (как алфавит), она допускает различные формы применения, различные варианты, она гибка. Так, в настоящее время в некоторых учебных пособиях по русскому языку для иностранцев фонетическая транскрипция проводится на базе русского алфавита. Международной системой фонетической транскрипции предусмотрено обозначение не только звуков, но и ударений, пауз и интонаций. Приведем образец транскрипции на базе русского алфавита [Братусь, 1955, с. 193].

кагда́ ф тавáрищѣх сага́с'ѣа н'ёт ↑ |
на ла́т ↑ ѹх д'ѣла н'е пайд'от ↓ |

Изучение диалектов русского языка в наше время ведется планомерно. Имеется подробно выработанный план охвата территории СССР диалектологическими экспедициями, в результате которых будет издан диалектологический атлас СССР. Фольклорист, желающий принести пользу этому делу, должен предварительно ознакомиться с тем, какая система транскрипции принята у нас для обозначения диалектов. Анархия и кустарничество должны уступить системе и последовательности. Все это показывает, что смешанная система записи в настоящее время уже не обладает той научной ценностью, которой она обладала, когда не было средств более точной и совершенной записи.

Но значит ли это, что фонетически точная запись с применением международной системы транскрипции есть единственная форма записи, имеющая научную ценность для фольклориста, и что все другие, в силу своей компромиссности, должны быть отвергнуты как невозможные или недопустимые? Ясно, что это не так; издавая все новые записи только по фонетической системе, мы совершили бы новую ошибку. Но отсюда вытекает также правомерность вопроса о том, чем же фольклорист может поступиться, если нельзя отстаивать фонетическую запись как единственно возможную и единст-

венно научную при записывании и издании памятников народной поэзии?

Дать ответ на этот вопрос можно только в том случае, если встать на точку зрения, что из всех компонентов устной художественной речи звук как таковой, безотносительно к смыслу речи, обладает наименьшей художественной выразительностью и что поэтому принципом точности фиксации звука можно пожертвовать. В противном случае придется признать научной только фонетическую систему записи. Для литературоведа, изучающего памятники народной поэзии с точки зрения их идейно-художественных ценностей, безразлично, будет ли слово еще обозначено орфографически или путем таких написаний, как: «ешче», «ешчѐ», «ешчо», «ѣшчо», «јишчѐ», «јеѣщо», «јѣѣч'о» или как-нибудь иначе. Если же говорить о точной записи, то фольклорист прежде всего будет дорожить не точностью записи звуков, а естественностью и непринужденностью хода повествования и точностью его передачи, а также тем, что обычно не передается, — манерой исполнения, темпом, интонациями, паузами, жестами, мимикой, репликами аудитории. Такая точность возможна только при наличии звукозаписывающего аппарата или еще лучше — звукового кино.

Для массового читателя точная фонетическая запись не обладает привлекательностью. Более того, она нарушает плавность чтения и непосредственность художественного восприятия и наслаждения. Читатель быстро утомляется и прекращает чтение. Поэтому в тех случаях, когда памятники народной поэзии издаются не как материал для изучения языка, а как произведения национальной художественной культуры, в точной фонетической записи нет необходимости.

Какие же задачи возникают в связи с изложенным перед современным издателем фольклорных записей? В тех случаях, когда нет необходимости в издании фольклорных текстов в фонетической транскрипции, должны быть выработаны иные способы фиксации текста, по принципам, которые должны быть установлены для фольклорных текстов, издаваемых не в лингвистических целях. Иными словами: необходима какая-то обработка полевых и иных записей или архивных рукописей.

Совершенно очевидно, что такая обработка — очень трудное и ответственное дело и что она должна быть проведена осторожно и продуманно, чтобы не нарушить подлинности и художественности издаваемого памятника. Необходимо также оговорить, что могут быть особые случаи, когда архивные рукописи должны издаваться без всяких изменений, буква в букву, со всеми ошибками, но эти случаи здесь рассматриваться не будут.

В обычных случаях при издании записей (например, типа записей А. И. Никифорова) в первую очередь могут быть сняты все попытки передать обычное общерусское произношение слов не привычными для глаза орфографическими средствами, а применением русских букв по принципу «пиши, как слышишь». Примеры из собрания А. И. Никифорова: «живет», «держышь», «живой»; «чюдовище»; «уливаецця», «закáтиться», «прóситце», «ведеться», «ведётьця». Во всех этих и подобных случаях спокойно можно пользоваться орфографией, тем более, что приведенные начертания столь же условны, как и орфографические (точнее надо было бы писать: «жив'от», «д'ержыш» и т. д.). То же касается, например, фиксации палатализации однофокусных кругло-щелевых («свистящих») согласных вроде: «росьтёт» (точнее было бы «рос'т'от»), «сьмерть», «тесьть», «сьлеза», «госьти», «зьделали», или аффрикаты «ѣ» в таких словах, как: «дочька», «Ивановичь» и т. д. Не говоря уже о чрезвычайной непоследовательности (например, в слове «зьделали» не обозначена разница в произношении двух «л» — твердого и мягкого), в подобных написаниях нет необходимости, так как в русском языке звук «ч» всегда произносится мягко. В этих случаях (так же как и во многих других, которые здесь не оговариваются) без всякого ущерба для науки при издании фольклорных текстов можно обойтись средствами орфографии и соответственно редактировать издаваемые тексты.

То же относится к группам и сочетаниям согласных, весьма несовершенно передаваемых средствами орфографии и потому при попытках точной передачи речи иногда подвергаемых разным поправкам: «подъездяют», «уежайте»,

«сонце», «млаччую», «растрел» и др. (Все примеры из собрания Никифорова). Все эти и подобные им сочетания во всех случаях издания фольклорных текстов не в лингвистических целях могут передаваться орфографически.

Некоторые издатели (например, Григорьев в «Архангельских былинах») более или менее последовательно обозначают произношение глухих согласных: «фсе», «фсех», «погрел», «веть», «уш» и т. д. Необходимости в этом нет, и преобладающее большинство фольклористов (в их числе Шахматов) в этих случаях, как правило, придерживается привычных орфографических начертаний. Современные фольклористы в этих случаях также вполне могут довольствоваться средствами привычной орфографии.

Орфографический же принцип может быть применен при передаче редуцированных гласных. В ряде случаев делаются попытки уточнить их произношение: «чесы», «спехнуть», «заец», «знаите», «помени» и т. д. Во всех этих случаях можно обойтись средствами орфографии. Частный случай этого же явления представляет собой передача окончания «-ый» через «-ой»: «доброй молодец», «серой волк», «поганой», «целой» и т. д., хотя в ряде случаев оно может рассматриваться как явление оканья.

Мы считаем, что нет необходимости передавать фрикативный заднеязычный звук г в отличие от взрывного через греческую гамму (γ): «аγа», «боуатый» (Никифоров), или через латинское «h» (Астахова), или через русское «х» (Карнаухова), в тех словах, в которых этот звук всегда произносится как фрикативный.

Таковы простейшие и более или менее бесспорные случаи, когда издатель фольклорных текстов (если они издаются не в специально лингвистических целях) без всякого ущерба для научности издания может пользоваться обычной орфографией и соответственно редактировать издаваемые записи. Случаи эти здесь не исчерпаны, они иллюстрируют самый принцип подачи текста: общерусское или близкое к нему произношение во всех случаях может передаваться орфографически.

Так обстоит дело с *общерусскими, общенародными* формами языка. Более труден другой вопрос — вопрос о *местных или личных* особенностях речи.

Большинство фольклорных записей обладает различными признаками диалектов, иногда выраженными ярко, иногда слабо. Крестьянская речь отличается особенностями, не свойственными общерусскому или литературному языку. Следует ли эти особенности сохранять, или нет?

Ответ на этот вопрос не может быть дан для всех подобных явлений одинаково.

Принципиально перевод с одного наречия на другое или перевод с диалекта на общерусский язык так же возможен и допустим, как перевод с древнерусского на современный или с одного языка на другой. Однако в пределах русского языка в таком «перевode» нет необходимости, так как любое русское наречие понятно любому русскому (для немецкого и других языков дело обстоит бы иначе). Кроме того, всякий перевод снижает своеобразие оригинала, отзывается на его стиле и часто снижает его художественные достоинства. Отсюда вытекает, что диалекты, как правило, должны быть сохранены.

Издание, в котором общерусские слова и общерусское произношение обозначаются орфографически, но в котором одновременно полностью сохранены все особенности диалекта (в такой степени, в какой это графически возможно), есть для фольклориста во всех отношениях полноценное научное издание, и этот принцип редактирования может быть рекомендован как для изданий более широкого назначения, так и более узкого.

Здесь возможна, однако, и иная постановка вопроса: в какой степени такое сохранение не только возможно, но и необходимо как для целей фольклористического изучения, так и для изданий в целях популяризации памятников народной поэзии?

В этом отношении все будет зависеть от типа издания. Предусмотреть все типы издания в краткой статье нет возможности. Очевидно, однако, что, например, принципы издания академического типа с небольшим количеством филоло-

гически точно записанных текстов будут отличаться от принципов издания популярных сборников с большим количеством текстов, которые стремятся ознакомить читателей с художественными произведениями народного поэтического искусства. Так, большой том сказок, в котором последовательно будут сохранены и повторены на несколько сот страниц все особенности местного, личного и возрастного произношения, представил бы собой трудное и неудобное чтение. Подобные издания требуют такой текстологической редакции, которая облегчила бы чтение.

В этих целях может быть допущен разный подход к явлениям фонетического порядка, с одной стороны, и явлениям словоизменения, лексики, словообразования и синтаксиса — с другой.

Мы сперва остановимся на фонетических особенностях диалектов. Здесь нет возможности уходить вглубь этого вопроса. Необходимо только подчеркнуть, что для каждого издания этот вопрос должен быть продуман и решен в соответствии с состоянием рукописи и характером записи, а также с целью издания. Само же по себе точное сохранение и точная передача всех звуков данного наречия для фольклориста не определяет ни ценности текста, ни ценности записи. Классический сборник Рыбникова, в котором эти особенности не отмечены, не теряет своей ценности от сравнения его со сборником Григорьева, где сделана попытка эти особенности сохранить и передать.

Если следовать принципу, что звук как таковой не есть признак художественности речи, нужно иметь смелость в некоторых изданиях отказываться от сохранения диалектальных особенностей произношения в фольклорных текстах. Приведем пример. Сказка № 63 (29) из сборника Афанасьева («Сказка пра аднаво аднабокава барана») в записи писателя Лажечникова имеет следующий вид: «У аднаво барина была многа животсины» и т. д. Чем такая запись лучше орфографической? И много ли почерпнет лингвист из того, что эта запись сделана в бывшей Тверской губернии?

Воронежская частушка в издании Елеонской напечатана так:

Ни брани mine, мамаша,
Што памаду пралила:
Стаял гуля пад акном —
Я бис памяти была.

[Елеонская, 1914, N 4522].

Эта и подобные ей частушки, переданные в этом сборнике «фонетически», не обладают преимущественной научной ценностью.

Сохранение всех особенностей произношения имело бы еще некоторый смысл, если бы запись была сделана умелой рукой. В огромном большинстве случаев этого нет. Но есть и другие причины, по которым можно отказаться от точности в передаче звуков. Пример — фиксация цоканья в записях А. И. Никифорова. В одной из записей Никифорова есть два героя — братья Вод Водович и Иван Водович. А. И. Никифоров, сохраняя местное произношение, называет их «Вод Водовиць» и «Иван Водовиць». Так как эти имена в разных падежах встречаются часто, они назойливо бросаются в глаза и тормозят процесс чтения и художественного восприятия у читателя, для которого данное наречие не является родным и который не изучает диалекта. В данном случае, учитывая, что у других сказителей данной местности цоканье не наблюдается и что в передаче Никифорова нет устойчивости (в сказке № 1 на 13 случаев «Водовиць» приходится 11 случаев «Водович», причем неясно, имеем ли мы колебания в произношении или в написании), а также и то, что переданы далеко не все особенности произношения исполнителей, можно признать возможным отказаться от сохранения этой, как и других местных и личных особенностей произношения.

В тех случаях, когда издатель найдет возможным или необходимым элиминировать особенности местного или индивидуального произношения, об этом должна быть сделана оговорка. Мало того, желательно, чтобы в аппарате, приложенном к книге, были бы опубликованы образцы текстов в том виде, как они были записаны, в отличие от того, как они были отре-

дактированы. Другими словами, читатель имеет право знать, по какому принципу редактировался язык данного издания и какова аргументация этого принципа, а издатель обязан эти принципы сообщить.

Вопрос о сохранении или отбрасывании особенностей местного произношения в каждом отдельном случае (издании) должен решаться заново, соответственно целям издания. Вопрос этот может решаться также различно в зависимости от того, будут ли издаваться собственные записи, или архивные рукописи разного достоинства, или перепечатываться уже напечатанные тексты. Разумеется, что рукопись, например, XVIII века будет издаваться по иным принципам, чем фольклорная запись малограмотного волостного писаря конца XIX века. Такие записи имеются в сборнике, например, Афанасьева, который подвергал эти рукописи предварительной правке.

Все изложенное позволяет нам фиксировать следующий принцип: возможен такой тип издания, при котором с точки зрения фольклористического изучения нет прямой необходимости в сохранении всех особенностей местного или индивидуального произношения. Вопрос о их сохранении или нивелировке должен решаться для каждого издания отдельно, приемы редактирования должны доводиться до сведения читателя в вводной статье или в примечаниях; безоговорочная и ничем не мотивированная нивелировка особенностей произношения ни в каких случаях не допустима.

Совершенно иначе дело обстоит с местными особенностями морфологии, лексики и синтаксиса. Чтобы решить вопрос о том, в какой степени их следует сохранять или нет, необходимо ясно сознавать, что значимое слово — уже совершенно иной компонент художественной речи, чем каждый из составляющих это слово звуков; слово вызывает представления, ассоциации и эмоции. Несомненно, что *форма* слова в этом отношении имеет значение. Местные или иные особенности словоизменения и словообразования, т. е. особенности морфологии, лексики и синтаксиса, проявляющиеся в необычных с точки зрения литературного языка формах склонения

ний, спряжений, префиксации, суффиксации, управления и согласования и т. д., не могут быть нивелируемы под общерусские нормы. Правда, многие из таких форм будут восприниматься с точки зрения господствующего литературного языка как ошибки, но это не меняет дела. Колоритность, выразительность, образность и своеобразие народного языка определяются в числе других факторов свободным обращением с общепринятыми грамматическими нормами. В этой связи вспоминаются слова Пушкина:

Как уст румяных без улыбки
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

Приведем лишь два-три примера из сборника былин Паровой и Соймонова, заимствуя их из наблюдений, сделанных Г. Ф. Нефедовым [Нефедов, 1941, с. 43 – 61].

Местный падеж: «на войны», «на головы», «на этой заста-
вы»; особенности творительного падежа: «которыма дорож-
камы», «за тема столамы за дубовыма»; особенности образо-
вания местоимений: «к егонной матушки», «ейных слов», «у
его», «с има»; инфинитив на «-ти»: «слушати», «пахати»,
«легчи»; деепричастие на «-учи» и «-ючи»: «сядучи», «едаючи»;
стяжение личных окончаний: «играт», «похаживат» и т. д.

Хотя приведенные и многие другие особенности речи и не представляют собой результата собственного творческого обра-
щения с языком, замена их литературными формами была
бы совершенно недопустима.

Более ясно творческий характер обращения с языком вы-
ражается в области лексики. Смелые и неожиданные новооб-
разования, придача словам необычных оттенков значения,
свободное обращение с суффиксами и перенесение их к кор-
ням и основам, с которыми они неупотребительны, — все это
нередко результат творческого, хотя и бессознательно творче-
ского обращения с языком и составляет один из элементов
словесно-художественного творчества народа. Вот несколько
примеров из собрания Никифорова: «вершинок леса»; «давай
меня в обручество»; «белота в лице снегу белого»; «сестра смо-
лилась брату своему»; «бабка живо с печи свернулась»; «Иван

стал слабнуть»; «дожил до возрастных лет»; «топот конин»; «у его не было ничем ничего»; «через долго времени». Примеры из сказки «Терем мухи» [Афанасьев, 5, N 82 — 84]: «мухашумиха»; «мышь из-за угла хмыстень»; «заяц — на поле свертень» и т. д. Такие примеры можно выписывать целыми страницами; их можно изучать лингвисту с точки зрения их местной или личной принадлежности, принципов словообразования и т. д., фольклористу — с точки зрения образности, меткости речи, языкового стиля.

Лингвист считает, что разъединение и различная трактовка особенностей фонетических и морфологических является невозможным и непозволительным приемом. Однако с этим можно и не согласиться. Можно заметить, что при переезде из одной местности в другую лица с ярко выраженными особенностями говора прежде всего отбрасывают те особенности, которые вызывают всеобщее внимание и насмешку, как, например, цоканье или чоканье, надолго сохраняя менее резко бросающиеся в глаза особенности словоизменения. Таким образом, предусмотренный здесь случай жизненно возможен.

Другое возражение может состоять в том, что так переданная речь не соответствует тому, как она произносилась. Это несомненно так. Но компромиссные записи типа записи А. И. Никифорова также не соответствуют действительности. Вопрос упирается в то, что всякое буквенное обозначение есть обозначение условное — но в этом же дан и выход. Если в тексте (например, сборнике сказок одной местности) имеется ярко выраженное аканье, или ярко выраженное чоканье, или цоканье, или другие особенности, об этом можно сказать во введении с приведением примеров и анализом этих явлений. Для лингвиста нет необходимости прочесть слова «лестничка» или «чарь» 50 раз, если эти слова встречаются в книге 50 раз. Тем более в этом нет необходимости для фольклориста и рядового читателя. В этих случаях достаточно установить в введении, что для данной книги орфографическое «ц» есть условный знак диалектального «ч». Также можно поступать и в других аналогичных случаях.

Таким образом, осторожно проведенная замена некоторых или даже всех диалектальных особенностей произношения общерусскими произносительными нормами при соответствующей оговорке и мотивировке для некоторых типов изданий вполне возможна без всякого ущерба для фольклористики.

Наоборот, обработка особенностей словоизменения, словообразования и прочее недопустима. Вмешательство редактора в этих случаях представляло бы собой уже не только языковую, но и литературную правку и обработку. В большинстве случаев так называемая «литературная обработка» должна квалифицироваться как варварство, если речь идет об издании памятников народного творчества.

Говорить об этом приходится, так как подобная «литературная обработка» тянется (в разных формах) от XVIII века до наших дней. У Афанасьева встречаются такие фразы: «Василиса все переносила безропотно и с каждым днем все хорошеела и полнела, а между тем мачеха с дочками своими худела и дурнела от злости, несмотря на то, что они всегда сидели сложа руки, как барыни» и прочее [Афанасьев, 5, II, N 104]. Место записи, рассказчик и собиратель неизвестны, и Афанасьев был вынужден печатать рукопись такой, какой она поступила в его распоряжение. Принадлежит ли обработка самому рассказчику или собирателю — неясно. В иных случаях и сам Афанасьев сглаживал неровности языка, «олитературировал» текст, иногда же поступал наоборот: правил издаваемые им тексты «под народность» [См., напр.: Афанасьев, 5, I, N 27, 28 и др., с. 526 — 530].

Отсюда вытекает принцип: нивелировка особенностей народной или местной речи в области морфологии, лексики, фразеологии и т. д. есть недопустимое явление при издании фольклорных текстов.

Это не значит, что всякая литературная обработка во всех случаях полностью запрещена. Она не только возможна, но и необходима, например, при издании сказок для детей. Известно, например, что братья Гримм в семи пожизненных изданиях своих знаменитых «Детских и домашних сказок» от изда-

ния к изданию подшлифовывали стиль и изложение. Работу эту производил Вильгельм Гримм. Он делал это с большим художественным вкусом, тактом и умением. Соединение народной простоты с художественной отшлифовкой составляет одно из достоинств этого сборника, вследствие чего он считается прекрасным образцом немецкого языка и читается в школах всего мира. Поступая так, Вильгельм следовал принципам народнически-романтической эстетики. Следуя этим же принципам, он в отдельных случаях сохранял диалект. Несмотря на все достоинства этого сборника, принципы языковой обработки, принятые Гриммами, в настоящее время не могут поддерживаться. Они были хороши в начале XIX века, они возможны для «детских сказок», но современные научные сборники должны следовать иным принципам.

Если литературная обработка произведена в современном сборнике, претендующем на научность, притом без оговорок, втихомолку, она должна квалифицироваться как подделка, фальсификация. Фальсификацию представляют собой также всякого рода издания, в которых «исправляется» не только язык, но и стиль, и даже сюжет. В этом отношении у нас особенно неблагоприятно обстоит с переводами и «литературной обработкой» произведений фольклора народов СССР. В результате такой обработки издаваемые памятники часто теряют свой особый национальный колорит, а вместе с тем и свою научную ценность и достоверность, а часто и свой художественный характер.

Подводя итоги, можно установить следующие возможные типы фольклорных изданий с точки зрения редакционной обработки текста со стороны языка:

1) фонетически точная передача по системе международной фонетической транскрипции, примененной совершенно последовательно; применение ее на базе русского алфавита — один из возможных вариантов ее;

2) смешанная фонетически-орфографическая запись средствами русского алфавита с некоторыми добавлениями (гамма и прочее), при которой точность передачи достигается лишь приблизительно и лимитируется быстротой темпов

фольклорных записей, а также состоянием науки ко времени записи (записи Шахматова, Зеленина, Никифорова и др.) и другими обстоятельствами;

3) та же относительно точная запись, но общерусские слова в обычном их произношении передаются орфографически;

4) из записи предыдущего типа удалены все или некоторые местные особенности произношения, препятствующие непосредственности художественного восприятия, с заменой их нормами общерусского произношения; соответствующая оговорка и полное раскрытие системы редакционной обработки должны быть доведены до читателя;

5) литературно обработанные записи различного назначения и различного качества.

Разумеется, что данная заметка не исчерпывает всех имеющихся возможностей и не разрешает тех разнообразных и иногда очень больших трудностей, с которыми приходится иметь дело при подготовке фольклорных текстов к печати. Цель ее — обратить на эти трудности внимание и наметить пути к их разрешению. [1].

Принципы определения жанров русского фольклора

1. Хотя этимологически слово «жанр» означает «род», фактически оно в литературоведении означает некоторое видовое понятие.

2. Определение жанра возможно только в связи с общей классификацией видов народного творчества.

3. Слово «жанр» есть условный научный термин, о значении которого необходимо вынести решение.

4. В дореволюционной и современной фольклористике многие жанры выделены эмпирически достаточно убедительно и правильно.

5. Есть отдельные случаи, когда жанр может быть определен только по формальным признакам (частушка). В целом, однако, жанр определяется по соотношению форм и содержания.

6. Ни наиболее общие, ни наиболее дробные звенья классификации не могут быть отнесены к жанрам.

7. Родовые понятия — эпики, лирики и драматики могут быть применимы к области фольклора с дальнейшим подразделением на жанры.

8. Пословицы, загадки и заговоры не входят в указанные выше роды и представляют собой самостоятельные специфически фольклорные жанры.

9. Область обрядовой поэзии не подчинена указанным родам, так как она определена не по признаку поэтического оформления, а по признаку бытования.

Принципы определения жанров русского фольклора

10. Область эпической (повествовательной) поэзии распадается на два больших разряда: народная проза и эпическая песенно-стихотворная поэзия.

11. Из области народной прозы может быть выделен жанр сказки, как повествования, в действительность которого не верят. Этот жанр по специфическим для каждого вида и несовпадающим признакам может быть распределен на сказки волшебные, кумулятивные, о животных, новеллистические, анекдоты, докучные. Каждая из этих групп составляет жанр в составе общего жанра сказки.

12. Область прозы, в действительность которой верят, может быть распределена соответственно характеру действующих лиц на жанры: предания, легенды, бывальщины, сказы.

13. Жанры поэтической повествовательной поэзии определяются по характеру и области изображаемой в них реальной или вымышленной действительности как былины, исторические песни, баллады, эпические духовные стихи.

14. Область народной драматики естественнее всего распределяется по характеру исполнения на жанры: театр Петрушки, театр марионеток (вертеп), раек и театр артистов. Игрища и календарные обряды не входят в область драматики, так как они не представляют собой зрелищ. Они вообще не входят в область словесно-художественного фольклора, хотя имеют с ним тесную связь.

15. Наибольшие трудности представляет распределение и жанровое определение лирической поэзии. Традиционное деление на лирику обрядовую и необрядовую следует признать логически и тактически правильным, хотя ни тот, ни другой вид лирики еще не представляет жанра.

16. Область календарной обрядовой лирики естественно делится соответственно праздничному приурочению на колядки, подблюдные песни, масленичные песни, веснянки, троицкие и семицкие песни и др.

17. Изучение видов семейной лирики покажет, какие из них смогут быть определены как жанры. Несомненно к области семейной обрядовой лирики относятся жанры свадебных причитаний и причитаний похоронных.

18. Необрядовую лирику априорно можно определять по эпохам и социальной принадлежности, сюжетному содержанию, формам исполнения и бытования, отношению к изображаемому, метрической, гармонической, мелодической системе и т. д. Эти признаки невозможны одновременно для равных по общности звеньев деления (перекрестная классификация), но возможны для подразделений каждой из групп произведений в зависимости от фольклорной специфики их.

19. По социальному признаку песни распадаются на песни рабочих и крестьян. Жанры рабочего песенного фольклора подлежат специальному изучению (лирические, гимнические, сатирические). Собственно крестьянские песни могут быть разделены соответственно содержанию (о любви и семье и др.) с подразделением по формам бытования и исполнения (голосовые, хороводные и др.). К жанрам крестьянской лирики относятся бытовые плачи (о рекрутчине и другие), частушки, колыбельные, лирические духовные стихи. Песни крестьян, оторвавшихся от земледельческого труда, могут быть распределены на песни разбойничьи, батрацкие, солдатские, песни тюрьмы, каторги и ссылки. Каждая из выделенных групп составляет жанр по совокупности отличий как по содержанию, так и по поэтике.

20. С точки зрения формальной логики возможно полагать в основу деления некоторые формальные признаки, например — выделить жанр протяжных песен, а признак содержания положить в основу подразделения (например, протяжные любовные, протяжные солдатские и т. д.), но такое распределение не соответствует требованиям современной эстетики, согласно которой содержание вызывает соответствующую форму, а не наоборот.

21. Из сказанного вытекает, что единого принципа определения жанра нет. Определение жанра зависит от принадлежности к более общей категории рода творчества и от специфически фольклорных отличий каждого выделяемого жанра, (социальная принадлежность, содержание, внешняя поэтическая форма, форма исполнения и бытования, отношение к изображаемому и т. д.).

Принципы определения жанров русского фольклора

22. Жанровые определения даются по состоянию фольклора на XVIII – XX века. Правильно определенный жанр есть наиболее надежная научная единица для художественного, идейного и исторического изучения фольклора с последующими выводами для фольклора в целом соответственно эпохам его исторического развития.

Перечисленные в настоящих тезисах жанры не исчерпывают жанрового состава русского фольклора, а служат лишь иллюстрациями для пояснения выдвигаемых для дискуссии исходных принципов определения жанров. [1].

Комментарии

к тому трудов В. Я. Проппа «Сказка. Эпос. Песня»

Статьи и тезисы Владимира Яковлевича Проппа, вошедшие в очередную том его полного собрания трудов, объединены в четыре раздела: «Сказка», «Эпос», «Песня» и «Прикладные проблемы фольклористики». Четырнадцать работ — из которых только две были переизданы — представляют творческое наследие (и научные интересы) ученого за период с 1926 по 1961 годы. Все работы печатаются по тексту первой публикации.

При подготовке к переизданию была проведена следующая редакторская работа, не нарушающая цельности авторского текста, и создан вспомогательный аппарат:

- 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; исключение составляют таблицы, в которых сохранены полужирные выделения;
- в ряде случаев, руководствуясь логикой текста, были по-иному выделены абзацы;
- сверены цитаты по доступным русскоязычным источникам;
- уточнены (а в ряде случаев — «реанимированы») и унифицированы библиографические описания (полные и краткие);
- в разделе «Комментарии» к каждой статье дан полный алфавитный список использованной литературы;
- 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 дополнения редактора даны в угловых скобках с пометой «Ред.».
- в двух случаях в основном тексте купированы главы и перенесены в раздел «Комментарии», где и дана мотивировка редакторской «вольности»;
- без указания на редактуру в большинстве случаев раскрыты сокращения слов в основном «служебных» («так называемые», «многое

Комментарии

другое», «включительно», «прочее», «например», «вместо» и т. п.) и, реже, в иных случаях («Всеволод», «братьев Grimm», «von den» и т. п.);

– в пределах раздела все статьи даны в порядке первой публикации;

– в разделе «Комментарии» курсивом отмечены номера примечаний, принадлежащих автору статьи.

Сокращения,

используемые автором и принятые редактором (в основном для библиографических описаний):

chap. – глава (для франц. изд.)

Kap. – глава (для нем. изд.)

p. – страница (для англ., франц. изд.)

pass. – разбросано, местами (passim – нем.)

resp. – соответственно, относительно, и, или (respektive – нем.)

S. – страница (для нем. изд.)

scil. – а именно, то есть (scilicet – лат.)

и. а. – и другие (und andere – нем.)

Сказка.

Сказковедческие работы занимают ведущее место в научном наследии В. Я. Проппа, начавшего свою фольклористическую деятельность с изучения волшебной сказки. Владимир Яковлевич в 31 год написал свою гениальную книгу и в 1927 году выступил по вопросу морфологии волшебной сказки на заседании Сказочной комиссии РГО с докладом «Функции волшебного помощника». До этого в вестнике данной комиссии была опубликована информация о проведенном исследовании. Ниже мы приводим этот маленький материал, открывающий библиографию «большого Проппа».

Морфология русской волшебной сказки

Под таким заглавием автором настоящей заметки закончено исследование, посвященное сравнению волшебных сказок с точки зрения их строения. Исследование исходит из наблюдения, что самые разнообразные сказочные персонажи в различных сказках действуют одинаково. Так, испытывать и награждать героя могут и яга, и леший, и медведь, и встречный старичок и т. д. Атрибуты действующих лиц меняются, меняется способ осуществления функций (различны напр., способы испытания), но функции, как таковые, повторяются. Одинаковые функции встречаются в самых разнообразных сюжетах. Это наблюдение заставляет нас изучать сказки по функциям действующих лиц. Наблюдаемая повторность их приводит к предположению, что число этих функций для

волшебной сказки вообще весьма ограничено. Чтобы проверить это предположение, следует прежде всего выделить эти функции. На анализе 100 сказок афанасьевского сборника (N 50 по 151 включительно) [Афанасьев, 2 — 4] выясняется, что можно зафиксировать лишь около 30 функций. Эти данные подтверждаются материалом других сборников.

После выделения функций возникает вопрос: в какой последовательности и в каких группировках встречаются эти функции? Наблюдение показывает, что последовательность этих функций всегда одинакова. Есть колебания, есть обращенные последовательности, но это не дает права говорить о наличии нескольких систем. Система лишь одна. Расположение всех функций в том порядке, в каком они имеются в сказках (итоговая схема), дает один стройный и последовательный рассказ, образующий морфологическую основу данного разряда сказок. Что касается группировок функций, то по отношению к найденной схеме отдельные сказки представляют собой неполную основу. Таким образом все сказки данного разряда оказываются однотипными по своему строению. Подтипы могут определяться по наличию и отсутствию в них тех или иных функций. Невозможным оказывается распределение по постоянным связям разновидностей отдельных функций (т. е. по сюжетам и вариантам в общепринятом смысле слова), так как каждая из сказочных функций может варьировать и метаморфировать независимо от других. Из этого правила исключаются лишь парные функции, как запрет — нарушение, бой — победа, погоня — спасение, так как здесь разновидность первой половины вызывает соответствующую разновидность второй. Исходя отсюда все сказки данного разряда должны рассматриваться, как цепь вариантов*. Отсюда вытекает и недопустимость отдельного сравнительного изучения так называемых сюжетов. Ни один из них не может изучаться без других, так как составные части одного сюжета входят и в другие.

В связи с этими наблюдениями можно поставить вопрос о распределении на разряды действующих лиц. Оказывается, что можно установить 6 категорий их: 1) вредители, 2) посредники (взывают о помощи и прочее), 3) носители движения или герои, 4) дарители, 5) помощники, 6) искомые персонажи.

Всеми этими данными можно пользоваться для точного определения разряда волшебных сказок. Разряд этот оказывается чрезвычайно широким. К нему, кроме тех сказок, которые давно определены, как волшебные, принадлежат также некоторые из сказок, в которых действующими лицами являются исключительно животные, а также ряд так называемых легенд.

* (Этим объясняется неразрешимость спора о количестве имеющих в сказочном запасе сюжетов и условность распределения материала по типам).

Комментарии

Впервые: Сказочная комиссия в 1926 г. Обзор работ. / Под ред. С. Ф. Ольденбурга. — Л., 1927. — С. 48 -- 49. — (ГРГО. Отделение этнографии).

Наряду с монографиями «Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки», а также лекционным курсом «Русская сказка», вышедшими отдельными книгами в собрании трудов ученого, целый ряд статей, посвященных сказке, разбросан по другим томам собрания. Целесообразно именно здесь привести свод всех пропповских «сказочных» работ.

Название статьи	Название тома, год издания
— Структурное и историческое изучение волшебной сказки — Трансформация волшебной сказки — Кумулятивная сказка — Легенда [примыкает к циклу]	Поэтика фольклора, 1998
— Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне)	Проблемы комизма и смеха, 1999
— Волшебное дерево на могиле (К вопросу о происхождении волшебной сказки) — Мужской дом в русской сказке — Мотив чудесного рождения — Морфология русской волшебной сказки — О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок — Чукотский миф и гилацкий эпос (примыкает к циклу)	Сказка. Эпос. Песня, 2001
— <«Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева> — А. И. Никифоров и его «Северно-русские сказки» — Сказки братьев Гримм и русский Север — Эдип в свете фольклора (примыкает к циклу)	Фольклор. Литература. История, 2001
— Подготовка текста сборников сказок А. Н. Афанасьева и А. И. Никифорова и комментариев к ним	В собрание трудов не войдут (см.: Афанасьев, 6; Никифоров, 1961)

Волшебное дерево на могиле
(К вопросу о происхождении волшебной сказки)

Первые: Советская этнография. — 1934. — № 1 — 2. — С. 128 — 151: К вопросу о происхождении волшебной сказки (Волшебное дерево на могиле).

[1] В названии статьи мы поменяли местами заглавие и подзаголовок, так как исследование полностью посвящено одной узкой проблеме, о чем автор прямо и говорит в начале главки второй. Первая же главка автономна: она посвящена общим подходам к изучению волшебной сказки с позиций марксизма и краткому обзору состояния зарубежного сказковедения, которое «показывает бессилие буржуазной науки использовать свое же наследие», потому что «дальнейшее развитие науки тормозится ее классовым характером» и т. п. Это при том, что в списке «упомянутых» в статье трудов мы находим только четыре работы «советского» периода и тридцать девять (нередко — многотомных) книг «буржуазных ученых». Именно эти исследования обильно цитирует автор статьи, великолепно владеющий всеми достижениями современной ему зарубежной этнологии и фольклористики. Явное противоречие и сам факт появления первой главки мы объясняем вынужденно конъюнктурными соображениями. Не следует забывать, что в начале тридцатых годов велась «жесткая классовая борьба с буржуазными проявлениями в науке», а в этнографии — в частности — компания против «руденковщины». (Забавна и путаница в названии работы Энгельса: «Развитие науки от утопии к социализму» вместо «Развитие социализма от утопии к науке»). В связи с вышеизложенным в основном тексте статьи нами купирована первая главка и полностью перенесена в примечания. Вот ее текст:

1.

Сказка — один из самых трудных объектов научного исследования. В том процессе разложения буржуазной науки, который приводит к бесчисленному множеству обособленных друг от друга научных дисциплин, сказка исследуется археологами, ориенталистами разных толков, этнографами, историками религии, социологами, историками литературы и т. д., причем каждая из этих научных дисциплин видит одну сторону дела и не может видеть других. Среди исследователей сказки преобладают *филологи*, и на исследование ее переносятся приемы историко-литературных изысканий, с некоторыми коррективами на своеобразие исследуемого материала, т. е. художественное творчество рассматривается только как *таковое*. Полный отрыв от материальной базы, от социально-экономических условий, из которых вырастает творчество сказки, нисколько не беспокоит европейских ученых. Характерно, что именно на съезде *филологов* (Лунд, август 1932) была образована комиссия по изу-

чению сказки. Однако, комиссия должна была признать, что наука о сказке пришла в тупик (доклад Sydow'a). Зато комиссия нашла утешительный выход в том, чтобы взамен *посюжетного* изучения сказки заняться сказкой по *национальностям*. Такая националистическая, фашистская установка по отношению к сказочному материалу, который прежде всего есть *интернациональный* материал, должна будет привести к еще большему тупику, к полной остановке буржуазной научной мысли.

Советские ученые не были представлены на Лундском съезде. В противном случае советские ученые могли бы доложить съезду, что у нас этого тупика нет.

Однако, противопоставление нашей науки — буржуазной вовсе не означает, что у нас имеется полное благополучие. Но у нас, не говоря об уже достигнутых результатах, имеются перспективы.

Мы вовсе не отказываемся изучать сказку и по сюжетам, и по национальностям — но не здесь мы видим перспективы, не этот путь приводит нас к прочным результатам.

Прежде всего мы изучаем сказку, исходя из принципа: «Способ производства материальной жизни обуславливает социальный, политический и вообще духовный (*geistigen*) процесс жизни» [Маркс.

Правда, этот прием изучения до сих пор, во всей своей широте и глубине, полностью к сказке не применен. Подобно тому, как некогда существовал «наивный реализм», у нас имеется течение, которое можно назвать «наивным марксизмом», и которое предполагает *непосредственную, механическую* связь базиса и надстройки. При такой упрощенческой точке зрения исследователь будет искать в сказке отражений крепостничества, непосредственных следов классовой борьбы, материала для борьбы с религией и прочее. Все это, конечно, нужно, все это актуально и своевременно. Но это *не исчерпывает вопроса*. Очень часто названных элементов в сказке *вовсе не будет обнаружено*, и тогда сказка (как это и делалось, вопреки указанию Ленина, что сказку *надо* изучать) будет объявлена чем-то вредным, «уводящим от жизни», изучение ее подвергнется если не гонению, то некоторому игнорированию, как занятию, недостойному подлинно революционной науки. Следствием этого было то, что в области этнографии и фольклористики, долго остававшейся вне поля зрения наступления революции, особенно долго и упорно продолжалась инерция буржуазных установок.

Суть того упрощенчества, о котором мы говорили, сводится к тому, что соответствие между базисом и надстройкой понимается как *синхроническое* соответствие, тогда как на самом деле оно есть *историческое* соответствие, и синхронизм не всегда обязателен. Вспомним, что именно

такого же рода несоответствие позволило Энгельсу пролить свет на происхождение семьи. Цитируя Моргана и ссылаясь на Маркса, Энгельс пишет:

«Семья — говорит Морган, — представляет собой активный элемент; она никогда не стоит на месте, а движется от более низкой формы к более высокой по мере того, как общество развивается от низшей ступени к высшей. Напротив, системы родства пассивны, лишь через долгий промежуток времени они регистрируют прогресс, проделанный семьей, и претерпевают радикальное изменение лишь тогда, когда радикально изменилась семья». «И точно также, — прибавляет Маркс, — обстоит дело с политическими, юридическими, религиозными, философскими системами вообще» [Энгельс, 1933, с. 51]. Прибавим от себя, что так же обстоит дело и с сказкой.

Поэтому к первому принципу надо прибавить второй: «Точное изображение мирового целого, его развития и развития человечества, как и отображение этого развития в головах людей может, следовательно, осуществиться только диалектическим путем, с постоянным упором на общие взаимодействия, становления и исчезновения (*des Werdens und Vergehens*), прогрессирующих или регрессирующих изменений» [Энгельс, 1931, гл. II]. Отсюда: явление может диалектически изучаться только в его движении, начиная от его зарождения. Если выраженную здесь точку зрения проводить в исследовании сказки последовательно до конца то тем самым историко-литературное, сюжетное, филологическое изучение сказки отмечается. В самом деле, сюжет должен быть изучен с момента *зарождения*. С точки зрения филологической» это означало бы, что надо найти то место, ту территорию, национальность, тот век, когда он зародился в головах людей (или, может быть, одного человека). С нашей точки зрения, надо найти ту социально-экономическую формацию, ту определенную ступень в развитии той или иной формации, в рамках которой сюжет зародился, потому что *должен* был зародиться. Следовательно для изучения литературного явления, что как раз и представляет собою сказка, мы должны привлекать в качестве объяснительного материала историю хозяйства, экономику и связанные с ними социальные явления.

Отсюда вывод, что при сравнительном изучении сказки нельзя ограничиваться сравнением сказки со сказкой. Элементы сказки надо сравнивать с элементами материального производства, с явлениями социального строя, с обрядами, обычаями, верованиями народа, у которого найдена сказка, а также других народов, находящихся с ним на одинаковой ступени хозяйственного и культурного уровня.

Эта работа нами начата. Можно смело утверждать, что в области волшебной сказки нет буквально ни одного мотива, который не обнаружил бы в своем исходном пункте связи с хозяйством доклассового общества. Если *сейчас* нет видимости связи между сказкой и тем базисом, на основе которого она бытует, то в прошлом эта связь была самой непосредственной и прямой. Такой путь исследования прольет нам свет на происхождение сказки.

Надо сказать, что в буржуазной науке накопилось достаточно материала, чтобы сделать соответствующие выводы. Но буржуазная наука, естественно, не могла их сделать. Тем не менее материал ее мы можем использовать. При изучении того, что уже сделано в нашей области, резко бросается в глаза следующее явление: собственно фольклористы для наших целей не дают почти ничего. Строгая замкнутость материала и связанная с этим узость приемов изучения приводят к тому тупику, о котором говорилось выше. Привлекать материал «первобытных» народов считается «ересью». Лильеблад говорит: «Сказки представляют собой коллективные образования, которые восходят к первобытным верованиям и первобытным обычаям (Sitte); они не были составлены на определенном месте и в определенное время» [Liljeablad, 1927]. Это — высшее, до чего может договориться буржуазный фольклорист. Здесь все же выдвигается необходимость изучения первобытных обычаев, чем уже разрываются рамки посюжетного изучения. Однако, идеалистическое утверждение, что сказка восходит к верованиям, лишь сводит одно неизвестное к другому. В дальнейшем, однако, Лильеблад не выдерживает даже и этой точки зрения. Лильеблад фактически не привлекает для своего труда ни одного исследования по истории доклассовых культур, ни одной описательной монографии этнографического характера и т. д., ограничиваясь чисто сказочным материалом. Мало того, забыв свое собственное утверждение, он даже слегка иронизирует над теми, которые возводят сказку к первобытности и думают, что тем самым служат науке. Между тем предмет исследования Лильеблада (мертвец-помощник) таков, что вопрос о происхождении его фактически не может быть разрешен без этнографических данных, и в книге Лильеблада он остается нерешенным [Liljeablad, 1927]. Из фольклористов более других занимался вопросами отношений сказки к первобытным обычаям и верованиям фон дер Лейен. В его книге о сказке одна глава названа «Истоки сказки». Однако, работа v. d. Leyen'a содержит ряд несомненных, очевидных ошибок, свидетельствующих о том, что v. d. Leyen вторгся в чуждую для него область [Leyen, 1925].

Гораздо больше сделано собственно этнографами. Не вдаваясь в историю вопроса, приведем несколько высказываний буржуазных ученых. Они показывают бессилие буржуазной науки использовать свое же наследие. Скандинавский ученый Nilsson говорит: «Если систематически изучить мир сказки, то окажется, что сказка строится на тех же первобытных представлениях, которые нашли свое выражение в религии» [Nilsson, 1911, p. 106]. Максим Ковалевский называет сказку «общественной палеонтологией». Особенно много в этом отношении сделано Фрэзером. В его многочисленных капитальных трудах рассеяно много метких наблюдений, чрезвычайно ценных для фольклористов. Macculloch посвящает вопросу о сказке специальный труд, озаглавленный «The childhood of fiction, a study of folk-tales and primitive thought» [Macculloch, 1905]. Hartland в двух капитальных трудах исследует с этнологической точки зрения легенду о Персее и миф (вернее — мотив) о чудесном рождении [Hartland, 1909].

Интересно, что чем позже по времени своего написания исследования, тем идеалистичнее (Nilsson). Более ранние исследования, когда буржуазия еще была прогрессивна, ближе к нашим установкам. Так, Lang говорит: «Таким образом исследователь фольклора скоро обнаруживает, что он должен расширить свое поле (ср. с этим отказ от такого расширения у Либбелла и других) и изучать не только народные европейские сказки и обычаи (practices), но и первобытные формы жизни (ways), а также идеи и обычаи образованных классов цивилизованных рас». Немецкий исследователь Колер, современник Моргана, говорит: «При объяснении подобных мифов (речь идет о Мелюзине) ученые проглядели связь сказки с этнологическими явлениями жизни народов» [Kohler, 1895]. Список подобных высказываний может быть значительно увеличен. Характерно, что большинство авторов, идущих в изучении фольклора не от филологии, — англичане (Lang, Macculloch, Hartland, Gomme, Frazer, журнал «Folklore», и др.). Английский империализм отличается особой агрессивностью. Постоянно нажимая на угнетаемые ею народы, английская буржуазия сумела извлечь из этих народов богатый и ценный материал, сумела сделать некоторые правильные наблюдения, но дальнейшее развитие науки тормозится ее классовым характером.

[2] В конце статьи дан список использованной литературы, озаглавленный «Названия упомянутых трудов»: Андреев, 1929; Афанасьев, 3 — 4; Борисковский, 1932; Вундт, 6/г (Представляет собой лишь 1 том, что не оговорено переводчиком. См. ниже: Wundt); Гроссе, 1898; Зеленин, 1929; Зелинский, 1915; Карацин, 1853; Ковалев, 1923; Ковалевский, 1914; Морз, 1914; Соболевский, I — VII; Тахтарев, 1914; Фрэзер, I — IV; Харузин, 1890; Худяков, I — III; Энгельс, 1931; Энгельс, 1933.

Комментарии

Achelis, 1919; Beth, 1927; Bolte, Polivka, I — III; Frazer, IV; Fülleborn, 1906; Goldziher, 1910, S. 20; Grimm, 1857; Gutmann, 1909; Hahn, I — II; Haltrich, 1856; Hartland, I — III (цит. по ссылкам); Hartland, 1909; Knowles, 1888 (цит. по ссылкам); Koch-Grünberg, I — II; Koch-Grünberg, 1923; Krickeberg, 1928; Levy Brühl, 1926; Leyen, 1925; Leyen, I; Liljeblad, 1927; Macculloch, 1905 (цит. по ссылкам и рецензиям); Mackensen, 1923; Mannhardt, 1 — 2; Meinhof, 1926; Negelein, 1901; Nilssen, 1911; Oldenberg, 1894; Rohde, 1907; Schweinfurth, 1918; Spencer, Gillen, 1904; Steinen, 1894; Sternberg; Sydow; Weicker, 1902; Wundt, 1923 (Mythus und Religion. — 2 Teil).

Мужской дом в русской сказке

Впервые: Ученые записки ЛГУ. — N 20. — Серия филологических наук. — Вып. 1. / Ред. А. П. Рифтин. — Л., 1939. — С. 174 — 198.

Статья с незначительными исправлениями и дополнениями полностью вошла в монографию «Исторические корни волшебной сказки» — глава IV: «Большой дом».

[1] В конце статьи дан список использованной литературы, озаглавленный «Источники»:

Афанасьев, 3; Владимирцов, 1923; ЖС, XXI; Зарубин, 1932; Зеленин, 1914; Зеленин, 1915; Казанский, 1932; Лурье, 1932; Ончуков, 1908; Садовников, 1884; Смирнов, 1917; Снегирев, 1937; Соколовы, 1915; Толстой, 1934; Фрэзер, I — IV; Худяков, I — III.

Boas, 1897; Bolte, Polivka, I — III; Codrington, 1891; Frazer, I — IV; Frobenius, 1890; Loeb, 1929; Parkinson, 1907; Saintyves, 1923; Samter, 1911; Schurtz, 1902; Weicker, 1902.

Мотив чудесного рождения.

Впервые: Ученые записки ЛГУ. — N 81. — Серия филологических наук. — N 12. / Ред. М. К. Азадовский. — Л., 1941. — С. 67 — 97. Переиздание: Пропп, 1976, с. 205 — 240.

[1] Приведем главнейшие общие труды: Лафарг, 1928, с. 183 — 193; Веселовский, 1913, с. 58 — 65; Богораз-Тан, 1928, с. 44 — 54 (Гл. VI); Недельский, Францев, 1934, с. 44 — 63; Яворский, 1905, с. 306 — 307; Schubert, 1890; Moret, 1902, p. 38 — 73 (Chap. II: La naissance divine du pharaon); Frobenius, 1904, S. 223 — 263 (Kap. X: Die Mythe von der conceptio immaculata); Hartland, 1909; Hartland, I, p. 71 — 102; Petersen, 1909; Reitzenstein, 1909; Saintyves, 1908; Rank, 1922; Norden, 1924.

[2] Achelis, 1887; Pischel, 1905, S. 501 — 532; Dölger, 1910; Scheffelowitz, 1911; Kunicke, 1912; Knoche, 1939.

Комментарии

[3] Полная библиография статьи:

Афанасьев, 3; Богораз-Тан, 1928; Верхоянск., 1890; Веселовский, 1913; Веселовский, 1921; Египет., 1917; ЖС, XXI; Зарубин, 1932; Зеленин, 1914; Зеленин, 1915; Зеленин, 1936; Кагаров, 1929; Лафарг, 1928; Недельский, Францев, 1934; Ончуков, 1908; Пропп, 1939; Смирнов, 1917; Снегирев, 1937; Тонков, 1936; Тураев, 1920; Фрэзер, I – IV; Фюстель де Куланж, 1906; Харузин, 1905; Худяков, I – III; Чернецов, 1935; Штернберг, 1936; Энгельс, 1933; Яворский, 1905.

Achelis, 1887; Boas, 1895; Dieterich, 1904; Doerr, 1935; Dölger, 1910; Dorsey, Kroeber, 1903; Frazer, 1907; Frazer, 1933; Frazer, 1935; Frobenius, 1898; Frobenius, 1904; Fülleborn, 1906; Hambruch, 1912; Hartland, 1909; Hartland, I; Jensen, 1906; Jeremias, 1900; Karsten, 1916; Knoche, 1939; Krickeberg, 1928; Kunicke, 1912; Lévy-Bruhl, 1910; Meier, 1907; Moret, 1902; Moszkowski, 1911; Nimuendaju Unkel, 1914; Norden, 1924; Oldenberg, 1894; Petersen, 1909; Pischel, 1905; Rank, 1922; Raum, 1911; Reitzenstein, 1909; Rohde, 1907; Saintyves, 1908; Scheftelowitz, 1911; Schubert, 1890; Sibrée, 1883; Spencer, Gillen, 1899; Steinen, 1894; Vogel, 1911; Weicker, 1902; Wheeler, 1914.

Эпос

Эпосоведческие работы В. Я. Проппа представлены знаменитой монографией «Русский героический эпос» и рядом статей и рецензий на издания эпоса. Последние входят в два тома собрания трудов.

Название статьи, рецензии

Название тома, год издания

– Основные этапы развития русского героического эпоса

– Отражение разгрома монголо-татарского нашествия в русском эпосе

Сказка Эпос. Песня, 2001

– Язык былин как средство художественной изобразительности

– Чукотский миф и гиляцкий эпос

– Об историзме русского эпоса (Ответ академику В. А. Рыбакову)

– Рец.: <Сборник былин об Илье Муромце, подготовленный А. М. Астаховой>

– Рец.: Былины в записях и пересказах XVII – XVIII веков

Фольклор. Литература. История,

– Рец.: <Двухтомник «Былины», подготовленный Б.Н. Путиловым>

2001

Комментарии

— Рец.: <Сборник былин, подготовленный П. Д. Уховым>

— Рец.: Нарты. Эпос осетинского народа

— «Калевала» в свете фольклора
[примыкает к циклу]

В двухтомнике «Былины» подготовка текстов, вступительная статья и примечания В. Я. Проппа в соавторстве с Б. Н. Путиловым

В собрание трудов не войдут [см.: Пропп, Путилов, 1958]

Кроме всего прочего В. Я. отредактировал двухтомную монографию В. Я. Евсеева «Исторические основы карело-финского эпоса».

Чукотский миф и гилацкий эпос

Впервые: Научный бюллетень ЛГУ. — N 4. — Л.: Изд. ЛГУ, 1945. — С. 29 — 30. Переиздание: Пропп, 1976, с. 300 — 302.

[1] Богораз, 1900; Штернберг, 1908.

Язык былин как средство художественной изобразительности

Впервые: Ученые записки ЛГУ. — N 173. — Серия филологических наук. — Вып. 20: Русская литература. — Л.: Изд. ЛГУ, 1954. — С. 375 — 403.

[1] Вторая главка статьи лишь внешне связана с исследуемой проблемой; она носит явно идеологический характер и, на наш взгляд, автор был вынужден вставить ее в свою работу. Любопытна клишированная форма обращения к «труду» вождя (не присущая научным трудам В. Я. Проппа): «показал», «учит», «нельзя», «нужно», «должен», «может» и т. п. Главка купирована нами в основном тексте и полностью перенесена в примечания.

II. Труды И. В. Сталина по марксизму и вопросам языкознания открывают перед исследователями совершенно новый путь в изучении языка и, в частности, языка устной народной поэзии. В свете работ И. В. Сталина уже нельзя говорить об архаизмах, диалектизмах и застойности, как об основных явлениях языка народной поэзии, так как И. В. Сталин показал, что диалекты обречены на прозябание и что язык находится в постоянном развитии. Нельзя говорить о творческом бессилии художественной речи крестьян, ибо народ есть движущая сила истории, и он же создатель своего замечательного языка. Нельзя ограничиваться формальным установлением фактов, так как все явления общественной жизни, и в том числе язык, обусловлены исторически. Нельзя говорить о

Комментарии

ритме как об определяющем элементе речи, так как речь определяется мышлением. Короче говоря, основные предпосылки и выводы старых работ оказываются неприемлемыми.

Одна из основных предпосылок, из которых должен исходить современный советский исследователь, состоит в том, что язык есть форма национальной культуры. И. В. Сталин учит, что «национальный язык есть форма национальной культуры», что «нынешняя русская, украинская, белорусская и другие культуры являются социалистическими по содержанию и национальными по форме, т. е. по языку» (с. 21). При этом, однако, нужно всегда иметь в виду, что язык и культура обладают специфическими отличиями по их общественной функции: их нельзя отождествлять и смешивать. «Культура и язык — две разные вещи, — говорит И. В. Сталин. — Культура может быть и буржуазной и социалистической, язык же, как средство общения, является всегда общенародным языком, и он может обслуживать и буржуазную и социалистическую культуру» (с. 20).

Другое положение, из которого должен исходить современный исследователь, состоит в том, что между языком и мышлением имеется настолько тесная связь, что их нельзя разрывать. Это общее положение находит свое применение и для частного случая — для изучения языка эпоса. Язык эпоса может изучаться только в связи с его идеологией, с мировоззрением крестьянства тех эпох, когда эпос создавался и хранился.

Цит. по: Сталин, 1951.

[2] Странно, почему «чистому» полотенцу здесь противопоставляется «забранное», хотя семантика этого слова не несет значения «грязный». Наоборот, «забранным» назывался домотканый холст с красиво вытканым узором, когда при тканье в определенных рисунком местах «досками перебирали», и цветные нити с лицевой стороны «забирались» на изнаночную. «Браный», «забранный» столешник, рушник и т. п.

[3] Полная библиография статьи:

Белинский, 1841; Добролюбов, 1934-а; Добролюбов, 1934-б; Евгеньева, 1948; Евгеньева, 1949; Миклошич, 1895; Миллер, I; Нефедов, 1941; Сперанский, 1916; Сталин, 1951; Чернышев, 1904; Штокмар, 1952.

Отражение разгрома монголо-татарского нашествия в русском эпосе.

(К вопросу о типическом

в народно-поэтическом творчестве)

Впервые: Научная сессия 1952 — 1953г.: Тезисы докладов по секции филологических наук. — Л: Изд. ЛГУ, 1953. — С. 23 — 25. —

[1] Библиография в тезисах отсутствует.

Основные этапы развития русского героического эпоса

Впервые: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике: Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. / Гл. ред. В. В. Виноградов. Ред. тома А. Н. Робинсон. — М.: Изд. АН СССР, 1960. — С. 284 — 311.

[1] Полная библиография статьи:

Андреев, 1936; Астахова, 1948; Астахова, 1956; Белинский, 1841; Буслаев, 1861-а; Буслаев, 1861-б; Буслаев, 1862; Буслаев, 1887; Веселовский, 1 — 2; Веселовский, 1940-а; Веселовский, 1940-б; Владимирцов, 1923; Известия, 1954; Известия, 1956; ИП, 1956; Киреевский, I — X; Майков, 1863; Миллер, 1869; Миллер, I — III; ОРНПТ, 1952; Пропп, 1955; Путилов, 1955; РНПТ, I — II-2; Рыбников, 1; СКД, 1901; Скафтымов, 1924; Скрипиль, 1956; Соколов, 1930; Соколова, 1955; Халанский, 1885; Хрестоматия, 1954; Чичеров, 1947; Чичеров, 1954; Чичеров, 1955; Шотт, 1956.

Chadwick, 1932; Chadwick, 1936; Magnus, 1921; Wollner, 1879.

Песня

Кроме трех работ, вошедших в настоящий том, перу В. Я. принадлежит еще несколько рецензий на сборники народных песен (см.: Фольклор. Литература. История).

Рабочая песня 1905 года.

Впервые: Научная сессия 1954 — 1955 гг.: Тезисы докладов по секции филологических наук. — Л.: Изд. АГУ, 1955. — С. 7 — 9.

[1] Мы здесь укажем лишь некоторые работы по проблеме: Астахова, Ширяева, 1934; Дымшиц, 1954; ПКС, 1930; Чичеров, 1953.

Песня о гневе Грозного на сына.

Впервые: Вестник Ленинградского университета. — N 14. — Л.: Изд. АГУ, 1958. — С. 75 — 103.

[1] Вейнберг, 1908; Веселовский, 1872; Сенигов, 1898; Шамбинаго, 1908, с. 335 — 362; Шамбинаго, 1913; Миллер, 1913; Шамбинаго, 1914; Миллер, 1914; Сперанский, II, с. 356 — 358; Шамбинаго, 1945, с. 471 — 484; Соколова, 1951, с. 7 — 91; Чичеров, 1956, с. 20 — 23.

[2] Настоящим выражаю благодарность Б. Н. Путилову за возможность использовать указанный том в рукописи [ИП, 1960].

[3] Об улице как низшей ступени городской организации в XV в. см.: ОИПФ, 1955, с. 267 и указанную там литературу.

Комментарии

[4] Подразумевается, что люди, скрывающиеся в ямах, покрывали себя решетками.

[5] О таком обычае Грозного говорит Курбский в письме к нему. Подробности см.: Вейнберг, 1908, с. 150.

[6] В конце работы дается «Список сокращений» источников. Полная библиография статьи: Бахрушин, 1954; Вейнберг, 1908; Веселовский, 1872; Виппер, 1944; Гильфердинг, 1873; Греков, 1946; Григорьев, I; Гуляев, 1952; Догадин, 1911; ИСССР, 1947; Киреевский, VI; Марков, 1901; Миллер, 1913; Миллер, 1914; Миллер, 1915; Ончуков, 1904; Платонов, 1913; Пропп, 1946; Рыбников, 2; Сенигов, 1898; СКД, 1901; Соколов, 1948; Соколова, 1951; Сперанский, II; Чаев, 1949; Чичеров, 1956; Шамбинаго, 1908; Шамбинаго, 1913; Шамбинаго, 1914; Шамбинаго, 1945.

О русской народной лирической песне.

Впервые: Народные лирические песни. / Вступ. статья, подгот. текста, примеч. В. Я. Проппа. — Л.: Советский писатель, 1961. — С. 5 — 68.

[1] Подробнее о смертных колыбельных песнях см.: Головин, 2000, Еремина, 1992; Мартынова, 1975 и др.

[2] Полная библиография статьи: Аристов, 1875; Барсов, II; Бедный, 1925; Богословский, 1926; Бонч-Бруевич, 1931; Бонч-Бруевич, 1954; Бродский, 1911; Буденный, 1933; Владимирский, 1941; Гиппиус, 1957; Дерунов, 1869; Дубинушка, 1947; Лозанова, 1955; Лопатин, Прокунин, 1889; Максимов, 1871; НАП, 1961; Пропп, 1932-а; Пропп, 1957; Рыбников, 2; Сидельников, Крупянская, 1937; Соболевский, I — VII; Соколов, 1926; Чичеров, 1957; Шеин, 1898; Штокмар, 1952; Ядринцев, 1872.

Прикладные проблемы фольклористики

К работам В. Я. по прикладной фольклористике, кроме вошедших в настоящий том, можно отнести статью «Принципы классификации фольклорных жанров» (см.: Поэтика фольклора) и редактирование книги «Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов».

О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок

Впервые: Сказочная комиссия в 1927 г.: Обзор работ. / Под ред. С. Ф. Ольденбурга. — Л., 1928. — С. 64 — 78. — (РГО. Отделение этнографии).

[1] Полная библиография статьи: Афанасьев, 3; Зеленин, 1914; Ончуков, 1908; Пропп, 1928; Соколовы, 1915.

Текстологическое редактирование записей фольклора

Впервые: Русский фольклор: Материалы и исследования. — I. — М. — Л.: Изд. АН СССР, 1956. — С. 196 — 206.

[1] Полная библиография статьи: Афанасьев, 5; Братусь, 1955; Зеленин, 1914; Никифоров, 1936; Ончуков, 1908; Шахматов, 1948; Елеонская, 1914; Парилова, Соимонов, 1941.

Принципы определения жанров русского фольклора

Впервые: Специфика жанров русского фольклора. (Тезисы докладов). Научная конференция. / Ред. В. М. Потявин. — Горький: ГГУ, 1961. — С. 1 — 4.

[1] Библиография в тезисах отсутствует.

Библиографический указатель

к тому статей В. Я. Проппа «Сказка. Эпос. Песня»

Андреев, 1929 — Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. — Л., 1929.

Андреев, 1936 — Андреев Н. П. Фольклор и его история. // Андреев Н. П. Русский фольклор. — М. — Л., 1936.

Аристов, 1875 — Аристов Н. Об историческом значении русских разбойничьих песен. — Воронеж, 1875.

Астахова, 1948 — Астахова А. М. Русский былинный эпос на Севере. — Петрозаводск, 1948.

Астахова, 1956 — Астахова А. М. Совещание по вопросам изучения русского народного поэтического творчества. // РФ. — I. — С. 239 — 281.

Афанасьев, 1 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. — Вып. 1 — 8. — М., 1855 — 1863.

Афанасьев, 2 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. — Т. I — IV. — Изд. 2. — М., 1873.

Афанасьев, 3 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. — Т. I — II. / Под ред. А. Е. Грузинского. — Изд. 3. — М., 1897.

Афанасьев, 4 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. — Т. I — V. / Под ред. А. Е. Грузинского. — Изд. 4. — М., 1913 — 1914.

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. текста, предисл., примеч. В. Я. Проппа. — Изд. 6. — М., 1957.

Афанасьев, 7 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. — В 3 т. / Изд. подгот. Л. А. Бараг, Н. В. Новиков. — Изд. 7. — М., 1986.

Барсов, I — II — 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.

Библиографический указатель

Бахрушин, 1954 — Бахрушин С. В. Иван Грозный. // Бахрушин С. В. Научные труды. — Т. II. — М., 1954.

Бедный, 1925 — Бедный Д. Предисловие. // Войтоловский Л. По следам войны. — Л., 1925.

Белинский, 1841 — Белинский В. Г. <Статьи о народной поэзии>. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — Т. V. — М., 1954.

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).

Богораз-Тан, 1928 — Богораз-Тан В. Г. Христианство в свете этнографии. — М. — Л., 1928.

Богословский, 1926 — Богословский П. С. Песня об Усах из сборника Кириши Данилова и Камская вольница. // Пермский краеведческий сборник. — Вып. 4. — Пермь, 1926.

Бонч-Бруевич, 1931 — Бонч-Бруевич В. Д. В. И. Ленин о поэзии. // На литературном посту. — 1931. — N 4.

Бонч-Бруевич, 1954 — Бонч-Бруевич В. Д. В. И. Ленин об устном народном творчестве. // СЭ. — 1954. — N 4.

Борисковский, 1932 — Борисковский П. И. Производительные силы дородового общества. // Первобытное общество. Сб. статей. / Под ред. Н. М. Маторина. — М., 1932.

Братусь, 1955 — Братусь Б. Основы русского произношения. — Л., 1955. — (На китайском яз.).

Бродский, 1911 — Бродский Н. А. Крепостное право в народной поэзии. // Великая реформа. — Т. 4. — СПб., 1911. (Переработ. в: Хрестоматия, 1954).

Буденный, 1933 — Буденный С. М. Боец — гражданин. — М., 1933.

Буслаев, 1861 — Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. — Т. I. — СПб., 1861.

Буслаев, 1861-а — Буслаев Ф. И. Эпическая поэзия. // Буслаев, 1861. — С. 1 — 78.

Буслаев, 1861-б — Буслаев Ф. И. Русский народный эпос. // Буслаев, 1861. — С. 401 — 455.

Буслаев, 1887 — Буслаев Ф. И. Русский богатырский эпос. // Буслаев Ф. И. Народная поэзия. — СПб., 1887. — С. 1 — 216. — (Впервые в: Русский вестник. — 1862).

Вейнберг, 1908 — Вейнберг П. Русские народные песни об Иване Васильевиче Грозном. / Изд. 2. — СПб., 1908. — (Перв. изд.: Варшава, 1872).

Верхоянск, 1890 — Верхоянский сборник. — Иркутск, 1890. — (Зап. Вост.-Сиб. отд. РГО. — Т. I, вып. III).

Веселовский, 1872 — Веселовский А. Н. Рец.: Вейнберг П. Русские народные песни об Иване Васильевиче Грозном. — Варшава, 1872. // Вестник Европы. — 1872. — N VIII.

Библиографический указатель

Веселовский, 1 — 2 — Веселовский А. Н. Южнорусские былины. — I — XI. // Сб. Отделения русского языка и словесности имп. АН. — I — II. — Т. 22, N 2. — СПб., 1881; III — XI. — СПб., 1884.

Веселовский, 1913 — Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов. // Веселовский А. Н. Собр. соч. — Т. II, вып. I: Поэтика. — СПб, 1913. — (Переизд.: Веселовский, 1940, с. 493; Веселовский, 1989, с. 300).

Веселовский, 1921 — Веселовский А. Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. // Веселовский А. Н. Собр. соч. — Т. VIII. — Пг., 1921.

Веселовский, 1940 — Веселовский А. Н. Историческая поэтика. / Ред., вст. ст., прим. В. М. Жирмунского. — Л., 1940.

Веселовский, 1940-а — Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики. // Веселовский, 1940. — С. 200 — 380. — (Переизд.: Веселовский, 1989, с. 155).

Веселовский, 1940-б — Веселовский А. Н. Из лекций по истории эпоса. // Веселовский, 1940. — С. 446 — 492.

Веселовский, 1989 — Веселовский А. Н. Историческая поэтика. / Сост., коммент. В. В. Мочалова. Вступ. ст. И. К. Горский. — М., 1989.

Виппер, 1944 — Виппер Р. Ю. Иван Грозный. — М. — Л., 1944.

Владимирский, 1941 — Владимирский Г. Массовая поэзия и фольклор на страницах большевистской печати эпохи «Звезды» и «Правды». // Советский фольклор. — 1941. — N 7.

Владимирцов, 1923 — Волшебный мертвец (Сидди Кюр). Сборник монголо-ойратских сказок. / Пер., вступ. статья, прим. В. Я. Владимирцова. — Пг., 1923.

Владимирцов, 1923-а — Владимирцов Б. Я. Монголо-ойратский героический эпос. — Пг. — М., 1923.

Вундт, б/г — Вундт В. Миф и религия. — СПб., б/г.

Гильфердинг, I — II — Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г. — СПб., 1873.

Гиппиус, 1957 — Гиппиус Е. В. <Комментарий к песне «Эй, ухнем»>. // Балакирев М. Русские народные песни. — М., 1957.

Головин, 2000 — Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. — Або, 2000.

Греков, 1946 — Греков Б. Д. Крестьяне на Руси. — М. — Л., 1946.

Григорьев, I — III — Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899 — 1901 гг. — Т. I. — III. — М., 1904 — 1910.

Гроссе, 1898 — Гроссе Э. Формы семьи и формы хозяйства. / Пер. с нем. — М., 1898.

Гуляев, 1952 — Былины и песни южной Сибири. Собрание С. И. Гуляева. / Под ред. В. И. Чичерова. — Новосибирск, 1952.

Библиографический указатель

Дерунов, 1869 — Дерунов С. Я. Крестьянская свадьба в Пошехонском уезде. // Труды Ярославского губернского статистического комитета. — Вып. 5. — Ярославль, 1868.

Добролюбов, 1934 — Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч.: В 6 т. — Т. I. — М., 1934.

Добролюбов, 1934-а — Добролюбов Н. А. Замечания о слоге и мерности народного языка. // Добролюбов, 1934. — С. 525 — 527.

Добролюбов, 1934-б — Добролюбов Н. А. О поэтических особенностях великорусской народной поэзии в выражениях и оборотах. // Добролюбов, 1934. — С. 522 — 524.

Догадин, 1911 — Догадин А. А. Былины и песни Астраханских казаков. — Вып. I. — Астрахань, 1911.

Дубинушка, 1944 — Д. А. Автор «Дубинушки» Ф. И. Богданов. // Краснофлотец. — 1944. — N 15 — 16.

Евгеньева, 1948 — Евгеньева А. П. О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII — XIX вв. (постоянный эпитет). // ТОДРА. — Т. VI. — Л., 1948. — С. 154 — 189.

Евгеньева, 1949 — Евгеньева А. П. Язык русской устной поэзии (синонимия). // ТОДРА. — Т. VII. — Л., 1949. — С. 168 — 215.

Евсеев, 1 — 2 — Евсеев В. Я. Исторические основы карело-финского эпоса. — Кн. 1. — М. — Л., 1957; Кн. 2. — М. — Л., 1960.

Египет., 1917 — Египетские сказки. — М., 1917.

Елеонская, 1914 — Елеонская Е. Н. Сборник великорусских частушек. — М., 1914.

Еремина, 1992 — Еремина В. И. Заговорные колыбельные песни. // Фольклор и этнографическая действительность. — СПб., 1992.

ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения.

ЖС — Живая старина (СПб.).

ЖС, XXI — Живая старина (СПб.). — N XXI. — 1912. — Вып. II — IV.

Зап. РГО — Записки императорского русского географического общества по отделению этнографии (СПб.).

Зарубин, 1932 — Белуджские сказки, собранные И. И. Зарубиным. — Л., 1932.

Зеленин, 1914 — Зеленин Д. К. Великорусские сказки Пермской губ. — Пг., 1914. — (Зап. РГО. — Т. XLI).

Зеленин, 1915 — Зеленин Д. К. Великорусские сказки Вятской губернии. — Пг., 1915. — (Зап. РГО. — Т. XLII).

Зеленин, 1929 — Зеленин Д. К. Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии. — Часть I: Запреты на охоте и иных промыслах. // Сб. МАЭ. — Т. VIII. — Л., 1929. — С. 1 — 151.

Зеленин, 1936 — Зеленин Д. К. Культ онгонов в Сибири. Пережитки тотемизма в идеологии сибирских народов. — М. — Л., 1936.

Зелинский, 1915 — Зелинский Ф. Ф. Софокл и героическая трагедия. / Софокл. Драмы. — Т. II. — М., 1915.

Библиографический указатель

- ИАН ОЛЯ** — Известия АН СССР. Отделение литературы и языка.
Известия, 1954 — ИАН ОЛЯ. — Т. XIII. — Вып. 5. — 1954. — С. 483 — 488.
Известия, 1956 — ИАН ОЛЯ. — Т. XV. — Вып. 4. — 1956. — С. 388 — 392.
ИП, 1956 — Исторические песни. / Вступ. ст., подгот. текстов, прим. В. И. Чичерова. — Л., 1956. — (Библиотека поэта, малая серия).
ИП, 1960 — Исторические песни XIII — XVI в. / Изд. подгот. Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. — М. — Л., 1960.
ИСССР, 1947 — История СССР. — Т. I. / Под ред. Б. Д. Грекова. — М. — Л., 1947.
Кагаров, 1929 — Кагаров Е. Г. Состав и происхождение свадебной обрядности. // Сб. МАЭ. — Т. VIII. — Л., 1929. — С. 152 — 195.
Казанский, 1932 — Казанский Б. В. Античные аспекты сюжета Тристана и Исольты. // Тристан и Исольты. — Л., 1932.
Карацхи, 1853 — Карацхи В. С. Српске народне приповјетке. — 1853.
Киреевский, I — X — Песни, собранные П. В. Киреевским. — Вып. I — X. — М., 1860 — 1874.
Ковалев, 1923 — Ковалев С. И. Курс всеобщей истории. — Т. I. — Л., 1923.
Ковалевский, 1914 — Ковалевский М. М. Происхождение общественных институтов и общественной жизни. // Итоги наука. — Т. X. — М., 1914.
Лафарг, 1925 — Лафарг П. Миф о непорочном зачатии. // Лафарг П. Сочинения. / Под ред. Д. Рязанова. — Т. 1. — М. — Л., 1925. — С. 183 — 193.
Лозанова, 1955 — Лозанова А. Н. Тюремные песни. // РНПТ, II, 1.
Лопатин, Прокунин, 1889 — Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и Н. В. Прокунина. — Ч. 1 — 2. — М., 1889.
Лопатин, Прокунин, 1956 — Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и Н. В. Прокунина. / Под ред., вступ. ст. В. Беляева. — М., 1956.
Лурье, 1932 — Лурье С. Я. Дом в лесу. // Язык и литература. — Т. VIII. — Л., 1932.
Майков, 1863 — Майков А. Н. О былинах Владимиров цикла. — СПб., 1863.
Максимов, 1871 — Максимов С. Сибирь и каторга. — СПб., 1871.
Марков, 1901 — Марков А. В. Беломорские былины. — М., 1901.
Маркс — Маркс К. К критике политической экономии. Предисловие. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. / Изд. 2. — Т. 13. — С. 5 — 9.
Мартынова, 1975 — Мартынова А. Н. Отражение действительности в крестьянской колыбельной песне. // РФ. — 1975. — N 15.
МИГЯФ, 1908 — Материалы по изучению гилацкогo языка и фольклора. — Т. I: Образцы народной словесности. — СПб., 1908.
Миклошич, 1895 — Миклошич Ф. Изобразительные средства славянского эпоса. // Труды Славянской комиссии Московского археологического общества. — Т. I. — М., 1895.
Миллер, I — III — Миллер Вс. Ф. Очерки русской народной словесности. — Т. I. — М., 1897; Т. II. — М., 1910; Т. III. — М. — Л., 1924.

Библиографический указатель

Миллер, 1913 — Миллер Вс. Ф. Рец.: Песни-памфлеты XVI века. (Исследование С. Шамбинаго. М. 1913). // Вестник Европы. — 1913. — V. — С. 370 — 380.

Миллер, 1914 — Миллер Вс. Ф. Казацкие эпические песни XVI — XVII вв. // ЖМНП. — 1914. — N 5 — 6. — (Переизд.: Миллер, III, с. 249 — 337).

Миллер, 1915 — Миллер Вс. Ф. Исторические песни русского народа XVI — XVII вв. — Пг., 1915.

Миллер, 1869 — Миллер О. Илья Муромец и богатырство киевское. — СПб., 1869.

Морэ, 1914 — Морэ А. Цари и боги Египта. — М., 1914.

Недельский, Францев, 1934 — Недельский В., Францев Ю. Миф о страдающем боге. — М., 1934.

Нефедов, 1941 — Нефедов Г. О языке былин. // Парилова, Соймонов, 1941. — С. 43 — 60.

Никифоров, 1936 — Никифоров А. И. Победитель змея (из севернорусских сказок). // Советский фольклор. — 1936. — N 4 — 5. — С. 143 — 243.

Никифоров, 1961 — Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. / Изд. подгот. В. Я. Пропп. — М. — Л., 1961.

НАП, 1961 — Народные лирические песни. / Вступ. ст., подгот. текста, примеч. В. Я. Проппа. — Л., 1961.

Овидий, 1937 — Овидий. Метаморфозы. / Пер. С. В. Шервинского. — Л., 1937.

ОИПФ, 1955 — Очерки истории СССР. Период феодализма. Конец XV в. — начало XVII в. — М., 1955.

Ончуков, 1904 — Ончуков Н. Е. Печорские былины. — СПб., 1904.

Ончуков, 1908 — Ончуков Н. Е. Северные сказки. — СПб., 1908. — (Зап. РГО. — Т. XXXIII).

ОРНПТ, 1952 — Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи. — М. — Л., 1952.

Парилова, Соймонов, 1941 — Былины Пудожского края. / Подгот. текстов, статья, примеч. Г. Н. Парилова, А. Д. Соймонов. Предисл., ред. А. М. Астаховой. — Петрозаводск, 1941.

ПКС, 1930 — Песни каторги и ссылки. — М., 1930.

Платонов, 1913 — Платонов С. Ф. Лекции по русской истории. — СПб., 1913.

Пропп, 1928 — Пропп В. Я. Морфология сказки. — Л., 1928.

Пропп, 1928-а — Пропп В. Я. О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок. // Сказочная комиссия в 1927 г. Обзор работ. / Под ред. С. Ф. Ольденбурга. — Л., 1928. — С. 64 — 78. — (РГО. Отделение этнографии).

Пропп, 1934 — Пропп В. Я. К вопросу о происхождении волшебной сказки (Волшебное дерево на могиле). // СЭ. — 1934. — N 1 — 2.

Пропп, 1939 — Пропп В. Я. Мужской дом в русской сказке. // УЗ АГУ. — N 20. — Сер. филол. наук. — Вып. 1. / Ред. А. П. Рифтин. — Л., 1939.

Библиографический указатель

Пропп, 1939-а — Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре: По поводу сказки о Несмеяне. // УЗ ЛГУ. — N 46. — Сер. филол. наук. — Вып. 3. — Л., 1939.

Пропп, 1941 — Пропп В. Я. Мотив чудесного рождения. // УЗ ЛГУ. — N 81. — Сер. филол. наук. — N 12. / Ред. М. К. Азадовский. — Л., 1941.

Пропп, 1945 — Пропп В. Я. Чукотский миф и гилацкий эпос. // Научный бюллетень ЛГУ. — N 4. — Л., 1945.

Пропп, 1946 — Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л., 1946.

Пропп, 1953 — Пропп В. Я. Отражение разгрома монголо-татарского нашествия в русском эпосе. (К вопросу о типическом в народно-поэтическом творчестве). // Научная сессия 1952 — 1953гг: Тезисы докладов по секции филол. наук. — Л., 1953.

Пропп, 1955 — Пропп В. Я. Язык былин как средство художественной изобразительности. // УЗ ЛГУ. — N 173. — Сер. филол. наук. — Вып. 20: Русская литература. — Л., 1954.

Пропп, 1955 — Пропп В. Я. Русский героический эпос. — Л., 1955.

Пропп, 1955-а — Пропп В. Я. Рабочая песня 1905 года. // Научная сессия 1954 — 1955 гг: Тезисы докладов по секции филол. наук. — Л., 1955.

Пропп, 1956 — Пропп В. Я. Текстологическое редактирование записей фольклора. // РФ. — I. — 1956.

Пропп, 1957 — Пропп В. Я. Молодой Добролюбов об изучении народной песни. // УЗ ЛГУ. — N 229. — Л., 1957.

Пропп, 1958 — Пропп В. Я. Песня о гневе Грозного на сына. // Вестник Ленинградского университета. — N 14. — Л., 1958.

Пропп, 1960 — Пропп В. Я. Основные этапы развития русского героического эпоса. // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике: Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. / Гл. ред. В. В. Виноградов. Ред. тома А. Н. Робинсон. — М., 1960.

Пропп, 1961 — Пропп В. Я. О русской народной лирической песне. // Народные лирические песни. / Вступ. статья, подгот. текста, примеч. В. Я. Проппа. — Л., 1961.

Пропп, 1961-а — Пропп В. Я. Принципы определения жанров русского фольклора. // Специфика жанров русского фольклора. (Тезисы докладов). Научная конференция. / Ред. В. М. Потявин. — Горький, 1961.

Пропп, 1964 — Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов. / Под ред. В. Я. Проппа. — Вильнюс, 1964.

Пропп, 1976 — Пропп В. Я. Фольклор и действительность. / Сост., ред., предисл., примеч. Б. Н. Путилова. — М., 1976.

Пропп, Путилов, 1958 — Былины: В 2 т. / Подгот. текста, вступит. Статья, примеч. В.Я. Проппа, Б. Н. Путилова. — М., 1958.

Библиографический указатель

- Путилов, 1955** — Путилов Б. Н. Против упрощений. // Звезда. — 1955. — № 3. — С. 178 — 180.
- РНПТ, I — II-2** — Русское народно-поэтическое творчество. — Т. I. — М., 1953; Т. II, кн. 1. — М., 1955; Т. II, кн. 2. — М., 1956.
- РФ** — Русский фольклор: Материалы и исследования (М. — Л.).
- Рыбников, 1** — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. — Т. I — IV. — М., 1861 — 1867.
- Рыбников, 2** — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. — Т. I — III. / Изд. 2. — М., 1909 — 1910.
- Садовников, 1884** — Садовников Д. Н. Сказки и предания Самарского края. — СПб., 1884. — (Зап. РГО. — Т. XII).
- Сб. МАЭ** — Сборник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого АН СССР (Л.).
- Семевский, 1898** — Семевский В. П. Рабочие на золотых промыслах. Историческое исследование. — Т. 1 — 2. — СПб., 1898.
- Сенигов, 1898** — Сенигов И. Народные сказки и песни об Иване Грозном. — СПб., 1898.
- Сидельников, Крупянская, 1937** — Волжский фольклор. / Сост. В. М. Сидельников, В. Ю. Крупянская. — М., 1937.
- Скафтымов, 1924** — Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. — Саратов, 1924.
- СКД, 1901** — Сборник Кириши Данилова. / Под ред. П. Н. Шеффера. — СПб., 1901.
- Скрипиль, 1956** — Скрипиль М. О. Вопросы научной периодизации русского народного поэтического творчества (X — XVII веков). // РФ. — I. — С. 22 — 63.
- Смирнов, 1917** — Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок Архива РГО. Вып. I — II. — Пг. 1917. — (Зап. РГО. — Т. XLIV).
- Снегирев, 1937** — Сказки Зулу. / Вступ. ст., пер., примеч. И. А. Снегирева. — М. — Л., 1937.
- Соболевский, I — VII** — Великорусские народные песни. / Изданы А. И. Соболевским. — Т. I — VII. — СПб., 1895 — 1902.
- Соколов, 1926** — Соколов Б. М. Экскурсы в область поэтики русского фольклора. // Художественный фольклор. — Вып. 1. — М., 1926.
- Соколов, 1930** — Соколов Б. Былины. // Литературная энциклопедия. — Т. 2. — М., 1929. — Стб. 1 — 38.
- Соколов, 1948** — Соколов Ю. М. Онежские былины. // Под ред. В. И. Чичерова. — М., 1948.
- Соколова, 1955** — Соколова В. Совещание по вопросам изучения исторического эпоса восточнославянских народов. // СЭ. — 1955. — № 4. — С. 125 — 131.
- Соколова, 1955** — Соколова В. К. Русские исторические песни XVI века. // ТИЭ. — Т. XIII: Славянский фольклор. — М., 1951. — С. 7 — 91.

Библиографический указатель

Соколовы, 1915 — Соколовы В. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. — М., 1915.

Сперанский, I — II — Былины. / Изд. подгот. С. Н. Сперанский. — Т. I. — М., 1916; — Т. II. — М., 1919.

Сперанский, 1916 — Сперанский М. Былинная речь. // Сперанский, I. — С. 425 — 433.

Сталин, 1951 — Сталин И. Марксизм и вопросы языкознания. — М., 1951.

СЭ — Советская этнография (М.).

Тахтарев, 1914 — Тахтарев К. М. Сравнительная история развития человеческого общества и общественных форм. — Л., 1914.

ТИЭ — Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР (М.).

ТОДРА — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом) (Л.).

Толстой, 1934 — Толстой И. И. Возвращение мужа в Одиссее и в русской сказке. // Сборник в честь С. Ф. Ольденбурга. — Л., 1934.

Тонков, 1936 — Тонков В. Ненецкие сказки. / Предисл. В. Г. Тана-Богораза. Ред., обработ. В. С. Сидоренко. — Архангельск, 1936.

Тураев, 1920 — Тураев Б. А. Египетская литература. — Т. I. — М., 1920.

УЗ ЛГУ — Ученые записки Ленинградского государственного университета (Л.).

Фрэзер, I — IV — Фрэзер Дж. Золотая ветвь (le gameau d'or). — Вып. I — IV. — Л., 1928.

Фюстель де Куланж, 1906 — Фюстель де Куланж Н. Д. Гражданская община древнего Рима. — СПб., 1906.

Халанский, 1885 — Халанский М. Великорусские былины киевского цикла. — Варшава, 1885.

Харузин, 1890 — Харузин Н. Русские лопари. Очерки прошлого и современного быта. — М., 1890. — (Известия общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — Т. 46. — Труды этнографич. Отд. — Т. 10).

Харузин, 1905 — Харузин Н. Этнография. — Вып. IV: Верования. — СПб., 1905.

Хрестоматия, 1954 — Устное поэтическое творчество русского народа. / Сост. С. И. Василенок, В. М. Сидельников. — М., 1954.

Худяков, I — III — Худяков И. А. Великорусские сказки. — Вып. I — III. — М., 1860 — 1862. — (Переизд.: Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. — М. — Л., 1964).

Чает, 1949 — Чает Н. С. К вопросу о ссылке и прикреплении крестьян в Московском государстве в конце XVI века. // Исторические записки. — Т. 6. — М., 1949. — С. 149 — 167.

Чернецов, 1935 — Чернецов В. Вогульские сказки. Сборник фольклора народа манси (вогулов). — Л., 1935.

Библиографический указатель

Чернышев, 1904 — Чернышев В. И. Заметки о языке печорских былин. // Ончуков Н. Е. Печорские былины. — СПб., 1904. — С. XXXVI — XLV.

Чичеров, 1947 — Чичеров В. И. Об этапах развития русского исторического эпоса. // Историко-литературный сборник. — М., 1947. — С. 3 — 60.

Чичеров, 1954 — ИАН ОЛЯ. — Т. XIII. — Вып. 3. — 1954. — С. 293 — 297.

Чичеров, 1955 — Чичеров В. И. Вопросы изучения эпоса народов СССР. // ИАН ОЛЯ. — Т. XIV. — Вып. 1. — 1955. — С. 35 — 51.

Чичеров, 1957 — Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI — XIX веков (Очерки по истории народных верований). — М., 1957. — (ТИЭ. — Т. XL).

Шамбинаго, 1908 — Шамбинаго С. К. Историческая песня у великороссов. // История русской литературы. — Т. I. — / Под ред. Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина, Д. Н. Овсяннико-Куликовского. — М., 1908. — С. 335 — 362.

Шамбинаго, 1913 — Шамбинаго С. К. Песни-памфлеты XVI века. // Записки Московского археологического института. — Т. XXXVIII. — М., 1913.

Шамбинаго, 1914 — Шамбинаго С. К. Песни времен царя Ивана Грозного. — Сергиев Посад, 1914.

Шамбинаго, 1945 — Шамбинаго С. К. Сказки и песни об Иване Грозном. // История русской литературы. — Т. II, ч. I. — М., 1945. — С. 471 — 484.

Шахматов, 1948 — Фольклорные записи А. А. Шахматова в Прионежье. / Подгот. текстов, статьи, прим. А. Астаховой и С. Шахматовой-Коплан. Предисл. М. Азадовского. — Петрозаводск, 1948.

Шейн, 1889 — Великорус в своих песнях, обычаях, верованиях, сказаниях, легендах и т. п.: Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. — Т. I. — Вып. 1 — 2. — СПб., 1898.

Шотт, 1956 — Шотт И. М. Совецание, посвященное эпосу восточнославянских народов. // ИАН ОЛЯ. — Т. XV. — Вып. 1. — 1956. — С. 89 — 94.

Штернберг, 1908 — Штернберг А. Я. Материалы по изучению галицкого языка и фольклора. — Т. 1. — СПб, 1908.

Штернберг, 1936 — Штернберг А. Я. Первобытная религия в свете этнографии. — Л., 1936. — (Научно-исслед. ассоциация Института народов Севера ЦИК СССР им. П. Г. Смидовича. — Материалы по этнографии. — Т. IV).

Штокмар, 1952 — Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. — М., 1952.

Энгельс, 1931 — Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. — Т. XV. — М., 1931. — С. 503 — 547.

Энгельс, 1933 — Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. — Т. XVI, ч. I. — М., 1933. — С. 3 — 153.

Яворский, 1905 — Яворский Ю. А. Памятники галицко-русской народной словесности. — Киев, 1905. — (Зап. РГО. — Т. XXXVII, вып. I).

Ядринцев, 1872 – Ядринцев Н. М. Русская община в тюрьме и ссылке. – СПб., 1872.

Achelis, 1887 – Achelis H. Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben. – Marburg, 1887.

Achelis, 1919 – Achelis Th. Die Religion der Naturvölker im Umriss. // Sammlung Götschen. – N 449. – Berlin – Leipzig, 1919.

ARw – Archiv für Religionwissenschaft (Leipzig).

Beth, 1927 – Beth K. Religion und Magic. / 2 Aufl. – Leipzig, 1927.

Boas, 1895 – Boas F. Indianische Sagen von der nordpazifischen Küste Amerikas. – Berlin, 1895.

Boas, 1897 – Boas I. The social organisation and the secret societies of the Kwakiutl Indians. – Washington, 1897. – (Report of the US national museum for 1895).

Bohte, Polivka, I – III – Bohte J., Polivka G. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. – Bd. I. – Leipzig, 1913; Bd. II. – Leipzig, 1915; Bd. III. – Leipzig, 1918.

Chadwick, 1932 – Chadwick N. K. Russian Heroic Poetry. – Cambridge, 1932.

Chadwick, 1936 – Chadwick H. M., Chadwick N. K. The Growth of Literature. – Vol. II. – Cambridge, 1936. – P. 3 – 292.

Codrington, 1891 – Codrington. The Melanesians. – Oxford, 1891.

Dieterich, 1904 – Dieterich A. Mutter Erde. // ARw. – 1904. – Bd. VIII. – H. 1.

Doerr, 1935 – Doerr E. Bestattungsformen in Ozeanien. // Anthropos. – 1935. – Bd. 30.

Dölger, 1910 – Dölger F. J. Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit. – Bd. I. – Rom, 1910.

Dorsey, Kroeber, 1903 – Dorsey G. A., Kroeber A. L. Traditions of the Arapaho. – Chicago, 1903. – (Field Columbian Museum Publication. – 81. – Anthropological Series. – Vol. 5).

FFC – F. F. Communications. Edited for the Folklore Fellows. (Helsinki).

Frazer, 1907 – Frazer J. G. The golden bough. / 2 ed. – London, 1907.

Frazer, I – IV – Frazer J. G. The belief in immortality and the worship of the dead. – Vol. I – IV. – London, 1922 – 1928.

Frazer, 1933 – Frazer J. G. The fear of the dead in primitive religion. – Vol. I. – London, 1933.

Frazer, 1935 – Frazer J. G. Totemism and exogamy: a treatise on certain barbaric forms of superstition and society. – Vol. I. – London, 1935.

Frobenius, 1890 – Frobenius L. Die Masken und Geheimbünde Afrikas. – Halle, 1890.

Frobenius, 1898 – Frobenius L. Die Weltanschauung der Naturvölker. // Beiträge zur Volks- und Völkerkunde. – Bd. 6. – Weimar, 1898.

Библиографический указатель

Frobenius, 1904 – Frobenius L. Das Zeitalter des Sonnengottes. – Berlin, 1904.

Fülleborn, 1906 – Fülleborn F. Das deutschen Naussa- und Ruvangebiet. // Deutsch-Ost-Afrika. – Bd 9. – Berlin, 1906.

Goldziher, 1910 – Goldziher J. Wasser als Dämonen abwehrendes Mittel. // ARw. – 1910. – XIII.

Grimm, 1857 – Grimm J. und W. Kinder- und Hausmärchen. / 7 Aufl. – Göttingen, 1857.

Gutmann, 1909 – Gutmann W. Opferstätten der Wadschagga. // ARw. – 1909. – XII.

Hahn, I – II – Hahn J. G. Griechische und albanische Märchen. – 1 – 2. – Leipzig, 1864.

Haltrich, 1856 – Haltrich J. Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen. – Berlin, 1856.

Hambruch, 1912 – Hambruch P. Südseemärchen. – Jena, 1912.

Hartland, I – III – Hartland E. S. The Legend of Perseus. – Vol. I – III. – London, 1894 – 1896.

Hartland, 1909 – Hartland E. S. Primitive Paternity. The Myth of Supernatural Birth in Relation to the History of Family. – Vol. I – II. – London, 1909 – 1910.

Jensen, 1906 – Jensen P. Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur. – I. – Strassburg, 1906.

Jeremias, 1900 – Jeremias A. Hölle und Paradies bei den Babyloniern. – Leipzig, 1900. – (Der Alte Orient. – Jg. I. – H. 3).

Karsten, 1916 – Karsten R. Der Ursprung der indianischen Verzierung in Südamerika. // ZE. – 1916. – Bd. 48.

Knoche, 1939 – Knoche W. Einige Beziehungen eines Märchens der Osterinsulaner zur Fischverehrung und zu Fischmenschen in Ozeanien. // Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. – Bd. 69. – H. 1. – Wien, 1939.

Knowles, 1888 – Knowles G. H. Folk Tales of Kashmir. – London, 1888.

Koch-Grünberg, I – II – Koch-Grünberg Th. Vom Roroima zum Orinoko. Ergebnisse einer Reise in Neubrasilien und Venezuela. – Bd. I: Schilderung der Reise. – Berlin, 1918; Bd. II: Mythen und Legenden der Taulipang- und Arekuna-Indianer. – Berlin, 1924.

Koch-Grünberg, 1923 – Koch-Grünberg Th. Zwei Jahre unter den Indianern in N. W. Brasilien. / 2 Aufl. – Stuttgart, 1923.

Kohler, 1895 – Kohler J. Ursprung der Melusinsage: Eine ethnologische Untersuchung. – Leipzig, 1895.

Krickeberg, 1928 – Krickeberg W. Märchen der Azteken und Inka-Peruaner, Maya und Muisca. – Jena, 1928.

Kunicke, 1912 – Kunicke H. Der Fisch als Fruchtbarkeitssymbol bei den Waldindianern Südamerikas. // Anthropos. – 1912. – Bd. VII.

Библиографический указатель

Lévy-Bruhl, 1910 — Lévy-Bruhl L. Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. — Paris, 1910.

Levy Brühl, 1926 — Levy Brühl L. Das Denken der Naturvolker. / Übers. Paul Friedlander. — 2 Aufl. — Wien — Leipzig, 1926.

Leyen, 1925 — Leyen F. von den. Das Märchen. // Wissenschaft und Bildung. — Bd. 96. / 3 Aufl. — Leipzig, 1925.

Leyen, I — Leyen F. von den. Indogermanische Märchen. // ZVh. — 39 Jahrg. — Neue Folge. — 39 Jahrg. — Bd. I. — Heft I.

Liljeblad, 1927 — Liljeblad Sven. Die Tobiasgeschichte und andere Märchen mit toten Helfern. — Lund, 1927.

Loeb, 1929 — Loeb E. M Tribal initiations and secret societies. — Berkeley 1929. — (Univ. of California. — Pbl. 25. — N 3).

Macculloch, 1905 — Macculloch J. A. The childhood of fiction, a study of folk-tales and primitive thought. — London, 1905.

Mackensen, 1923 — Mackensen L. Der singende Knochen. // FFC. — 49. — Helsinki, 1923.

Magnus, 1921 — Magnus L. A. The heroic ballads of russia. — London, 1921.

Mannhardt, 1 — 2 — Mannhardt W. Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme. — Berlin, 1875; Mannhardt W. Antike Wald- und Feldkulte aus Nordeuropäischer Überlieferung. — Berlin, 1877. — (Mannhardt W. Wald- und Feldkulte. — Bd. 1. — Berlin, 1904; Bd. 2. — Berlin, 1905).

Meinhof, 1926 — Meinhof C. Die Religionen der Afrikaner im Zusammenhang mit dem Wirtschaftsleben. — Oslo, 1926.

Meier, 1907 — Meier J. Mythen und Sagen der Admiralitätsinsulaner. // Anthropos. — 1907. — Bd. II. — H. 4 — 5.

Moret, 1902 — Moret A. Du caractère religieux de la royauté pharaonique. — Paris, 1902.

Moszkowski, 1911 — Moszkowski M. Die Völkerstämme am Mamberamo in Holländisch-Neuguinea und auf den vorgelagerten Inseln. // ZE. — 1911. — Bd. 43.

Negelein, 1901 — Negelein J. von. Die Seele als Vogel. — Globus, 1901.

Nilssen, 1911 — Nilssen M. P. Primitive Religion. // Religionsgeschichtliche Volksbücher. — Reihe III. — H. 13, 14. — Tübingen, 1911.

Nimuendaju Unkel, 1914 — Nimuendaju Unkel C. Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocúva-Guaraní. // ZE. — 1914. — Bd. 46.

Norden, 1924 — Norden E. Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee. — Leipzig, 1924.

Oldenberg, 1894 — Oldenberg H. Die Religion des Veda. — Berlin, 1894.

Parkinson, 1907 — Parkinson B. Dreißig Jahre in der Südsee. — Stuttgart 1907.

Petersen, 1909 — Petersen E. Die wunderbare Geburt. — Tübingen, 1909.

Библиографический указатель

- Pischel, 1905** – Pischel R. Der Ursprung des Christlichen Fischsymbols. // Sitzungsberichte der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. – Bd. XXV. – 1905.
- Radloff, 1884** – Radloff W. W. Aus Sibirien. – Leipzig, 1884
- Rank, 1922** – Rank O. Der Mythos von der Geburt des Helden. / 2. Aufl. – Wien, 1922.
- Raum, 1911** – Raum J. Die Religion der Landschaft Moschi. // ARw. – 1911. – Bd. XIV.
- Ratzel, I – II** – Ratzel F. Völkerkunde. – Bd. I – II. – Leipzig, 1894.
- Reitzenstein, 1909** – Reitzenstein F. Der Kausalzusammenhang zwischen Geschlechtsverkehr und Empfängnis in Glaube und Brauch der Natur- und Kulturvölker. // ZE. – 1909. – Bd. 41.
- Rohde, 1907** – Rohde E. Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. – Bd. I – II. / 4 Aufl. – Tübingen, 1907.
- Saintyves, 1908** – Saintyves P. Les vierges mûres et les naissances miraculeuses. Essai de mythologie comparée. – Paris, 1908.
- Saintyves, 1923** – Saintyves P. Les contes de Perrault et les récits parallèles. – Paris, 1923.
- Samter, 1911** – Samter E. Geburt, Hochzeit. Tod. – Leipzig, 1911.
- Scheftelowitz, 1911** – Scheftelowitz J. Das Fischsymbol im Judentum und Christentum. // ARw. – 1911. – Bd. XIV.
- Schubert, 1890** – Schubert R. Herodots Darstellung der Kyrossage. – Breslau, 1890.
- Schurtz, 1902** – Schurtz H. Altersklassen und Männerbünde. – Berlin, 1902.
- Schweinfurth, 1918** – Schweinfurth G. Im Herzen von Afrika. / 3 Aufl. – Leipzig, 1918.
- Sibrée, 1883** – Sibrée. Malagassy Folk-Tales. // Folk-Lore Journal. – 1883. – N I.
- Spencer, Gillen, 1899** – Spencer B., Gillen F. Y. The native tribes of Central Australia. – London, 1899.
- Spencer, Gillen, 1904** – Spencer B., Gillen F. Y. The northern tribes of Central-Australia. – London, 1904.
- Steinen, 1894** – Steinen K. von den. Unter den Naturvölkern Zentral-brasiiliens. – Berlin, 1894.
- Sternberg** – Sternberg L. Religion der Giljaken. // ARw. – Bd. VII.
- Sydow** – Sydow von. Folksagen sasoro indoeuropeisk tradition. // Archiv für nordisk Filologie. – XLII.
- Vogel, 1911** – Vogel H. Eine Forschungsreise im Bismarck-Archipel. – Hamburg, 1911.
- Webster, 1908** – Webster H. Primitive secret societies. – New York, 1908.
- Weicker, 1902** – Weicker G. Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst. Eine Mythologisch Archaeologische Untersuchung. – Leipzig, 1902.

Библиографический указатель

Wheeler, 1914 – Wheeler G. S. Totemismus in Buin (Süd-Bogainville).
// ZE. – 1914. – Bd. 46. – H. 1.

Wollner, 1879 – Wollner W. Untersuchungen über die Volksepik der
Großrussen. – Leipzig, 1879.

Wundt, 1923 – Wundt W. Völkerpsychologie. – Bd. V. / 3. Aufl. –
Leipzig, 1923.

ZE – Zeitschrift für Ethnologie (Berlin).

ZVh – Zeitschrift des Vereins für Volkskunde (Berlin).

Содержание

Сказка 5

Волшебное дерево на могиле 6
Мужской дом в русской сказке 33
Мотив чудесного рождения 65

Эпос 105

Отражение разгрома монголо-татарского нашествия 109
Язык былин как средство
художественной изобразительности 111
Основные этапы развития русского героического эпоса 145

Песня 177

Рабочая песня 1905 года 178
Песня о гневе Грозного на сына 180
О русской народной лирической песне 223

Прикладные проблемы фольклористики 293

О составлении алфавитных указателей
к собраниям сказок 294
Текстологическое редактирование записей фольклора 317
Принципы определения жанров русского фольклора 335

Комментарии 339

Библиографический указатель 354