

Е. А. КОСТЮХИН

ЛЕКЦИИ ПО РУССКОМУ ФОЛЬКЛОРУ

Издание второе, стереотипное

РЕКОМЕНДОВАНО

*Российским государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена в качестве учебного пособия
по специальности «Филология»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 82.3я73

К 72

Костюхин Е. А.

К 72 Лекции по русскому фольклору: Учебное пособие. — 2-е изд., стр. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. — 336 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-2111-4 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-270-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Пособие дает целостное представление о русском фольклоре — его истории, жанровой типологии, включая современные формы бытования.

Автор рассматривает основные проблемы, связанные с происхождением, развитием и особенностями русского фольклора, сопровождая описание обширным культурологическим комментарием. В пособии представлен подробный анализ некоторых обрядов, сказок, былин, заговоров, пословиц и поговорок, а также современных фольклорных жанров. Особое внимание уделено сравнительной характеристике разнообразных исследований, посвященных фольклору. Оригинальные решения некоторых фольклористических проблем основаны на результатах новейших научных изысканий.

Предназначено студентам, изучающим славянскую народную культуру, а также всем, кто интересуется русским фольклором.

ББК 82.3я73

Kostyuhin E. A.

К 72 Lectures on Russian folklore: Textbook. — 2nd edition, stereotyped. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2016. — 336 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The textbook gives a holistic view of Russian folklore: its history and genre typology, including contemporary forms.

The author overviews the main problems of Russian folklore connected with its origin, development and special features and also gives huge sociocultural commentaries. The book reveals a detailed analysis of some rites, fairy tales, epics, charms, proverbs and also contemporary folklore genres. Special emphasis of the book is comparative characteristic of various researches on folklore. Original solutions of some folklore problems are based on modern scientific researches.

The textbook is intended for students, studying Slavic folk culture, and all interested in Russian folklore.

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016

© Е. А. Костюхин, наследники, 2016

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2016

Оглавление

Предисловие	4
Глава 1.	
Специфика фольклора	5
Глава 2.	
Архаический фольклор. Понятие о мифологии	27
Глава 3.	
Классический фольклор	45
Обрядовый фольклор	49
Сказки	92
Русская народная проза	140
Былины	162
«Младшие» эпические песни	206
Малые жанры фольклора	228
Лирические песни	251
Глава 4.	
Современный фольклор	267
Глава 5.	
Детский фольклор	289
Заключение	315
Цитируемая литература	317
Коротко об исследователях фольклора	325

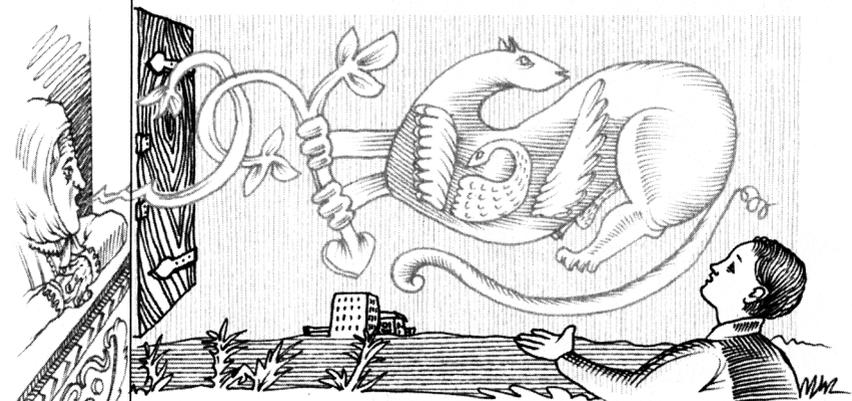
ПРЕДИСЛОВИЕ

Определяя жанр книги о русском фольклоре, предназначенной для студентов педагогических вузов, автор выбрал «лекции» по следующим причинам. Во-первых, этот жанр предполагает свободное обращение с материалом, позволяя задерживаться на частностях, пренебрегать прописными истинами, опускать то, что не представляет особого интереса (но в учебнике было бы обязательным), и главное – высказывать собственную точку зрения, не страшась упреков в субъективизме (что опять-таки в учебнике было бы непозволительным). Во-вторых, в лекциях допустимы живые разговорные интонации, подобные тем, которые возникают при непосредственном общении со студентами.

В книге много цитат. Некоторые из них покажутся не столь уж необходимыми. Но если кто-то выразился предельно ясно по поводу обсуждаемого предмета, зачем стремиться непременно изложить это по-своему? Понятно, что в лекциях мы часто опирались на разнообразные исследования, не всегда указывая источники. И если в моем тексте обнаружатся чужие положения, приведенные без кавычек (а кавычки, как известно, «утяжеляют» разговорный стиль), то я прошу о снисхождении. Мне остается лишь поблагодарить тех, кто помог создать этот курс.

Каждая лекция завершается предельно краткой библиографией, включающей комментарии к собраниям текстов и исследованиям последних лет.

Автор



Термин «фольклор» (англ. *folklore*), принятый в международной науке около ста лет назад и вошедший в российский обиход чуть позже, означает в переводе «народная мудрость». В некоторых странах под фольклором понимается вся народная культура — от одежды и национальной кухни до колыбельных песен. В нашей стране под фольклором обычно подразумевают устное народное творчество, иначе говоря — устную словесность как совокупность текстов. Но и в России наметилась тенденция к расширению понятия о фольклоре, в которое предлагают включать не только народное художественное творчество (словесное, музыкальное, танцевальное, драматическое, прикладное), но и любые проявления народных обычаев. Исторически, однако, сложилось так, что именно устное народное творчество и есть собственно фольклор. Об этом говорил и замечательный русский исследователь 1920—1930-х годов Н. П. Андреев: «Под именем «фольклор» мы объединяем значительное количество словесных художественных произведений, распространяющихся посредством устной традиции» [3]. Также и мы в основном оставляем в стороне невербальные компоненты народной культуры, хотя они и являются ее неотъемлемой частью.





Красный
широкорабочный
печной изразец.
Конец XVI – первая
половина XVII в.

Зачисляя фольклор по ведомству устной словесности, мы признаем, что можем подходить к нему с тем же исследовательским арсеналом, с каким подходим к изучению произведений литературы. И мы имеем на это право, потому что роман Л. Н. Толстого и народная сказка в равной степени являются произведениями искусства слова. Но в то же время между фольклором и литературой есть принципиальные различия, выявляющие специфику фольклора. Главные из них следующие: назначение в жизни общества, неодинаковая социальная стратификация, несходство в характере создания и бытования.

Литература представляет особую сферу духовной деятельности – сферу искусства. То же можно сказать и о фольклоре. Но сказать так не значит сказать все. Фольклор – это область народной культуры, он охватывает народный быт, связан с трудом и досугом, социально-бытовыми отношениями. И не просто связан, а включен в народную жизнь, является ее частью, и понять его можно только в контексте народной культуры. Книги можно читать когда и где угодно. Фольклорные же произведения занимали в жизни особое место, исполняли их обычно при известных обстоятельствах. Так, в названиях «календарный фольклор», «свадебный фольклор» эти обстоятельства четко определены.

Еще в середине XIX столетия Н. С. Тихонравов писал: «Выросшая на основе общих индоевропейских преданий, народных веро-

ваний, языка, словесность народная может быть вполне понимаема только в связи с изучением мифологии, праздников, поверий, обычаев и вообще всей обстановки народного быта, среди которой она возникает» [136]. Народная культура — предмет специальной науки, этнографии (этнологии). Поэтому в отличие от литературоведов фольклористы по необходимости являются еще и этнографами. В Англии и Франции фольклором и занимаются преимущественно этнографы, тогда как в России эта сфера в первую очередь принадлежит филологам.

Очевидна неодинаковая социальная стратификация фольклора и литературы¹. Прежде эта особенность истолковывалась следующим образом. Литература принадлежит привилегированным классам, а фольклор — непривилегированным, «простому народу». Объяснялось это тем, что в эксплуататорском обществе простой народ не имел доступа к профессиональному искусству и ему оставалось довольствоваться фольклором. С этой точки зрения фольклор — искусство, выражающее миропонимание непривилегированных классов, творчество невежественной народной массы. В советских учебниках по фольклору неизменно цитировали Максима Горького: фольклор — «устное творчество трудового народа». Эта формулировка нанесла непоправимый вред отечественной фольклористике.

Заметим прежде всего, что далеко не все, что поется и рассказывается «трудовым народом», им самим создано. Вот собрались пожилые люди, запели о том, как ревела буря, гром гремел, т. е. песню о Ермаке. Песня народная, но автор ее текста — поэт-декабрист К. Ф. Рылеев, дворянин. Грозному царю Ивану Васильевичу на сон грядущий рассказывали сказки. Лишь в XVIII в. аристократическая культура резко отделяется от народной, но многое из нее становится народным достоянием.

Социальная дифференциация общества приводит к тому, что у каждой социальной группы складывается собственный фольклор, выражающий коллективное самосознание этой группы. Многие в русском фольклоре созданы крестьянами: ведь прежняя Россия была крестьянской страной. Велик вклад в русский фольклор населения средневековых городов и слобод — ремесленников, кустарей, посадских людей, торговцев. С давних пор в городах бытовали анекдоты и сказки, произведения героического эпоса. Несомненно го-

¹ Общество состоит из страт — разных социальных групп, объединенных общими признаками: имущественными, профессиональными и т. п.

родское происхождение новгородских былин. Несмотря на то что профессиональная армия появилась в России поздно, роль солдат в развитии русского фольклора значительна: существует множество разнообразных солдатских песен и сказок. В XIX–XX вв. складывается рабочий фольклор, фольклор городской улицы, люмпен-пролетариата. Примем поэтому определение К. В. Чистова: «Фольклор — это совокупность устных словесных текстов (структур), функционирующих (или функционировавших) в быту какого-либо этноса или его какой-либо локальной, конфессиональной, профессиональной или иной первичной контактной группы» [153].

В самом деле, есть общерусский фольклор (многие пословицы и поговорки) и есть фольклор самых разных групп, выделяемый по следующим признакам: локальным (фольклор яицких казаков, фольклор Мезени), конфессиональным (фольклор сектантов), профессиональным (фольклор лесорубов или железнодорожников), возрастным (детский фольклор). Справедливо заметил Б. Н. Путилов: «В России XIX в., несомненно, существовал фольклор не только крестьянской деревни, помещичьей дворни и лакейской, но и дворянской усадьбы; не только фольклор мастеровых, мелких торговцев и городской гольтыбы, но и гостиных, балов и приемов, кабинетов и — наверняка — самого царского двора; не только фольклор солдатской массы, но и офицерский; фольклор монашеский, нищих, чиновников разного ранга, прислуги, полицейских, профессоров, обитателей ночлежек, газетчиков и т. д.» [115]. Все это в целом и есть фольклор русского народа, или, как говорят специалисты, этноса. Можно поэтому сказать, что русский фольклор — совокупность текстов, которые русский этнос считает своими собственными (хотя, разумеется, далеко не все они русского происхождения).

ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА КАК РАЗЛИЧНЫЕ СФЕРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Принципиальные отличия фольклора от литературы касаются природы художественного творчества. Литература — искусство слова. Фольклор — тоже. Однако это устное народное творчество. Следовательно, очень важную роль играет в фольклоре начало исполнительское. Одна и та же сказка по-разному звучит в устах рассказчиков разной одаренности. Говорят о синкретизме

фольклора, т. е. о соединении в устном творчестве выразительных средств разных искусств — словесного, музыкального, театрального и т. п. Действительно, слово в фольклоре всегда выступает в союзе с другими средствами художественного выражения, и жизнь фольклорных произведений несравненно красочнее, чем представляют ее безгласные страницы учебных хрестоматий.

Творческий процесс в фольклоре и литературе протекает по-разному. В литературе творчество индивидуально, в фольклоре — коллективно. Это значит, что фольклорное произведение выражает не индивидуальное самосознание, а мировоззрение группы, в которой оно бытует. Вот почему мы обычно не знаем авторов фольклорных произведений. У любого текста был, конечно, автор, сочинивший его в определенное время и в определенном месте. Но, получив «путевку в жизнь», фольклорный текст живет сам по себе, независимо от какого-нибудь автора; передаваясь из уст в уста, он становится достоянием коллектива. В фольклоре нет индивидуального авторского самосознания, и неверно говорить об «анонимности» фольклорных произведений. Аноним — это человек, скрывающий свое имя. В фольклоре же никто ничего не скрывает, и в нем вообще нет понятия «автор». Фольклорный текст находится в постоянном движении. Фольклорные исполнители — это своего рода «соавторы», «редакторы»: они не творят что-либо принципиально новое, а рассказывают и поют то, что известно многим. Как писал А. И. Никифоров, «индивид, внося новые стилевые элементы, творит только волю массы, его породившей, воплощает вовне те крохи новых устремлений и ценностей, которые незримо подготовлены и живут в самой массе. На долю индивида выпадает, да и то не всегда, главным образом конструктивно-отборочная функция» [88]. И если в фольклоре возникает что-нибудь новое, то конструируется оно обычно из уже известных элементов, которые живут в народной традиции.

ФОЛЬКЛОР И ТРАДИЦИЯ

Понятие традиции — одно из центральных не только в науке о фольклоре. Философы, историки, культурологи не могут без него обойтись. Традиция — это память человеческой культуры, обеспечивающая передачу опыта от поколения к поколению. Так вот, фольклор ориентирован на традиционные нормы, и совершенно справедливо его называют традиционным искусством.



Вышивка.
Калуга. Конец XIX в.

Устно-поэтическая традиция позволяет передать нормы сложившегося мировосприятия и способы его художественного воплощения — семантику текстов и «грамматику жанров», т. е. систему композиционно-стилистических средств. Спросите человека, как начинается роман, — и дождетесь встречного вопроса: какой роман? Спросите его, как начинается волшебная сказка, — он ответит без труда: «В некотором царстве, некотором государстве жили-были...» Традиционность фольклора проявляется в устойчивости словесного текста и способов его исполнения. Тексты здесь вписаны в традицию: «Любой отдельно взятый текст, какой-либо его элемент, любое правило фольклорной грамматики, как и любой жанр, проясняют свои значения лишь на фоне традиции: сами по себе они словно бы не существуют» [115].

За постоянством фольклорной традиции стоит уклад — устойчивые формы народного быта. Проходили века, и из поколения в поколение русский крестьянин пахал землю, как это делали его деды, а ремесленник следовал раз и навсегда установленным образцам. Представления о жизни, художественные вкусы передавались по наследству. Фольклор — детище общества, где социальная практика основывается на репродуцировании накопленного опыта: это помогало выжить и устоять, составляло основу социального бытия.

Конечно, изменяются и традиции. Исследователь крестьянского искусства С. Воронов так говорил о его развитии: «Это движение медленного плота по широкой реке; словно недвижим и мертв этот дремлющий плот на воде, но это неверно: он движется и преодолевает тысячеверстные пространства» [24]. Есть в общественном развитии и взрывы, резко меняющие картину фольклора (об этапах развития фольклора мы еще будем говорить), но прежде перемены совершались очень медленно. Жизнь наших предков – природная: календарь крестьянина – это смена сезонных сельскохозяйственных работ. По характеристике выдающегося исследователя средневековой культуры А. Я. Гуревича, люди традиционного общества «видят в природе лишь регулярное повторение, не в состоянии преодолеть тиранию ее ритмического кругового движения, и это вечное возвращение не могло не стать в центре духовной жизни в древности и в средние века. Не изменение, а повторение являлось определяющим моментом их сознания и поведения» [30]. Это «повторение пройденного» и есть традиция.

Традиционность лежит и в основе фольклорной эстетики. Поэтика фольклора – это поэтика формул, канона, раз и навсегда определенных стилистических штампов и приемов, и она составила целую эпоху в истории человеческой культуры. Определяется эта художественная система особым миропониманием, так называемым «фольклорным сознанием», корни которого уходят в архаическое прошлое человечества. «Фольклорному сознанию присущи специфические пространственные и временные представления, свои устойчивые понятия о системе отношений между людьми – какие они есть и какими должны быть, свои представления о физической природе человека и окружающего мира, о жизни и смерти, о человеческих возможностях и силах и о многом другом» [115].

Поэтому не следует переоценивать связи фольклора с реальностью: как любое искусство, фольклор – не отражение жизни, а ее преображение. Здесь создается особый художественный мир, и сопоставление фольклора с действительностью может иметь лишь одну цель: понять, где, как, в чем и почему фольклор отступает от действительности, создавая собственные представления о мире и человеке. Советские фольклористы хвалили народное творчество за любовь к труду. Но русский человек держался иного мнения: труд – суровая необходимость; «от работы не будешь богат, а будешь горбат» – чему тут радоваться? Тема труда находится на периферии фольклора. Исследователь народного искусства Н. М. Щекотов от-

мечал: «Крестьянский художник избегает изображать сцены, связанные так или иначе с тяжелым трудом, со страданием, которой так много в жизни землепашца; он предпочитает выбирать моменты досуга, в виде того же чаепития, поездки на тройке или игры на гармонии. Руководясь тем же побуждением, он при изображении трудящегося человека берет только те случаи, когда труд кажется ему легким и красивым. Так, на прялках мы видим иногда пастуха со стадом, играющего на дудке, или ряд нарядных девушек за прялками; полевые же работы, как это ни странно, почти совершенно исключены из круга художественных изображений»¹. Ничего странного в этом нет: фольклор вовсе не ставит целью изображать реальность. Сам во многих случаях являясь формой народного досуга, он и обращается к досугу, а не к картинам тяжелого труда.

Итак, жизнь в фольклоре глубоко преображается. Здесь иные, чем в реальности, представления о времени. Время может бесконечно растягиваться, не меняя человека, — как в сказке о спящей царевне, или, напротив, стремительно сжиматься, когда в одно мгновение умирает Кощей Бессмертный. Раз в году в обыденную жизнь является из мира вечности Коляда — и время теряет обычное измерение. Простенькая гадательная песенка позволяет заглянуть в будущее. В фольклоре нет психологически сложных характеров — мы имеем дело с *типами*: например, в лирических песнях из одного текста в другой переходят одни и те же традиционные персонажи — добрый молодец и красная девица. Такие персонажи-типы действуют в условных жизненных обстоятельствах — не столько реальных, сколько символических («у куста было ракитова, у ключа было студеного»).

Упомянутые стилистические штампы и приемы принято называть общими местами, стереотипными формулами, топосами — во всех случаях это устойчивые словосочетания. Так, для былин характерны формулы описания княжеского пира, богатырского боя, седлания коня; для сказок — формулы встречи с ягой, описание волшебного коня; для лирических песен — описание любовного свидания, одинокой тоски. Стилистическая стереотипия — характерная черта фольклора, где «более или менее сходные выражения строятся по определенным образцам-моделям: тематическим, лексическим, синтаксическим, метрическим» [78].

¹ Щекотов Н. М. Русская крестьянская живопись. М. — Пг., 1923. С. 16–17.

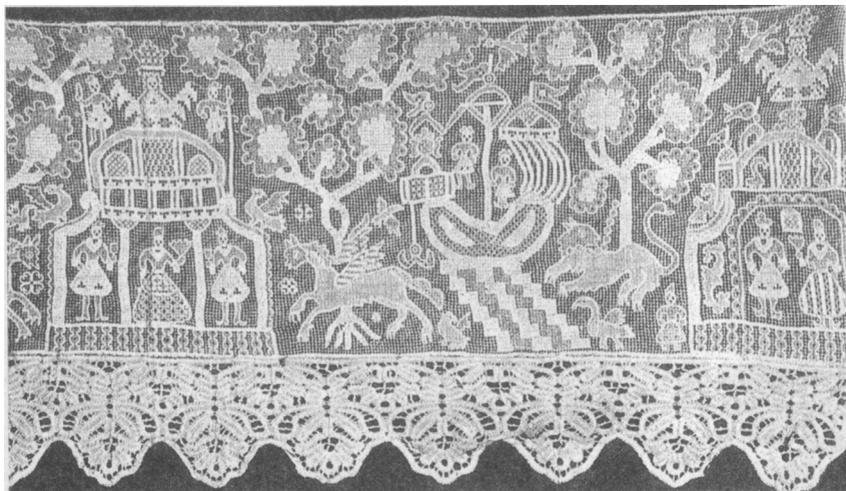
ФОЛЬКЛОР — ИСКУССТВО ИСПОЛНИТЕЛЯ

Фольклорное творчество — коллективное по своей сути, но воспроизведение фольклорных сочинений — индивидуальный творческий акт. Неверно было бы отождествлять мастерство писателя и мастерство сказочника: народный рассказчик — не творец, а прежде всего исполнитель. Фольклор — творчество народное, но далеко не каждый мог хорошо спеть песню или рассказать сказку. Известны многие мастера-исполнители: былинные сказители Т. Г. Рябинин и А. М. Крюкова, сказочники А. Новопольцев и А. Барышникова-Куприяниха, исполнительница народных плачей (вопленица) И. А. Федосова. В средние века многие из таких мастеров были профессионалами: например, бродячие древнерусские артисты — скоморохи (в Западной Европе таких артистов называли жонглерами), сказочники средневекового восточного города.

Роль личного начала в фольклоре очень велика. Оно проявляется уже в выборе тем и сюжетов. От исполнителя зависит, сократить или расширить рассказ, выделить ли в нем какие-то моменты. Исполнитель не повторяет заученный текст — он творит его на глазах слушателей, нередко импровизируя. В разных фольклорных жанрах соотношение между импровизацией и воспроизведением выглядит по-разному: импровизация может быть значительной в сказках; целиком на импровизации строятся народные плачи; в песне ее почти нет («из песни слова не выкинешь»). Слушатели обычно хорошо знают содержание исполняемого текста и обращают внимание на его изменение. Именно слушатели, коллектив, одобряют или отвергают то, что им предлагает исполнитель. Этот коллектив — носитель традиции, и фольклорное творчество осуществляется в рамках традиции.

УСТНОСТЬ КАК ПРИЗНАК ФОЛЬКЛОРА. ИНВАРИАНТ И АРХЕТИП

Устность — основополагающий признак фольклора (тогда как литература — это в первую очередь письменность), фундаментальная особенность традиционной культуры: «Вся система сохранения, развития и передачи культурных навыков, традиционных знаний, мастерства в самых разных сферах жизни, в представлениях о мире, в нормах поведения, в социальных связях строится



Вологодское кружево. XIX в.

на принципах устности» [115]. С этим связана принципиальная разница между фольклорным и литературным текстом. «Литературный текст — материализованный посредник между писателем и читателем. Вместе с тем он обычно разделяет их хронологически и локально. В фольклоре же устный текст объединяет в едином и одновременном акте творчество и восприятие, исполнителя и слушателя» [153].

Устное исполнение фольклорных произведений имеет большое значение в судьбе текста. Импровизационное начало в фольклоре ведет к тому, что текст здесь не имеет законченного облика. Еще раз напомним: каждое исполнение — не простое «повторение пройденного», это, как заметил замечательный американский фольклорист А. Лорд, сочинение заново. Немецкий ученый Г. Штейнталь писал: «Как нельзя погрузиться дважды в ту же волну, так нельзя два раза услышать одну и ту же песню» [67]. В фольклоре нет постоянного, или, как говорят текстологи, канонического, текста: он все время варьируется. Поэтому фольклорный текст — «совокупность вариантов словесного воплощения того или иного фольклорного произведения» [153]. *Вариантность* — одна из основополагающих черт фольклора. Наивно было бы объяснять ее несовершенством человеческой памяти: вариативность, по выражению И. И. Земцовского, — проявление «божественной виртуозности бытия». Это застав-

ляет исследователей фольклора учитывать всю совокупность вариантов. И чем больше в их распоряжении записей той или иной сказки или песни, тем основательнее будут выводы. К. В. Чистов приводит следующий красноречивый пример варьирования народной песни:

Как жила-была вдовушка-вдова,
 Как у той ли у вдовы было три дочери.
 Уж отдам ли я первую дочь за боярина,
 А вторую дочь за крестьянина,
 А как третью-то дочь за татарина.

(Самарская губ.)

Два поля чистые, третье сороватое,
 Польшь, перекаати-поле...
 У нашей у матушки две дочери счастливы,
 А третья несчастная.
 Перву дочь отдала в Москву,
 В Москву за боярина;
 Другу дочь отдала в город,
 В город за мастера;
 Третью дочь отдала в полон,
 В полон за татарина.

(Курская губ.)

У отца, у матери
 Зародилось три дочери:
 Две дочери счастливые,
 А третья несчастная.
 Большая дочь говорит:
 «Отдай меня, батюшка,
 В Щигры за подьячего!»
 Другая дочь говорит:
 «Отдай меня, батюшка,
 В Москву за посадского!»
 А третья дочь говорит:
 «Отдай меня, батюшка,
 В Крым за татарина!»

(Орловская губ.)

Как у матушки у родимой
Три квашоночки растворены
Да три дочери сговорены.
Перва дочушка — за боярина,
Друга дочушка — за посадского,
Третья дочушка — за крестьянина.

(Тверская губ.)

Тема во всех вариантах одна: судьба младшей дочери, выданной замуж хуже своих сестер. Но различия очевидны: и в ритмике, и в содержании (семейные обстоятельства, социальные характеристики женихов), и в композиции (от чьего лица ведется повествование, психологический параллелизм, т. е. сопоставление жизненной ситуации с картиной из мира природы). Каждый из вариантов песни представляет вполне самостоятельный художественный текст, и в то же время каждый — это именно вариант гипотетического, идеального текста: ведь сколь бы ни отличались варианты, в их основе лежит единая сюжетная схема, стабильная и неизменяемая. Фольклористы называют ее *архетипом*. Меняются женихи, их национальность и социальное положение, меняются места, куда сестер выдают замуж. Но отчетливо вырисовывается *инвариантная*¹ (т. е. общая для всех вариантов) основа песни: трех дочерей выдают замуж на чужбину, причем наиболее трудная судьба выпадает на долю младшей. И если фольклорист задается целью воссоздать историю этой песни, он обязан собрать все известные ее варианты и установить, как конкретизируется инвариантная ситуация, в каких социально-исторических условиях она могла возникнуть. Другими словами, фольклорист должен установить архетип, т. е. наиболее древний, не известный нам текст, к которому восходят остальные тексты письменного памятника.

В фольклористике есть два противоположных представления об инварианте. Согласно первому, все варианты — это пересказы некоего исходного текста, который возник в определенное время и в определенном месте. Согласно второму представлению, исходного текста никогда не было — фольклорное произведение возникает как совокупность равнозначных вариантов. Это значит, что определенная сказка или былина возникли в нескольких географических точках одновременно. Но в это трудно поверить, и убедитель-

¹ И н в а р и а н т (фр. *invariant*) — букв. неизменяющийся.



Элементы русского орнамента. XII в.

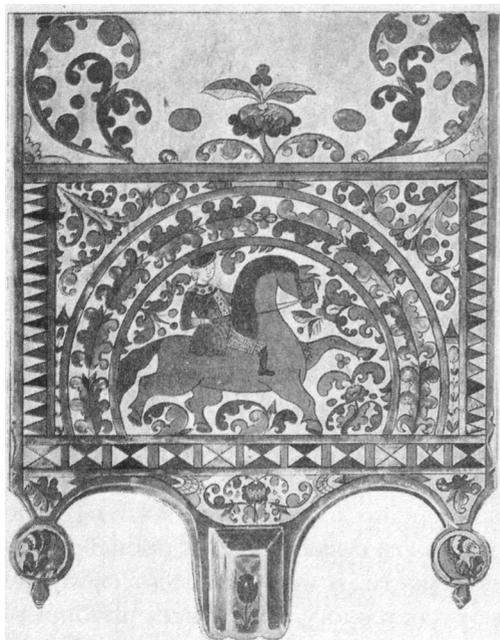
нее первая точка зрения. У произведения есть архетип, который не всегда совпадает с инвариантом, — таково центральное положение так называемой историко-географической школы, одной из самых влиятельных в мировой фольклористике XX в.

Установить архетип — задача очень сложная, чаще всего неразрешимая, поскольку за столетия своего существования произведение может измениться до неузнаваемости. В нем оставляют свой след разные эпохи, и фольклористу, как геологу, приходится пробираться сквозь исторические напластования. Так, Н. П. Андреев обратил внимание на фрагмент былины о татарском нашествии:

Еще тут князь Владимир да ослушался,
 А нахвтал он ведь кунью шубочку соболую,
 Обувал же калоши да на босу ногу,
 А побежал да ко кружалу государеву.

Князь Владимир скончался в начале XI в., татары пришли на Русь в XIII в., кружала государевы, т. е. кабаки, появились у нас в XVII в., а галоши вошли в русский быт в XIX в. [3].

Но дело не только в анахронизмах. За время многовекового существования фольклорные произведения претерпевают коренные изменения: миф ложится в основание сказки или былины, древний заговор превращается в детскую считалку. То, что на первый взгляд кажется замкнутым в себе художественным целым, на самом деле представляет сочетание сюжетных мотивов и поэтических формул разного времени и разного происхождения. Еще в XIX в. Орест Миллер говорил об этой особенности фольклора: «Состояние народной словесности в этом отношении представляет нечто подобное состоянию земной коры, а наука народной словесности яв-



Нижняя часть гребня северодвинской прялки. XVIII в. Роспись по дереву

ляется своего рода палеонтологией» [83]. Говоря современным научным языком, фольклорное произведение интегрирует гетерогенные элементы. И хотя основная масса текстов русского фольклора была записана в XIX–XX вв., тексты эти хранят в себе память о былом.

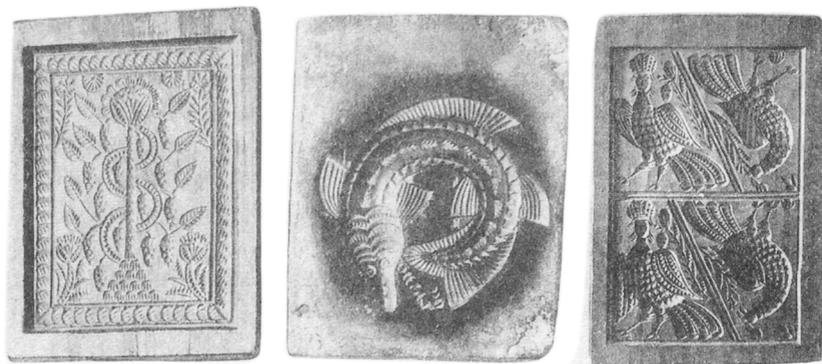
Итак, устность, предполагающая варьирование текстов, — один из главных признаков фольклора. Иногда устность объясняют неграмотностью трудового народа в прошлом. Но фольклор жив по сей день, и анекдотами обмениваются люди грамотные. Как уже отмечалось, в истории мирового фольклора известны и письменные формы. Западноевропейский героический эпос дошел до нас не в живом исполнении, а в средневековых рукописях. В России фольклорные произведения начинают фиксироваться письменно с XVII в.: появляются рукописные сборники былин, пословиц, песен. На Востоке образцы фольклора заносились в рукописные книги, подвергаясь при этом литературной обработке (такова, к примеру, знаменитая «Тысяча и одна ночь»). И в наши дни немало самодельных песенников, собраний пословиц, альбомов — школьных, девичьих,

солдатских («дембельских»). Однако письменная фиксация не превращает фольклорное произведение в литературное: попавшие в книгу песня, былина, сказка остаются сочинениями, выражающими коллективное сознание. Но для того чтобы это коллективное сознание продолжало жить в песне или сказке, они должны звучать — петься или рассказываться. Такие формы бытования идеально соответствуют природе фольклорного творчества. У письменной и устной культур — разные типы коммуникации, разные художественные системы, за которыми стоят разные по существу системы ценностей.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА ФОЛЬКЛОРА

О фольклоре мы говорим как о народном творчестве, и фольклор каждого народа — это часть его национальной культуры. Национальное своеобразие фольклора определяется географическими, климатическими, социальными обстоятельствами народного бытия. Оно проявляется в исторической тематике, социально-бытовых реалиях, особенно ярко — в языке. Язык воссоздает образ мироздания — и это, быть может, главное народное богатство. А. А. Потебня отмечал: «Язык, вероятно, навсегда останется первообразом и подобием... гуртового характера народно-поэтического творчества» [101]. Поэтому в фольклоре нередко видят материал для определения душевного склада народа, национального характера. В одном из западноевропейских энциклопедических словарей национальный характер толкуется как сумма ценностных представлений, определяющих основные политические и социальные ориентации и поведение людей одной нации.

Признавая, однако, за фольклором возможность использовать его для характеристики традиционной системы ценностей народа, не будем забывать о сходстве фольклорных произведений разных народов. Так, знакомую каждому сказку о волке и семи козлятах можно обнаружить и в России, и в Таджикистане, и в Африке, и на островах Океании — конечно, в очень несхожих вариантах, но с единой инвариантной основой. Следовательно, каждый национальный фольклор — не только достояние народа, но и часть интернациональной народной культуры.



Пряничные формы. XIX в.

Причины единства, сходства и повторяемости фольклорных произведений разных народов могут быть различными. Во-первых, это историко-генетические причины: произведения родственных по происхождению народов похожи. Поэтому можно говорить не только о русском, но и о славянском фольклоре. Времена праславянской общности, однако, давно миновали, и установить общеславянское наследие трудно. Но многие ученые настроены оптимистически и считают, что «на основании сравнительно-исторического анализа современного славянского фольклора можно выделить отдельные жанры, сюжеты и мотивы, условно определяемые как исконные, издревле общеславянские, т. е. праславянские» [139].

Картина эволюции славянского фольклора, реконструируемого на основе сравнения разноплеменного материала, может быть представлена только условно. Отдельные элементы этой картины удалось восстановить Н. И. Толстому и его ученикам. Прежде всего это древнеславянские верования. Но говорить об общеславянском эпическом наследии или общеславянских сказках не приходится: западным славянам героический эпос вообще не известен, а сказки могли быть ими заимствованы. Не решают проблемы и «эволюционные цепочки» [124], когда разные формы эпоса выстраиваются в воображаемый эволюционный ряд.

Во-вторых, сходство объясняется историко-культурным взаимодействием народов. Произведения могут быть заимствованы одним народом у другого — особенно если они живут рядом и их объединя-

ют близкие социально-исторические условия или если народы близки в культурном и религиозном отношениях, даже не являясь соседями (русские и греки, узбеки и арабы). Пути заимствования могут быть и устными, и письменными, тем более что в прошлом не было четких границ между фольклором и литературой. Так, в средние века многие сборники назидательных рассказов «совершали путешествия» от Индии до Англии, жили как в письменной, так и в устной традиции. Но историко-культурное взаимодействие приводит не только к заимствованию, но и к сотворчеству соседних народов. Много, например, общего в балто-славянском, балканском, кавказском фольклоре, и это общее — результат сотворчества разных по языку, а иногда и по религии этносов, давно живущих бок о бок. Таков, к примеру, кавказский эпос о нартах, известный абхазам, адыгейцам, кабардинцам, карачаевцам, балкарцам, чеченцам, ингушам, дагестанцам.

Нередко генетическое сходство и историко-культурное взаимодействие рассматриваются как частные случаи проявления общих закономерностей социального развития. Еще в XIX в. наука говорила об «общих первичных основах» человеческой культуры. Единую историю первобытной культуры создала английская этнографическая школа. В этом же духе писал и Ф. Л. Буслаев: «Те же мировые законы, в силу которых так искусно и практично птицы выют свои гнезда, господствуют и в совокупном творчестве народных масс, во всем его широком объеме начиная от мифа и житейского быта до сказки и пословицы. На этом-то принципе и основывается всемирное сродство всех народностей. Оно состоит не в одних общих законах логики, но в одинаковых началах быта и культуры, в одинаковых способах жить и чувствовать, мечтать и допытываться и выражать свои жизненные интересы в слове и деле. Такое всемирное сродство заложило в истории человечества первичные основы, провело общий уровень, имеющий служить фундаментом для той великой и единой пирамиды, которую строит история под именем цивилизации» [18]. В нашей стране родилась так называемая типологическая теория. Суть ее в следующем. На одинаковом уровне социально-исторического развития у разных народов складываются сходные формы и типы идеологии: религии, художественного творчества, в том числе и фольклора. Пусть народы далеки один от другого, пусть они не родственны и никогда не вступали между собою в контакты, но, к примеру, в эпоху разложения родового



Расписная керамика.
Конец XVIII в.

стройка у них появляются одни и те же фольклорные жанры. Такое сходство и получило название историко-типологического. Именно закономерности культурного развития создают общие типы фольклорных явлений у родственных народов, побуждают разные народы вступать между собою в культурный обмен.

Учитывая типологические закономерности, ученые пытаются восстановить историю фольклора, хотя на первый взгляд она не восстанавливаема: ведь записываться и изучаться систематически фольклор стал только в XX столетии. Взглянув на мировой фольклор, мы обнаружим очень пеструю картину: у одних народов фольклор находится на первобытном уровне, тогда как творчество других народов давно этот уровень миновало. Конечно, никто из европейцев не верит в реальность того, о чем повествуется в сказках о животных, тогда как для африканских племен или австралийских аборигенов подобные истории являются не художественной фикцией, а предметом веры. Сопоставляя фольклорные произведения разных этапов развития, ученые определяют эволюционные цепочки и пытаются представить, какой путь проделали эти сочинения, как они выглядели раньше.

Вера в существование типологических закономерностей укрепилась среди советских фольклористов, однако не вызывает особых симпатий в западном мире. Убежденность в том, что существуют об-

щие законы эволюции человеческого рода, была свойственна естествознанию XIX в. и усвоена марксизмом. Но даже один из основоположников эволюционизма — Эдуард Тайлор — не был склонен преувеличивать действие этих законов, справедливо полагая, что основные явления культуры сходны у разных народов не потому, что каждый из них на определенном этапе развития открывает для себя эти явления, а вследствие единства человеческой культуры, творимого постоянным взаимодействием разных народов: «Цивилизация есть растение, которое чаще бывает распространено, чем развивается само» [134].

Кроме того, не преувеличиваем ли мы степень единства человеческого развития? Тут столько же общего, сколько и своеобразного. Можно ли объяснять европейские обряды, полагаясь на внешнее сходство отдельных деталей с обрядами папуасскими? Сторонники типологической доктрины нередко так и поступают. И уж совсем недоказуемо, что мы когда-то находились на том же самом этапе развития, что нынешние дикари. Словом, эволюционная лестница оказывается очень шаткой, и любые сопоставления гипотетичны. Сходны лишь общие феномены, не более того.

ТИПЫ МИРОВОГО ФОЛЬКЛОРА

И все же можно наметить общие закономерности развития и — соответственно — типы мирового фольклора: архаический, классический и современный.

Архаический фольклор складывается у народов, находящихся на первобытной ступени развития. Письменности еще нет, и вся культура является устной. Поэтому в данном случае можно говорить о панфольклоре: он охватывает всю культуру этноса. Это фольклор людей с мифологическим мышлением.

Русский фольклор эту стадию развития давно миновал. Мифология у русских, как и у славян в целом, не сохранилась: века язычества были стерты христианством. Однако языческие представления о мире сохранились и в суевериях, и в многочисленных обрядах, легли в основу более поздних художественных структур.

Классический фольклор складывается в ту эпоху, когда образуются государства и возникают письменность и литература, но отношения между людьми во многом остаются патриархальны-



Детали деревянной резьбы на избе Нижегородской области

ми. «В классических традициях наблюдается эмансипация фольклора от обрядово-мифологического контекста и — гораздо в большей мере, чем раньше, — его развитие протекает уже по законам словесности, что, в свою очередь, приводит к формированию собственно жанрового пространства» [50]. Здесь формируются художественное время и художественное пространство, появляется художественный вымысел, складывается жанровая система. Все это — подтверждение того, что классический фольклор и в самом деле живет по законам словесности. Именно к классическому типу принадлежит в основном и русский фольклор.

Но русская словесность знает и иной тип фольклора — *современный*, появившийся в России после отмены крепостного права. Если классический фольклор бытовал преимущественно в деревне, то стихия фольклора современного — город. Классический фольклор постепенно отмирает: уходят из жизни героический эпос, волшебные сказки, традиционные лирические песни — рождаются песни новой формации, частушки, анекдоты. Самое же главное в том, что современный фольклор развивается в тесном соседстве с массовой культурой. Дешевые песенники, бульварный роман, лубочная книжка — все это питается народным творчеством и одновременно питает его. Кроме книги, новый фольклор в его песенной части «подкармливается» эстрадой. В распространении текстов принимают участие средства массовой информации, современные средства звукозаписи. «Как правило, городской фольклор функционально маргинален, поскольку фундаментальные идеологические потребности горожан удовлетворяются други-

ми способами» [50]. Постфольклор, приходящий на смену классическому, обладает основными фольклорными приметам: это царство стереотипов, общих мест, сюжетных и стилистических трафаретов.

* * *

В учебных программах высшей школы курс фольклора открывает историю русской литературы. Поэтому учебные пособия по фольклору написаны в «филологическом» ключе: фольклор трактуется в них как искусство слова. Таких пособий много, и почти все они строго следуют марксистским представлениям о народном творчестве и верны известному определению М. Горького: фольклор — это «устное творчество трудового народа». Их около десятка, и большей частью они уже устарели. В постсоветское время вышел лишь учебник Т. В. Зуевой и Б. П. Кирдана «Русский фольклор» (М., 1998).

Среди теоретических работ о фольклоре — книга П. Г. Богатырева «Вопросы теории народного искусства» (М., 1971), где опубликована его знаменитая статья «Фольклор как особая форма творчества», написанная в 1929 г. вместе с Р. О. Якобсоном; труды «Фольклор и действительность» В. Я. Проппа (М., 1976), «Народные традиции и фольклор» К. В. Чистова (Л., 1986) и «Фольклор и народная культура» Б. Н. Путилова (СПб., 2003).

Фрагменты из работ выдающихся исследователей представлены в хрестоматиях по русской фольклористике: «Русская фольклористика» (сост. С. И. Минц и Э. В. Померанцева. М., 1971); «Русское народное поэтическое творчество: Хрестоматия по фольклористике» (сост. Ю. Г. Круглов. М., 2001); «Русский фольклор: Хрестоматия исследований» (сост. Т. В. Зуева и Б. П. Кирдан. М., 1998).

Необходимый минимум текстов можно найти в одной из хрестоматий по русскому фольклору. Укажем лишь три последних: «Русское народное поэтическое творчество» (сост. А. М. Новикова. М., 1971), «Русское народное поэтическое творчество» (сост. Ю. Г. Круглов. Л., 1981), «Русский фольклор» (сост. Т. В. Зуева и Б. П. Кирдан. М., 1998).

Существует много антологий произведений отдельных фольклорных жанров: былин, сказок, песен. Удобнее всего пользоваться

серийными изданиями. Так, в 1988 г. издательство «Советская Россия» стало выпускать многотомную «Библиотеку русского фольклора», издательство «Современник» – серию «Сокровища русского фольклора». Отдельные сборники фольклорных произведений будут названы в соответствующих лекциях.

Классический русский фольклор связан с давно ушедшим бытом. Поэтому полезно познакомиться с очерками старинного русского быта. Один из самых легких написан в конце XIX в. и неоднократно переиздан в 1980–1990-х годах: это исследование М. Забылина «Русский народ: Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия».

АРХАИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР.
ПОНЯТИЕ О МИФОЛОГИИ

Архаическим мы называем фольклор первобытного общества, когда еще не существовало письменности и вся культура была устной. Фольклор этого типа появился тысячи лет назад, задолго до того, как сформировалась русская народность. Многие фольклорные мотивы, встречаемые в русском народном творчестве, по своему происхождению древнее русского народа и пришли в наш фольклор из первобытной эпохи.

На каких же основаниях мы можем судить об архаическом фольклоре? Во-первых, следы первобытных представлений сохраняются в быту, религии, языке цивилизованных народов. Во-вторых, многие народы Африки, Океании, Южной Америки, Крайнего Севера к XIX в. находились (а некоторые до сих пор находятся) на первобытной ступени развития.

Корни фольклора — в первобытной идеологии, многое в нем обусловлено архаическим мировосприятием, которое качественно отличается от современного. Первобытный человек находился во власти невидимых сил, действие которых постоянно ощущал. Представления об этих силах были не вполне отчетливы, окрашены страхом. Одна из главных задач, стоявших перед первобытным коллективом, — нейтрализовать враждебные силы. Для этого от первобытного человека требовалось



Муравленые изразцы московского производства из декора Троицкой церкви в Костроме. XVIII в.

«строгое соблюдение целой коллекции правил, показавших свою спасительность во времена предков» [61].

Если эти правила не соблюдать, в природе начнется смута, и жизнь человеческая станет невозможной. «Совокупность обрядов и церемоний, завещанных предками, составляет единственную действительную гарантию против всякого рода дурных влияний, внушающих опасения и страх» [61].

Так мы подходим к двум центральным понятиям, связанным с жизнью первобытного общества и его идеологией, — обряда (ритуала) и мифа. *Мифами* обычно называют древние рассказы религиозного содержания. Однако современная наука считает, что *мифология* — это не просто собрание занимательных историй о богах, а система мировоззрения, охватывавшая и выражавшая всю жизнь первобытного человека, включая его религиозные представления. К. Леви-Стросс разделял мифологию «имплицитную» (представления) и «эксплицитную» (мифологические рассказы) [62].

Итак, мифология — это вся сфера духовной деятельности первобытного человека, «способ концептирования окружающей действительности и человеческой сущности» [80]. Это значит, что она выражается в самых разных формах — от языка до повествования. «Миф — это не жанр, не определенная форма, а содержание как бы независимо от формы, в которой оно выражено. Миф — это произведение, исконная форма которого никогда не может быть установлена», — говорит И. М. Стеблин-Каменский [132]. Ему вторит

С. С. Аверинцев: «Настоящий, живой миф — это никоим образом не собрание рассказов: его не рассказывают, в нем живут, воспроизводя его в действии, т. е. в обряде, в ритмической магии танца и пения и вообще во всяком общезначимом человеческом акте» [161].

Мифология отражает самый примитивный уровень человеческого мышления, еще не познавшего причинно-следственные закономерности, не научившегося обобщать и не выработавшего абстрактных понятий, не отделявшего космическое от биологического, человеческое от животного. Мифологическое сознание приписывает вещам не свойственные им качества. Так, например, с водой связывается происхождение всего живого, вода — это своего рода эликсир, дающий силу, жизнь и бессмертие. Омовение означает начало новой жизни; отсюда и христианское крещение, и непременно омовение в свадебном и похоронном обрядах. Здесь и корни различных космогоний (представлений о происхождении мира), сообщающих о том, что первоначально мир состоял из воды, и первый акт Творения заключался в отделении суши от воды. Отсюда, наконец, живая и мертвая вода народных сказок. С другой стороны, в преданиях о потопах вода устойчиво связана со смертью. Далее мифы ведут нас к существам, обитающим глубоко в воде и наделенным особым знанием. Наконец, с водой связываются мысль и речь человеческая (речь — река; «речь полилась», «поток слов») [85]. Мифологическое значение имели огонь, земля, луна, все природные явления.

Первобытный человек не выделял себя из окружающей среды, и следствие этого — очеловечивание в его сознании природы, всеобщая персонификация. Поэтому силы природы могли быть представлены в облике чудовищ, болезни — пожирателями людей, космос — огромным деревом, родоплеменные предки — существами зооморфной природы, полулюдьми-полуживотными.

Особое, диффузное состояние первобытного мышления, когда смешиваются разные понятия, проявляется прежде всего в языке. Современный язык полон неожиданных олицетворений (например, «солнце встало»), но всего нагляднее мифология находит прямое выражение в первобытных языках: в них не только отсутствуют абстрактные понятия, но и вообще слов немного. Лингвисты считают, что в эпоху формирования языков каждое слово имело множество значений, которые связывались между собой не логически, а ассоциативными связями. Так возникали семантические ряды, в которые входили разные значения, выражаемые одним словом. О. Фрейденберг исследовала такие семантические ряды (или пуч-

ки) в древнейшем слое греческого языка. Обнаружилось, что слово «медленный» означало одновременно *слезы, низкий, печальный* [145]. Праафразийское слово *tauв* (вода) связано с *taut* (смерть); это семантический ряд *смерть – болезнь – тьма – ночь – холод – вода* [37].

За примерами семантических рядов, свойственных мифологическому мышлению, необязательно обращаться к древнейшим культурам Евразии – достаточно их и в славянской культуре. Понятия, входившие в эти ряды, объединялись не произвольно, а в определенном порядке, поскольку они помогали интерпретировать мир. В интерпретации мира и классификации жизненных явлений прослеживается своеобразная мифологическая логика, основным законом которой – бинарная оппозиция: понятиям одного семантического ряда противопоставлялись понятия другого семантического ряда. Так, в древнеславянской мифологии оппозиция «земля – вода» связывалась с оппозициями «жизнь – смерть», «мужское – женское». Смерть представлялась в образе женщины, чаще всего старухи (и здесь еще одна оппозиция: «молодой – старый»). Единство воды, смерти и женщины реализуется в образе русалки. Оппозиция «правый – левый» связана с противопоставлением «счастье – несчастье». Связь этих оппозиций до сих пор актуальна в суевериях и приметах: правая ладонь зудит – получать деньги, левая – отдавать; о человеке в плохом настроении говорят, что он встал с левой ноги. С другой стороны, оппозиция «правый – левый» связана с противопоставлением «правда – ложь» («правый» – это не только находящийся справа, но и правдивый: *наше дело правое*). Небо и земля в древнейших индоевропейских представлениях образуют пару связанных мифологических образов, в которой небу приписываются функции мужского начала, а земле – женского производительно начала (ср. выражение *мать – сыра земля*). В древнеегипетской мифологии мужскому божеству Шу противопоставлено женское – Торнут. От их союза произошла пара Геб (земля) и Нут (небо). И, наконец, более универсальная оппозиция «верх – низ» включала множество иных: верх связывался с небом, светом, востоком, утром, жизнью, добром, чистым, огнем, мужским началом, а низ – с подземным царством, тьмой, западом, ночью, смертью, злом, нечистым, водой, женским началом. Поэтому и в современном языке мы встречаем один и тот же корень в совершенно разных с точки зрения логики понятиях, которые, однако, относились в древности к одному семантическому ряду. Вот один из таких корней – *мор* с чередованием *e/u*). В латинском языке *mors* – смерть, в санскрите *mri* –

умираю. В русском этот корень связан не только с понятием смерти, а встречается в словах *мрак*, *мара* (нечистый дух, призрак), *смад*, *мразь*, *морока*.

С точки зрения современной логики бинарные оппозиции связываются метафорически. В самом деле, что общего между понятиями «женщина» и «вода», почему «левое» означает беду? Но древнейшие представления и мифы построены по законам не современной, а именно метафорической логики, которая не заботится о причинах: они как бы импровизируются. Почему, например, черная кошка должна приносить несчастье? Почему, если чешется ладонь, вы получите деньги или лишитесь их? Разум бессилён ответить на эти вопросы. Только благодаря мифологической метафоре мог возникнуть образ русалки, соединяющий понятия женского, ночного, сексуального с водою и смертью. Мифологическая логика — это логика ощущений, двоичных оппозиций, логика калейдоскопа, метафорическая логика. Поэтому неверно видеть в мифологии лишь практический смысл (прежде у нас часто цитировали слова Максима Горького о том, что смысл древних сказок и мифов сводится к стремлению древних рабочих людей облегчить свой труд, усилить его продуктивность, вооружиться против четвероногих и двуногих врагов, а также силою слова, заговоров, заклинаний повлиять на стихийные, враждебные людям явления природы). Еще раз повторим: мифология — это система представлений о мире, универсальная идеология. По определению Б. Малиновского, «функция мифа состоит в том, чтобы упрочить традицию, придать ей значимость и власть, возводя ее истоки к высоким, достойным почитания, наделенным сверхъестественной силой началам» [73].

Мифология — это своего рода философия, которая обусловила «правила» поведения первобытного человека и нашла конкретные, практические воплощения в обряде (ритуале). В первобытном обществе, как уже говорилось, существовала сложная система обрядовых действий, имевших магическое значение: с помощью обрядов поддерживался установленный в природе и обществе порядок, обеспечивался успех в земледелии и на охоте. По словам Б. Малиновского, «миф, не воплощенный в ритуале, — уже не миф, а просто бабушкины или дедушкины сказки» [73]. Обряды являлись воспроизведением мифологических рассказов и включали в себя пляски, пение, ряжение.

Итак, мифология — это прежде всего специфический тип мышления. Вслед за И. М. Дьяконовым мы можем сказать: «Миф — это

осмысление мира и эмоциональное вживание в его явления, но никоим образом не жанр словесности. Миф — это факт мироощущения, которому можно придать разную форму — песни, действия, сказки, повести, записки» [37]. В то же время мифология — это собрание мифов, т. е. рассказов мифологического содержания. От эпохи классической древности не сохранилось аутентичных записей мифов, но мифы некоторых современных народов, находящихся на первобытной ступени развития, записаны.

Специфика первобытного мифологического рассказа заключается в том, что представления об устройстве мира передаются в виде повествования о происхождении тех или иных его элементов — от космогонии до объяснения того, почему у зайца нет хвоста. Для первобытного человека мифы имели не только первостепенное научное и религиозное, но и социальное значение: они объясняли и оправдывали миропорядок — и в то же время воспроизведение мифа в магии и обряде помогало этот порядок поддерживать. «Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный, этический аспект» [80]. С помощью мифотворчества первобытный человек моделировал, классифицировал, интерпретировал мир, общество и самого себя.

МИФ О СОТВОРЕНИИ МИРА. КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ

Наиболее архаическая, фундаментальная модель мифа — рассказ о начальных временах творения. В мифе четко противопоставлены два времени: современное (эмпирическое) и начальное, когда мир только создавался. Это не просто прошлое: то, что произошло во времена творения, до сих пор продолжает оказывать влияние на настоящее. Вот почему в обрядах их участники магически возвращаются к временам первотворения. Ритуал «был как бы соприроден акту творения, воспроизводил его своей структурой и смыслом и заново возрождал то, что возникло в акте творения» [7]. Миф оправдывал действия коллектива, гарантировал его социальную безопасность и процветание, давал образцы традиционных моральных ценностей, общественного строя и магических верований.

В наиболее архаичных мифах создание мира приписывается предкам, в которых животное начало не отделено от человеческо-



Муравленые изразцы московского производства. XVII в.

го. Эти тотемические предки выступают одновременно и как демиурги (создатели мира), и как *культурные герои* (создатели человеческой культуры). Нынешнее состояние мира — рельеф, небесные светила, породы животных и виды растений, образ жизни, социальные группировки и религиозные установления, все природные и культурные объекты — оказывается следствием событий давно прошедшего времени и действий мифических культурных героев.

Так, на Чукотке и Камчатке существует цикл мифов о Вороне-Кутхе. Ворон достает горсть земли из безбрежного океана и создает сушу. У хранителя света он ворует шары, содержащие небесные светила. Хитростью он добывает воду у ее хранителя и выплевывает ее в виде рек. Он вырезает лосося и другие породы рыб из различных пород деревьев. Наконец, Ворон делает человека из дерева, листьев и камней. Ворон, таким образом, — и первопредок, и демиург, и культурный герой. При всем том Ворон вовсе не был объектом религиозного культа. Вместе со значительными деяниями он совершает массу неудачных; это не только серьезный культурный герой, но и проказник, ловкостью, хитростью и обманом добывающийся своих целей. Когда это ему не удастся, над Вороном смеются. Единство серьезного и комического характерно для всей архаической мифологии. Такой мифологический проказник получил название *трикстера*.

В позднеродовом обществе культурные герои приобретают человеческий облик. Они заняты уже не созданием мира, а добыванием

предметов культуры, необходимых человеку в его борьбе с природой. Прежде всего это добывание огня и освоение полезных злаков. Кроме того, культурные герои ведут борьбу с чудовищами, мешающими мирной жизни людей и олицетворяющими враждебные человеку силы природы либо чужеплеменников. Подобные культурные герои хорошо знакомы нам по древнегреческой мифологии (Геракл, Прометей). На заре классового общества складываются представления о богах, за каждым из которых закрепляются определенные природные и социальные функции (древнейшая структура пантеона богов в мифологии индоевропейцев связана, по мнению Ж. Дюмезиля, с разделением общества на три класса – жрецов, воинов и производителей [38]).

Именно в архаической мифологии берут начало многие жанры фольклора, которые сформируются значительно позже. Архаические ситуации становятся основой позднейших художественных структур, но, разумеется, подвергаются при этом переосмыслению. Архаический культурный герой может стать впоследствии и богом, и героем одной из ранних форм эпоса – богатырской сказки. Мифологические представления легли в основу волшебной сказки. От мифологического плута-трикстера идет дорога к анекдоту и животной сказке (если трикстер сохраняет животный облик). Более того, трикстер – это далекий предшественник средневековых шутов, героев плутовских романов, комических персонажей литературы Возрождения. Таким образом, мифология – это почва, на которой вырастает фольклор более поздних, зрелых общественных формаций.

ФОЛЬКЛОРНАЯ ЛИРИКА

Если эпические жанры фольклора генетически восходят к мифологическим рассказам, то истоки фольклорной лирики уходят в обряды. А. Н. Веселовский считал, что первобытный обряд, синкретически соединявший разные виды искусства, был основой не только словесного искусства вообще, но музыки и танца. Из хоровой обрядовой песни-пляски появились впоследствии не только разные виды искусства, но и основные литературные роды – эпос, лирика и драма [21].

В самом деле, первобытная лирика тесно связана с обрядом. У многих первобытных народов есть песни, сопровождающие аг-

рарные работы, входящие в сложные ритуальные церемониалы, прикрепленные к основным жизненным ситуациям: труду, войне, смерти. Почти все эти песни имеют магическую цель: они должны способствовать хорошему урожаю, размножению промысловых животных, удачной охоте. Первобытная лирика не только выражает чувства ее исполнителей — в ней много описательных элементов: сообщается о деяниях духов природы, воспроизводятся мифические картины первотворения.

Поскольку первобытная лирика включена в обряд, а порядок обряда строго определен, то содержание и форма древней поэзии также имеют твердые законы, далекие от всякой импровизации. Музыкально-ритмический элемент здесь явно преобладает над словесным. В песне может быть совсем мало слов, но варьируются их сочетания, в текст включаются усилительные частицы. Повторение и варьирование — основной закон построения первобытного лирического текста. Словесный образ обычно строится на контрастной оппозиции (день и ночь, мужчина и женщина, белый свет утра — красный свет вечера и т. п.).

Древние мифологические рассказы в русском фольклоре не сохранились. Однако многие из жанров уходят корнями в первобытную эпоху. Таковы сказки, многие произведения героического эпоса, обрядовая поэзия. Следы древнеславянской мифологии сохраняются и в древнерусской письменности, и в христианских легендах, и в заговорах и суевериях, наконец — в языке. В результате внимательного изучения этого материала — фольклорного, литературного, этнографического, лингвистического — и была восстановлена в общих чертах славянская мифология. Многое в ней принадлежит не только славянам, но является общим наследием индоевропейской старины.

ПАНТЕОН ДРЕВНИХ СЛАВЯН

Мифология как совокупность представлений и рассказов о богах известна многим народам: кроме Древней Греции, свои мифологические системы сложились в Древнем Египте и Китае, Древней Индии и Скандинавии. Собственный пантеон существовал и у славян, хотя он только намечался и не был так богат, как в Древней Греции, но главное, не получил художественного оформления. Впрочем, едва ли можно говорить о единой славянской мифологии:



Рыба Мелузина.
Середина XVIII в.
Гравюра на дереве. Деталь

скорее всего, у каждого племени были свои боги. О западнославянских богах мы знаем очень мало. Самый знаменитый из них (он известен по описанию XI в., принадлежащему Саксону Грамматику) — это Святovit, которого чтили балтийские славяне на острове Рюген. Польские средневековые историки перечисляют языческих западнославянских богов: Нию — божество преисподней, Маржану — богиню плодородия (в духе древнегреческой Цереры), Погоду и Похвиста — богов хорошей и плохой погоды. Однако все это недостоверные сведения. С языческими богами восточных славян знакомят нас летописи. В них упоминаются Перун и «скотий бог» Велес, когда речь идет об Олеге и Святославе. Самое интересное свидетельство — рассказ о начале княжения Владимира:

И нача княжити Володимир в Киеве и постави кумиры на холму вне двора теремного: Перуна древяна, а главу его сребрену, а ус злат, и Хорса, Дажьбога, и Стрибога, и Симарьгла, и Мокошь.

Эти шесть богов да еще Сварог и составили древнерусский пантеон.

Первое место среди них прочно удерживает Перун (в Густынской летописи: «Перконос, си есть Перун»). В его честь горел неугасающий огонь из дубового дерева. Это бог-громовник (и старые наши ученые смотрели на него как на славянского Зевса — бога-громовержца). Но по законам мифологической семантики языческий бог не только ведал вверенной ему областью природы, а выполнял несколько функций. Перун — это гром и молния (в белорусском и польском языках «перун» означает именно молнию), но также и возвышенное место, и дуб (не случайно огонь был у дуба и из дубового дерева).

О Стрибоге — повелителе ветра — мы знаем из «Слова о полку Игореве»: «Се ветры, Стрибожьи внуци, веюг с моря стрелами».

Из других источников мы знаем о Свароге, или Сварожиче. В Ипатьевской летописи читаем: «Солнце-царь, сын Сварогов, еже есть Дажьбог». В «Повести временных лет» говорится: «Хорса, Дажьбога», и союзом «и» они не соединены. Скорее всего, это одно и то же, что подтверждается «Словом о полку Игореве»: «великому Хорсови вльком путь прерыскаше». Сварог, Хорс и Дажь-бог — это солнечные (или соляные) божества.

Функции Симаргла, которого ученые связывали то с египетской, то с иранской (птица Симуург) мифологией, не ясны; видимо, Симаргл — это «семиглавый», связанный с сакральным числом «семь». Имя «Хорс» — тоже, кстати сказать, иранского происхождения (*Xurset* — обожествленное сияющее солнце).

Мокошь — это не богиня, которой поклонялись, но мифологическое существо, смысл которого хорошо прочитывается: мужским богам — по законам бинарной оппозиции — противопоставляются женские, и с Мокошью связываются представления о женском, ночном, влажном.

Древнеславянские боги мыслились и первопредками. Поэтому автор «Слова о полку Игореве» называет киевского князя Дажьбожым внуком, а Бояна — внуком Велеса.

Восточнославянский Олимп не сформировался, и названные боги — далеко не все. В «Откровении святых апостолов» сказано: «Мняще боги многы: Перуна и Хорса, Дея и Трояна и инии многы... ово суть боги небеснии, а другие земнии, а другие польстии (полевые. — Е. К.), а другие воднии...» Эти «боги многы» ютились повсюду в природе, будучи олицетворением ее сил. Еще в XVI в. архиепис-

коп новгородский Макарий сетовал на то, что много людей держится обычаев древних прародителей: «Суть же скверные молбища их лес и камень, и реки, и блата, источники, и горы, и холмы, солнце, и месяц, и звезды, и озера... всей твари поклоняхуся ако богу и чтяху и жертву приношаху бесем».

Такое универсальное одушевление природы получило название *анимизма*, и следов его от древности до наших дней — множество. Как живые существа воспринимались реки: Дунай Иванович («дунаем» у древних славян звалась вообще всякая большая река), Дон Иванович, Днепр Славутич. Осталось множество свидетельств о поклонении древних славян воде. Приносили жертвы упырям, вилам, рожаницам и Роду (он определял «талан» — участь человека с момента его рождения).

МИРОВОЕ ДРЕВО

Мы уже упоминали о том, что космос представлялся древним славянам в образе дерева. *Мировое древо* — одна из наиболее архаических универсальных космогонических моделей. Оно соединяет три мира: верхний — небо (крону), средний — земной, местопребывание человека (ствол) и нижний — преисподнюю (корни). Это источник неисчерпаемой жизненной силы, символ жизни и бессмертия. С Мировым деревом связаны представления о времени (будущее — настоящее — прошедшее) и справедливости.

По замечанию М. Элиаде, символика Мирового дерева «представляет Вселенную в ее постоянном возрождении, как неиссякаемый источник мировой жизни и прежде всего вместилище сакрального... с другой стороны, Древо символизирует небо, или Небеса — звездные уровни... соответствующие планетам... Во многих архаических традициях Мировое древо, выражающее самую сакральность мира, его плодородие и вечность, связано с идеей творения, плодородия и инициации, в конечном счете — с идеей абсолютной реальности и бессмертия. Мировое древо становится, таким образом, Древом жизни и бессмертия. Обогащенное бесчисленными двойниками и дополнительными символами (женщина, источник, молоко, животные, плоды и т. д.), Мировое древо предстает перед нами всегда как само вместилище жизни и повелитель судеб» [157].

Как полагают исследователи, графическим вариантом Мирового древа является крест — «универсальный символ единства жизни и смерти, духа и материи в их нерасторжимой связи» [85]. По глубокому замечанию В. Н. Топорова, «человек мифопоэтического сознания стоит перед крестом, как перед перекрестком, развилкой пути, где налево — смерть, направо — жизнь. Общеизвестна ключевая роль перекрестка... как выбора между жизнью и смертью в сказках, героическом эпосе, заговорах, бытовом поведении и т. д. (перекресток — переход из одного царства в другое; и добро, и зло пытаются контролировать его: здесь почитают Иисуса Христа, Гермеса, Меркурия, Диану-Тривию, но здесь же место свиданья ведьм и демонов и последний приют убийц, лишаемых креста)» [140]. В зрелых мифопоэтических и религиозных системах крест становится символом высших сакральных ценностей — вплоть до тождества «крест — христианин» («кто без крестов, тот не Христов»). Эти мифопоэтические представления глубоко внедрились в культуру и живы до наших дней.

В последние десятилетия сделаны попытки реконструкции древнеславянских мифов. В. В. Иванов и В. Н. Топоров показали, что отношения Перуна и Велеса восходят к древнейшему индоевропейскому мифу о поединке бога грозы со змеем, причем в восточнославянской редакции этого мифа «поединок бога-громовержца с его противником происходит из-за обладания скотом» [46]. Как показывает Б. А. Успенский, «эта первоначальная схема в дальнейшем может существенно осложняться разнообразными трансформациями» [142], поскольку четкие функции за богами не закреплены. Перун может трансформироваться и в Илью-пророка, и в св. Георгия, а Велес — в св. Николая и в того же св. Георгия.

Неоформленность древнеславянского Олимпа давала пищу догадкам и фантазиям, став причиной возникновения так называемой кабинетной мифологии. Было придумано множество богов: Лель, Лада и т. п. Всерьез заговорили о солнечном божестве Яриле, хотя еще дореволюционный историк русской церкви Н. Гальковский напоминал: «Древние памятники совершенно не упоминают о Яриле. Одно из первых упоминаний о Яриле содержится в увещании св. Тихона Задонского жителей гор. Воронежа (относится к 1763 г.)» [26]. «Кабинетной мифологии» и литературным мистификациям (вроде печально знаменитой «Велесовой книги») не следует доверять.

СУДЬБА ЯЗЫЧЕСТВА

Первобытная (языческая) религия была побеждена христианством. То, что было когда-то верой и требовало поклонения и жертвоприношений, стало суеверием, не требующим обрядов и жертв. Мелкие божки были объявлены демонами, и «древний анимизм превратился в народную демонологию» [6]. Она жива до сих пор.

Покровителем дома считается домовый — волосатый старик, живущий под печкой. Особые существа обитают в лесах и водоемах — леший и водяной. «В пене запруженной реки, вертящей колеса водяной мельницы, в таинственно тихом омуте, на сбивающихся тропинках леса, в поле, когда палит днем солнце и надо жать, с трудом пересиливая усталость, так что красные круги в глазах, — всюду здесь духи подстерегают человека, и готовится ему смертная опасность» [51].

Языческий отпечаток лег и на христианские представления. Илья-пророк, по народным верованиям, ездит в колеснице по небу, посылая на землю дождь. Он похож не столько на святого, сколько на бога-громовника. Святой Георгий — Егорий Храбрый из русской легенды, и в народном сознании это не только христианский воитель, но и покровитель домашнего скота. Дом стал священным: в нем висят образа, и войти туда не перекрестившись и не сняв шапки — грех. Но баня не была освящена христианством, и в нее переселились бесы. «Все таинственное, церковностью не признанное, все, что не претворилось в христианский обряд или христианское поверие, все это совершается в бане» [51].

Современный человек воспитан в атмосфере доверия к рациональному мышлению и не склонен полагаться на интуитивно-чувственное постижение мира. Казалось бы, эпоха мифов ушла в прошлое. Этому учила и марксистская наука, полагавшая, что мифология уходит вместе с первобытным обществом. К. Маркс, впрочем, в этом убеждении не одинок — он был солидарен с эволюционистами. Виднейший из них, Эдуард Тайлор, допускал существование мифологических представлений только в виде реликтов, «культурных пережитков»: «Развитие мифа было задержано наукой, оно замирает под тяжестью мер и весов, пропорций и моделей и даже почти умерло уже» [134]. В то же время А. Н. Веселовский возражал тем, кто полагал, будто «мифическая пора мышления есть нечто законченное, не повторяющееся в истории, тогда как она является посто-



Муравленный изразец
московского производства
в декоре паперти
трапезной палаты
Борисоглебского
монастыря.
Конец XVIII в.

янным моментом массового развития и лишь меняет свое содержание» [21]. На смену языческой приходит христианская мифология. Да и языческая мифология не умирает: мы боимся черной кошки и разбитого зеркала, полагаем, что просыпанная соль предвещает ссору, верим снам и приметам. Таким образом, мифология — это не только древнее, языческое мировосприятие, но и система мышления, находящаяся в развитии.

Действительно, стереотипы мифологического мышления живы в нашем сознании. А. Ф. Лосев, читая советские газеты 1920-х годов, восклицал: «И после этого говорят, что тут нет никакой мифологии!.. С точки зрения коммунистической мифологии не только призрак ходит по Европе, призрак коммунизма (начало «Коммунистического Манифеста»), но при этом «копошатся гады контрреволюции», «воют шакалы империализма», «оскаливает зубы гидра буржуазии», «зияют пастью финансовые акулы» и т. д. Тут же снуют такие фигуры, как «бандиты во фраках», «разбойники с моноклем», «венценосные кровопускатели», «людоеды в митрах», «рясофорные скулодробители»... Кроме того, везде тут «темные силы», «мрачная реакция», «черная рать мракобесов», и в этой тьме — «красная заря мирового пожара», «красное знамя» восстаний...» [68].

Вообще, массовое сознание наполнено архетипами (по определению психологов, древними психолого-мыслительными шаблонами), еще мало исследованными, коренящимися в глубинах коллек-

тивного бессознательного. Палеонтологи Яковлевы воссоздают такую картину глубокого прошлого: «За отмелью, где близкое дно исчезло в глубине черной промоины, безвольную и беспорядочную толпу пленников прилива прорезал неожиданно четкий пунктир поблескивающих на солнце линий. Странные веретенovidные существа неслись бесшумными пологими скачками, чем-то похожими на полет вальдшнепа над вечерним лугом. Это были «крылатые щиты», а точнее — «гетеростраки», что значит «инопанцирные», наши далекие предки.

Не снижая хода, стая глотала планктон — густую крошку из водорослей и рачков, оглушенных примесью пресной воды. Пресная вода, мгновенно разжижающая кровь и соли морских существ, не вредила предкам. Их внутренняя среда надежно ограждалась неустанной работой фильтрующих почек...

Смутная вкрадчивая дрожь, едва различимая сквозь сутолоку многократных отражений прибоя, заставила вожака резко изменить курс. Повторяя маневр, стая метнулась к отмели, а из черного омута поднялось огромное и невыразимо мерзкое существо. Плоское, черновато-синее тело, покрытое грязными ключьями тины, покачивалось на многочисленных сизых ножках, составленных из десятков пухленьких члеников.

Гигантский ракоскорпион — смертоносная гадина прибрежной полосы — казался нежитью, и сходство это лишь усугублялось по-мертвому раскинутыми волосатыми клешнями и мертвыми оловянными глазами. Но его прыжок сквозь воду, вслед уходящей стае, был упруг и зловеще стремителен. Лишь способность вовремя распознать опасность по тончайшим колебаниям воды спасла на этот раз предков. Стая уходила над отмелью, унося в будущее свою генетическую программу — программу мгновенной реакции, железной закалки, безошибочного рывка мускулов, а также программу страхов, предчувствий и ночных кошмаров, в которых членистые клешни будут мерещиться их потомкам спустя полмиллиарда лет» [160].

Многое в мифологии идет из глубин архаического прошлого, «дна» которого мы не знаем. М. М. Бахтин пишет: «Какая-то темная память о космических переворотах прошлого и какой-то смутный страх перед грядущими космическими потрясениями заложены в самом фундаменте человеческой мысли, слова и образа» [12]. И раз они заложены, то вновь и вновь будут подниматься из глубин бессознательного на поверхность — в драматические минуты исто-



Муравленные изразцы московского производства. XVII в.

рии. Такие минуты (их называют эсхатологическими) играют существенную роль не только в христианской религии (Апокалипсис), но и в русской истории. Мощный их всплеск наблюдался в годы большевистской революции. Ю. М. Соколов не без удивления отмечал: «Возникли вновь из полного, казалось бы, забвения легенды о конце мира, которыми отмечены были моменты великих потрясений в жизни народов» [130]. Победа большевиков воспринималась как явление антихриста, тем более что она сопровождалась разрушением церквей и истреблением священников.

Современные философы видят еще более серьезные основания для существования мифологического мышления в наши дни. Так, характеризуя нынешнюю культурную ситуацию, К. Хюбнер замечает, что растущий культурный пессимизм и бунт против науки и техники порождают тягу к одушевлению мира, к целостному, не разорванному на отдельные фрагменты бытию и даже тоску по подлинному божественному смыслу.

Но вернемся к фольклору. Итак, древнейшие мифологические представления не умирают. По словам Ф. И. Буслаева, «будучи облечены в форму обычая, предания, народного слова, они переходят из века в век как неизменное достояние всех поколений и через тысячелетия воспитывают отдаленных потомков в идеях и в воззрениях глубокой старины» [17]. Данное суждение нуждается, пожалуй, лишь в одном уточнении: обличье этих представлений меняется. Архаическое содержание лучше всего сохранилось в обрядовой поэзии.

* * *

Литература по мифологии обширна. Лучше начать с общей характеристики мифологии в «Краткой литературной энциклопедии» (статья С. С. Аверинцева) и двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» (вступительная статья С. А. Токарева и Е. М. Мелетинского). Вообще, эта энциклопедия — прекрасное справочное издание. В ней следует прочитать статью В. В. Иванова и В. Н. Топорова о славянской мифологии. Наиболее глубокая характеристика первобытных мифов принадлежит Е. М. Мелетинскому в монографии «Поэтика мифа» (М., 1976). Хорошим подспорьем может служить энциклопедический словарь «Славянская мифология» (М., 1995). Интересные исследовательские этюды содержит книга Н. И. Толстого «Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике» (М., 1995). Студенту следует остерегаться многочисленных псевдонаучных изложений данной темы.



Классический фольклор приходит на смену архаическому, вырастает на его основе. Это достояние достаточно развитого общества, в котором сохраняются патриархальные отношения. Принципиальное отличие классического фольклора от архаического заключается в следующем. Архаический фольклор — выражение синкретического мировоззрения родового общества, он представляет культуру в целом. Классический фольклор — искусство с выработанными законами художественной условности. Ведущей художественной категорией становится *жанр*. У каждого из фольклорных жанров — собственные художественные законы.

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА КЛАССИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛORA

В. Я. Пропп определяет фольклорный жанр как совокупность произведений, объединенных общностью поэтической системы, бытового назначения, форм исполнения и музыкального строя. Поэтическая система — конститутивный признак жанра, не только фольклорного, но и литературного. Это не просто сумма выразительных средств. Каждому жанру присущи свой

художественный мир и особое отношение к действительности. Как любое явление искусства, фольклор не является прямым отражением жизни, а порождает иную художественную реальность.

Понятие о жанре, как фольклорном, так и литературном, связано с художественными законами преобразования действительности. Но если определение литературного жанра этим и ограничивается, то для понимания природы фольклорного жанра необходимо учитывать еще некоторые критерии. Мы уже говорили, что фольклор включен в народный быт. Это значит, что каждый жанр имел определенное социально-бытовое назначение. Например, хороводные песни исполнялись весной и принадлежали молодежи, сказки о животных в наше время рассказываются преимущественно детям. Назначение жанра накладывало отпечаток и на его художественную систему. Так, некоторые произведения выполняли магическую функцию. Это заговоры и заклинания, которые должны были обеспечить здоровье и удачу, или обряды, связанные с социальным и хозяйственным благополучием. Поэтому в новогодних благопожеланиях — колядках — рисуются идеальные картины жизни, говорится о сказочно богатом урожае, и один из главных художественных приемов — *гипербола* (гр. *hyperbole* — преувеличение).

Магическая функция некоторых жанров фольклора, в первую очередь обрядовых, является их основной характеристикой. Конечно, произведения фольклора имеют также эстетическую ценность и могут быть на законных основаниях отнесены к искусству слова. И все же назначение, к примеру, похоронных причитаний — оплакать покойника в соответствии с требованиями традиции. Художественность же причитаний, как бы она ни интересовала словесника, — явление вторичное, производное от обрядовой функции. Однако некоторые жанры (сказки, былины, лирические песни) в значительной мере эмансипировались от бытового назначения, и главная их функция — художественная.

Очень важна форма исполнения фольклорных произведений. Для того чтобы верно оценить народную песню, надо знать не только текст, но и характер ее исполнения. У русских почти весь стихотворный фольклор поется. Это значит, что без музыкального строя нельзя понять ритмику народного стиха. Если текст былины перестает петься, она превращается в сказку. Напев бывает порою очень «агрессивным» и подчиняет себе «чужие» тексты, переводя их в иной жанр. Так, напев «Барыни», став очень популярным в про-

плом столетия, распространился на несколько сюжетов протяжных песен, трансформировал их и превратил в песни плясовые.

Каждый жанр проходит в своем развитии полный цикл: он рождается определенными социально-историческими обстоятельствами, затем наступает период его продуктивного развития, время стабилизации, старения и смерти. Таким образом, у каждого фольклорного жанра есть свои эстетические возможности, и они небезграничны. Поэтому попытки воскрешения угасших традиций, реанимации отживших жанров обречены на неудачу. Так случилось в 30–40-е годы XX в., когда некоторые фольклористы пытались создать советский эпос, так называемые «новины» — эпические тексты о новой действительности — с помощью былинной поэтики. Это приводило к созданию таких художественных диковинок:

Тут садился богатырь да в скороходный ЗИС,
Да во ту ли машину бронетанкову,
Да поехал-го в раздольице чисто поле
Да по той-то дороженьке крестовой.

Оставим этот текст без комментариев.

Жанровая система классического фольклора покоится, как мы уже говорили, на основах, заложенных в архаическом фольклоре. Так, «песенные мелодии представляют собой своеобразный документ, по древности не уступающий археологическим раскопкам, но сохраненный не в толще земной, а в народной памяти, в памяти наших современников» [86]. По замечанию С. В. Воронова, «крестьянское искусство пребывало в кругу неизменных первичных, через века проходящих тем, рожденных древнейшими религиозными и обрядовыми культурами» [24]. Сквозь позднейшие наслоения проглядывает архаическая образная система, связанная с растительным и животным миром (в резном дереве, вышивке). Исследователь продолжает: «В простом ремесле еще не искушенной руки, в мерных, спокойных, постоянных, стихийно нарождающихся чертах и нарезках, в повторяющихся орнаментальных знаках отразился культ животворящего светила, мерно совершающего свой каждодневный путь над пашнями, лесами, поселениями» [24]. Так, в народном орнаменте постоянно встречается образ дерева. Напоминаем, что в этом образе первобытный человек представлял себе строение мира. Но к нашему времени дерево стало элементом народной вышивки, утратив прежний мифологический смысл. То, что представляется художественным «украшением» загадок, обрядового

фольклора, сказок, былин, тоже зачастую восходит к первобытной эпохе. Из века в век, начиная с незапамятных времен, определялся постепенно облик классического фольклора.

Можно сказать, что жанровая картина русского фольклора не представляет собой монолитное целое. Во-первых, древние жанры соседствуют с более поздними. Во-вторых, пестрота жанровой картины русского фольклора объясняется огромными масштабами расселения русских — от побережья Балтийского моря до берегов Тихого океана. По мере миграции русских появлялись локальные художественные традиции, устанавливались связи с другими народами, и это отражалось на состоянии русского фольклора. Южно-русский фольклор, фольклор забайкальских казаков, Мезени и Печоры — это все явления одного порядка, но, кроме очевидного сходства, у них есть и существенные отличия.

Это делает классический русский фольклор чрезвычайно пестрым: рядом с древними заклинаниями живут заговоры от пули времен Первой мировой войны, рядом с архаическим обрядом завивания березки — новогодняя елка. Таким образом, классический фольклор — сложное соединение архаических и современных форм.

К тому же надо учесть, что зафиксирован русский фольклор довольно поздно: систематически он стал записываться лишь в XIX—XX вв., когда пора его расцвета уже миновала и классический фольклор вступил в полосу кризиса и постепенного угасания: перестают петь былины и рассказывать старинные сказки, уходят из жизни традиционные обряды. Одновременно отмирают те традиционные формы, без которых трудно себе представить русский национальный быт в прошлом: деревянное зодчество, многие народные промыслы, национальный костюм. Так из явления, которое на более ранних исторических этапах пронизывало все стороны народного бытия и выступало как универсальная художественная система, фольклор в новое время превращается в один из отделов национального искусства, причем вовсе не основной.

* * *

Характеристика специфики фольклора, данная в первой лекции, базировалась в основном на классическом материале, так что указанная там литература подходит и для этой темы. Отметим особо ценность книги В. Я. Проппа «Фольклор и действи-

тельность» (М., 1976), где обсуждаются принципы классификации фольклорных жанров, дается общая характеристика жанрового состава русского фольклора и рассматривается проблема отношения фольклора к действительности. Эта работа перепечатана в одном из томов собрания трудов В. Я. Проппа «Поэтика фольклора» (М., 1998). Развернутую классификацию фольклорных жанров можно найти в книге В. Е. Гусева «Эстетика фольклора» (Л., 1967).

ОБРЯДОВЫЙ ФОЛЬКЛОР

Обряды (ритуалы) являются наследием архаического фольклора. Они состоят из установленных обычаями действий и совершаются в строго определенное время. Нередко обряды сопровождаются ряжением, пением, игрой на музыкальных инструментах. Можно принять определение обряда (ритуала), данное английским исследователем В. Тэрнером: «Ритуал — это стереотипная последовательность действий, которые охватывают жесты, слова и объекты, исполняются на специально подготовленном месте и предназначаются для воздействия на сверхъестественные силы или существ в интересах и целях исполнителей» [141]. Это магическое воздействие имеет как ближние, так и «дальние», космические цели: обряд — высшая санкция всего происшедшего, и все это осуществилось лишь благодаря соответствующему обряду. Весна наступает не потому, что холод сменяется теплом, но потому, что состоялся о б р я д встречи весны. «Дом становится пригодным для жилья не потому, что его хорошо построили. Его так построили только благодаря соблюдению ритуальных предписаний» [9].

Человеческому общежитию извечно угрожают силы хаоса. Обряды противостоят этим силам и призваны обеспечить социальный порядок. Они были связаны с кризисными моментами в жизни человека и коллектива — либо преобразованиями в социальной структуре (рождением человека, свадьбой, смертью), либо напряженными ситуациями в окружающем мире (поворотными точками в календаре, стихийными бедствиями). Как считают современные исследователи, «именно ритуал составляет центр жизни и деятельности в архаических культурах, он пронизывает всю жизнь, определяет ее и строит новые ее формы, преодолевая попутно все, что этому препятствует или угрожает» [7].

Из века в век обряды сопровождали любое значительное событие в жизни человека, к примеру, строительство нового дома — дело нелегкое и опасное. По свидетельству Ф. И. Буслаева, в «Лечебнике» XVI в. мы читаем такую рекомендацию:

Когда хочешь двор ставить на новом месте, или избу, или иные которые хоромы, и ты вели испечь три хлеба маленькие; вынь их из печи и подложи один хлебец под пазуху, а другой под другую, а третий положи на сердце, и вшедши на то место, где хочешь избу ставить, и став на том месте, спусти на землю те три хлебца, подпазушные и от сердца. И если все три хлебца лягут кверху верхнюю коркою, то место добро: тут, с Божьей помощью, ничего не боясь, ставить избу и всякие хоромы; если же лягут вверх исподнею коркою, тут не ставь и то место покинь.

Спустя 400 лет в Вологодской области отмечен следующий обычай: «Когда рубят дом и кладут матицу¹ на место, то к матице привязывают каравай. Затем топором разрубают веревку и смотрят, куда покатится каравай. Если в передние сутки (часть дома от матицы до красного угла) — хорошо, а если в задник (от входа до лестницы) — плохо» [17].

История русских обрядов за последнее тысячелетие — это история их трансформации. Возникнув в языческую эпоху, с принятием на Руси христианства многие ритуалы существенно изменились. В народном сознании сложился особый вариант христианства — так называемое народное православие, в котором старые языческие верования подверглись христианской редакции и были приспособлены к христианскому мировоззрению. Русский крестьянин, как и в далекой древности, полагал, что природа населена многочисленными духами, вмешивающимися в его жизнь. Первобытные чудища отождествлялись с бесами. Как бесы, по христианским понятиям, атакуют человека, стремясь совратить его с пути праведного, так и неведомые духи природы хотят извести человека и причинить ему вред. Древнейшие языческие верования продолжали жить под покровом христианства.

Мифологические представления мало-помалу уступают место рациональному мировосприятию. Человек в отношении к природе все более руководствуется не магическими, а реальными средствами. И если обряды сохранились до наших дней, то потому, что вели-

¹ М а т и ц а — балка, поддерживающая потолок (в деревянных постройках).



В Марьиной роще. 1858. Лубок

ка сила традиции и жизнеспособны магические верования, поддерживающие любой обряд. Эти верования — отнюдь не пережитки далекой архаики. Народное мировоззрение и сегодня полно суеверий. Д. Фрэзер замечал, что во Франции, Германии и Англии крестьяне до наших дней, несмотря на поверхностный культурный лоск, остались дикарями и язычниками (эту оценку западноевропейского крестьянства приводит П. Г. Богатырев), — и говорил он это, основываясь на богатом опыте собственных наблюдений [146]. Будем помнить и о том, что обряды создавались веками как механизм стабилизации традиции, компромисс между природой и культурой, были направлены на выживание человечества. И это поддерживало их жизнь, несмотря на меняющийся человеческий опыт.

Одна из причин жизнеспособности обрядов заключается в том, что чуть ли не каждый из них — игра, и в этом своем качестве он связан с фундаментальными пластами человеческой культуры (что показал видный голландский культуролог Й. Хейзинга в книге «*Homo ludens*»). Как любая игра, обряд соединяет серьезное с развлечением. Согласимся с Й. Хейзингой: «В самом понятии игры как нельзя

лучше сочетается единство и неразрывность веры и неверия, связь священной серьезности с притворством и дурачеством» [149]. Именно поэтому многие исследователи видели в любой игре выродившийся ритуал. Обряды превращались в гуляния, а обрядовые песни — в песни обыкновенные. Но в любом случае — исполнялись ли обряды потому, что «так положено», или потому, что это интересная игра, — знакомая нам картина обрядовой поэзии — это картина, подправленная веками. В наши дни она принадлежит прошлому. Старинные обряды уже не совершаются — лишь вспоминаются людьми пожилыми. В. К. Соколова замечает: «Можно сделать вывод, что русская традиционная обрядность, значительно разрушившаяся и трансформировавшаяся уже к началу XX в., в 30-е годы почти полностью исчезает из быта» [128]. Не будем, однако, спешить с выводами: если обряд в целом разрушился, то многие его элементы еще живы и, самое главное, способны к «реставрации».

Словесный обрядовый фольклор — составная часть обрядовых действий. Главная его особенность — неразрывная связь действия и слова: словесные тексты выполняют в обряде строго определенные функции. Говоря о поэтических особенностях обрядовых текстов, будем помнить, что исполнялся обряд не ради эстетического удовольствия, а ради достижения идеологических, прагматических целей.

Состав словесного обрядового фольклора очень пестр — от простейших языковых формул до больших поэтических текстов. В них много общего — независимо от того, где эти формулы и тексты встречаются: обряды во многом состоят из одинаковых слагаемых. Специалисты нередко пользуются понятием ритуального символа как элементарной единицы специфической структуры в ритуальном контексте [141]. Кроме того, сквозь обряды проходят одни и те же идеи, образы, мотивы. Например, в календарном обряде это гадания о девичьей судьбе — и на святках, и весной. Поэтому, изучая обряды, можно отвлечься от их конкретного содержания и рассматривать обрядовую поэзию по жанрам (песни ритуальные, заклинательные, величальные и т. п.). Но мы пойдем другим, более традиционным путем. Нам важно представить себе «каждое празднество как таковое, во всех его обрядовых подробностях, ибо именно в них кроется подчас объяснение на первый взгляд непонятных, затемненных давностью происхождения и бытования, песенных образов и мотивов» [44]. Словом, пытаюсь понять отдельные тексты, не будем отвлекаться от контекста обряда в целом. Ведь речь идет

не просто о символике текста — перед нами символика жизни, связанная со специфическим мировосприятием.

В русском фольклоре сохранилось несколько обрядовых циклов. Поскольку с незапамятных времен русские были земледельцами, их труд сопровождался аграрными обрядами, которые называют также календарными, так как они связаны с годовым календарным циклом. В семейной жизни русского человека важную роль играли свадебный и похоронный обряды. С ними связано наибольшее число текстов. Были и другие ритуалы жизненного цикла.

Календарные и семейные обряды имели общую мифологическую основу, поскольку трудовые и семейные отношения были вплетены в жизнь природы. Одни и те же представления о мироздании обнаруживаются в разных обрядовых циклах. Но логика древнего обряда далеко не всегда совпадает с логикой современного человека. Поэтому многие эмоциональные акценты в обряде могут показаться нам странными.

По современным представлениям, свадьба — это праздник, веселье. И совсем иная эмоциональная атмосфера на похоронах, где господствует скорбь. И это естественно, скажем мы. Но, заглянув в историю обряда, мы обнаружим вещи, странные для нашего понимания. «Похороны неизбежно сопровождаются смехом и всеми методами разгула, хотя частично они и сопровождаются слезами; брачные обряды гораздо более проникнуты элементами похоронной скорби, чем сами похороны» [145]. Один из вопросов, задаваемых на исповеди во Франции раннего средневековья, касался погребальных обрядов и поминальных пиров: «Не распевал ли ты там дьявольские песни, и не участвовал ли в плясках, придуманных язычниками, которых обучил дьявол, и не пил ли там и не веселился ли, отбросив все благочестие и чувство любви, как бы в восторге от кончины ближнего твоего» [31]. И напротив — подобно покойнице, являлась на свадьбе невеста, вся в белом, укрытая фатой, как саваном.

Рядом с понятием «обряд» часто появляется «праздник», и нередко обряды приурочивались к праздникам. Праздник — это пустое от дел время, особое состояние, «когда время останавливается, когда его нет» [140]. Не случайно наши праздничные дни называются воскресениями, напоминая нам о воскресении Христа. В народных праздниках и обрядах жизнь братается со смертью и идет с ней рука об руку.

КАЛЕНДАРНЫЕ ОБРЯДЫ

Календарные обряды составляли годичный цикл и возобновлялись ежегодно. Их практическое назначение очевидно: они должны были способствовать плодородию земли, благополучию крестьянского хозяйства, крестьянской жизни в целом (трудо-вое, семейное, природное выступает в обряде в едином комплексе).

Цикличность календарных обрядов свидетельствует об ином, отличающемся от современного, мышлении, которое можно назвать мифологическим, или архаическим. Архаическому мышлению время представлялось иначе: наша жизнь — это повторение того, что было, того, что установлено еще при сотворении мира. Временной поток представляет собой циклы. Внутри цикла время стареет и обновляется с началом очередного цикла. Это представление подсказано самой природой, сменой времен года. Жизнь представляется коловращением, возвращением «на круги своя».

В народном мифологизированном сознании дни воспринимались как некие существа («день пришел»), и у каждого из них было свое имя, свои особенности, а иногда — и обязанности. Дни назывались обычно по именам святых, к ним присоединялись прозвища, прикреплялись пословицы, поговорки, приметы, поверья, хозяйственные советы. Месяцеслов был и регламентом хозяйственной жизни (он предписывал, в какие дни какие работы надо выполнять), и своеобразным кладезем народной мудрости.

За некоторыми названиями стоят только приметы: Афанасий-ломонос (афанасьевские морозы), Марья-заиграй-овражки (в оврагах бурлят вешние воды), Феодосия-колосница («Пришла Феодосья — во ржи колосья»), Орина-журавлиный-лет («Журавли летят низко — зима близко»), Трифон и Пелагея-ознобница («Трифон шубу чинит, Пелагея рукавички шьет»).

В основе месяцеслова лежат святцы, истолкованные с точки зрения крестьянина. Некоторых святых в народе очень любили: дважды в году праздновались святые князья Борис и Глеб, св. Георгий (Егорий Храбрый), Николай-угодник.

За каждым днем — целый ворох примет и указаний. Так, 1 марта — Евдокия-плющица-подточипорог, первая встреча весны. На Евдокию погоже — все лето пригоже. День Евдокии красной — на огурцы и грузди урожай. Коли на Евдокию курочка на улочке напется, то и овечка на Егория (23 апреля) наестся. Или 27 июня — Самсон-сеногной. На Самсона дождь — до бабьего лета мокро, семь

недель дождливой погоды. 22 августа – Агафон-огуменник, леший из лесу в поле выходит раскидывать снопы по гумнам.

За святыми народного месяцеслова едва мерцают архаичные представления об одушевленных силах природы. Афанасий-лмонос и Евдокия-плющиха не требовали поклонения, с ними не связывались какие-либо обряды. Но все это – порождение древнего народного мирозерцания. Дни персонифицировались, и на праздник Покрова (1 октября), когда начинались свадьбы, девушки молили: «Покров, Покров, покрой землю снежком, а меня женишком!» – и тут само слово «Покров» приобретало ясный, хорошо ощутимый смысл. Согласимся с Ф. И. Буслаевым: «Месяцеслов имеет громадное значение для народности. Возвращая верования ежегодно к одним и тем же физическим явлениям, он поддерживал в народе в течение столетий мифологию природы» [17].

Завершая общую характеристику календарных обрядов, заметим, что русские аграрные праздники стоят в одном ряду с церковными. Семантика церковных и календарных обрядов в большинстве случаев разная, но народные праздники как бы подстраивались к церковным и проводились в соответствии с церковным календарем.

Характеристику календарных обрядов мы ограничим обрядами новогодними и рассмотрим их в эволюции от архаики (когда эти обряды имели несомненный мифологический смысл) до городских игр и забав. Новогодние обряды были самыми важными в цикле, поскольку, в соответствии с архаическим мировосприятием, в новогодние дни воцаряется установленный миропорядок, и хаос уступает место космосу. «Для обрядов... характерно четкое разграничение последнего дня старого года, когда распадаются все связи, все неясно (отсюда – гадания в этот день), и силы хаоса берут верх, – и первого дня нового года, когда побеждает космическое, организующее начало» [46]. Это столкновение хаоса с космосом пронизывает все календарные обряды, новогодний – в первую очередь.

Новогодний праздник означал возрождение времени и мира в целом. Точка отсчета нового годового цикла у разных народов была разной: для одних это была весна, для других – зима или осень. Но везде новый год был связан с обновлением жизни, возвращением к ее первоистокам. Художники до сих пор любят изображать уходящий год стариком (значит, нисходящим в могилу), а новый год – мальчиком-крепышом, у которого все еще впереди. Для нас этот рисунок – лишь метафора, для архаического же сознания –

реальность: время вернулось к своим истокам. Новый год в с е начал заново, а любое первое действие обращено как к прошлому — ситуации творения, так и к будущему. Из этого исходит так называемая «магия первого дня»: если первый день будет удачным, таким будет и весь год — «практически повсеместно распространены обычаи проводить первые дни в веселье, демонстрировать изобилие, одеваться в новую одежду и т. п.» [9].

Многие древние народы — евреи, персы, греки, римляне — начинали новый год с марта. Это отразилось и в латинских названиях месяцев: сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь, т. е. седьмой, восьмой, девятый, десятый. С мартовского пробуждения природы начинался и древнеславянский новый год. Считалось, что именно в марте Бог сотворил мир. В «Житии Стефана Пермского» XV в. читаем:

Март месяц — начало всем месяцам, иже и первый наречется в месяцах. ему же свидетельствует Моисей законодавец, глаголя: месяц же вам первый в месяцах да будет март... марта бо месяца начала бытия — вся тварь Богом сотворена бысть от небытия в бытие.

Впоследствии, однако, русский календарный год стал соотноситься не с сотворением мира, а с окончанием жатвы. Такой счет вели с 1348 г. В 1700 г. Петр I, внедряя европейские порядки, распорядился считать первым днем нового года 1 января. «Введение нового года повелевалось начать повсюду торжественным молебствием, с колокольным звоном, пушечною и ружейною пальбою, и чтобы все с наступлением праздника поздравляли друг друга» [135].

Русская новогодняя обрядность включала в себя обряд хождения по домам с благопожеланиями — колядование, новогодний карнавал — ряжение в звериные и подобные маски и потехи, гадания о судьбе.

Колядование проводилось на стыке старого и нового годов, ночью, и в этом нельзя не видеть возвращения к хаосу, «ночному порядку», «при котором границы, очертания, расстояния неразличимы» [157]. Время новогодних праздников — это время разгула чертей, и за полночь русские опасались выходить из дома. По западноевропейским поверьям, звери накануне Рождества переговариваются между собой на человеческом языке. Таким же возвращением к хаосу был и карнавал: люди погружались в животное состояние (о чем и говорили маски), даже в состояние скотское (допускался и половой разгул). Карнавал — это всеобщее смятение, отмена по-

рядка и социальной иерархии, это оргия и хаос. Но в ходе карнавала порядок восстанавливался, так что первоначальный хаос был побежден и мир обновлен. Наконец, в переходный период время теряло свое значение, и человеку могла открыться его судьба на долгие дни вперед.

Колядование было одним из самых ярких аграрных праздников. Коляда (*calendae* в Древнем Риме — обозначение нового года и вообще начала месяца; отсюда слово «календарь») — название и срока празднования, и исполняемых в это время песен, и некоего живого существа («уродилась Коляда»). Во время обряда колядования веселые ватаги молодых людей шли от избы к избе с поздравительными песенками — так, как описано это в повести Н. Гоголя «Ночь перед Рождеством». Назывались такие обрядовые песенки у восточных славян по-разному: колядки, щедровки (у белорусов и украинцев, но исполнялись щедровки не в рождественскую ночь, а в Васильев вечер, накануне нового года), овсень, виноградь. Однако дело здесь не только в названиях: ученые говорят о трех типах колядок — собственно колядках, овсенях и виноградьях. Только у русских это были исключительно рождественские песенки, а у других восточнославянских народов они исполнялись и по прочим календарным праздникам. Слово «коляда» известно почти на всей территории России. Слово «овсень» (по толкованию М. Фасмера, от *ovesen* — весна) А. Потебня, а в наши дни В. Иванов и В. Топоров сближали с греческой Эос, латинской Авророй, литовской Аусрой — утренней зарей, лучами восходящего солнца, как бы следуя ученым XIX в., которые связывали «усень» со словом «ясный» — одним из эпитетов солнца; некоторые исследователи возводили «овсень» к овсу, который рассыпали во время праздника, чтобы дом был богат. Название «овсень» жило преимущественно в центральных районах и Поволжье, т. е. в границах Московской Руси. На Севере песенки звались виноградьями (с припевом «Виноградь красно-зелено мое»). Припев, конечно, южного происхождения, но, безусловно, прав В. И. Чичеров: «Виноградь» — слово, употребительное в русском средневековье. Оно сохранено в народной поэзии как поэтический образ вне зависимости от местностей вызревания винограда. Песенное его значение тем не менее неизменно: виноград — символ плодородия растительности, обилия и довольства, вместе с тем любви, брачной жизни» [154].

Можно полагать, что первоначальной формой колядки была заклинательная песенка, исполнявшаяся во время весеннего возро-

дения солнца. Поэтому и обрядовая песенка называлась овсенем, и «время действия в колядках есть не зима (которая вообще в колядных мотивах не оставила почти никаких следов), а начало весны; и не ночь, а рассвет» [100]. И нет ничего удивительного в том, что в одной из песенок колядующие спрашивают: «Где хозяин с хозяйшк^{ой}?», а из избы отвечают: «Уехал в поле пшеничку сеять!» Впрочем, вопреки суждению А. Потебни, зима все же оставила в колядках заметный след — ведь праздник стал зимним:

Напала пороша
Снегу беляного;
Как по этой по пороше
Гуси-лебеди летели,
Колядовщички...

Содержание колядок однотипно: величание семьи, пожелание ей богатства и благополучия, семейного счастья, требование награды за пожелание — угощения. Колядовать ходили не случайные люди: «Колядовщички — не беспорядочная случайная толпа, а некоторая группа людей, объединяемая по полу и возрасту. Эта группа имеет свою организацию. Они сами определяют, кому быть «мехоношей», или «мехоноской». Мехоноша, т. е. тот, кто нес мешок, куда складывались подарки, был вместе с тем как бы начальником этой группы» [108]. Подарки были обязательны. И давали колядовщикам не что попало — угощение было обрядовым:

Кинки да ленешки,
Свиные ножки,
В печи сидели,
На нас глядели,
В кошель захотели.

Требовали еще «коровку маслену головку»: коровками звали изготавливаемое к празднику печенье.

Обрядовая еда вообще довольно четко распределена по праздникам: кутья и свинина — в Коляду, блины — на Масленицу, яйца — на Пасху. Ели много и в новогоднюю ночь. «В Северо-Западной Руси Васильев вечер носит название Жирной кутьи, или Щедрухи, также от щедрого угощения мясом и жирными блюдами. Васильевым вечером русский народ повсеместно проводит старый год и старается как можно веселее встретить наступление нового в том убеждении, что в этом случае он пройдет счастливо» [52]. Непременно

подавался поросенок (по имени Василия Кесарийского его называли «кенисаретским»). Это общеевропейский обычай: «Свиное мясо, свиная голова, колбасы и какое-либо печенье в образе свиньи составляют необходимую принадлежность Васильева вечера и рождественских святок не только у русских, но и болгар, сербов, румын, в Сицилии, Англии, Германии, в скандинавских землях и на Кавказе» [133]. «Употребление в пищу было не просто актом насыщения: ритуальная еда представляла собой акт приобщения себя, и не только себя, но и всей своей семьи, и всех объектов своего хозяйства к тем силам и тем способностям, которые приписывались съеденным животным» [108]. Конечно, со временем угощение теряло старинный обрядовый смысл, и колядовщикам просто давали что-нибудь из того, что готовилось в доме для новогоднего стола.

В колядках часто звучат не только благопожелания, но и угрозы тому, кто осмелился бы не дать вознаграждения:

Коляда молода,
Кишки да лепешки,
Свинные ножки.
Кто не даст масла —
Разгородим прясла.
Кто не даст меду —
Расколем колоду.

Кто не даст пряженца —
Уведем жеребца,
Кто не даст пирога —
Уведем корову за рога,
Кто не даст мягкого —
Уведем деда дряхлого.

Или так:

Блин да лепешку
Подай в окошко.
Кто не даст лепешки —
Расшибу окошки,
Кто не даст пирога —
Корову за рога.

За шуточными текстами проглядывает та власть, какую имели некогда колядовщики. Откуда эта власть? Было высказано предположение, что в наиболее архаических формах обряда колядовщики символически изображали умерших родственников, приходивших в гости с того света, «которые воспринимались как опекуны семьи, способные повлиять на урожайность полей, благополучие в хозяйстве и на счастливый приплод скота» [23], им и предназначалось угощение.

Основные образы колядок связаны с пожеланием счастья и благополучия. Здесь рисуется картина сказочного урожая:

А дай Бог тому,
Кто в этом дому,
Ему рожь густа,
Рожь ужиниста:
Ему с колосу осьмина,
Из зерна ему коврига,
Из полужерна пирог.

В колядках много картин явно приукрашенных, совершенно сказочных:

А Иванов двор
Ни близко, ни далёко —
На семи столбах;
Вокруг этого двора
Тын серебряный стоит;
Вокруг этого тына
Всё шелковая трава;
На каждой тынинке
По жемчужинке.
Во этом во тыну
Стоят три терема
Златоверхие.

Во первом терему —
Светел месяц,
Во втором терему —
Красно солнышко,
В третьем терему —
Часты звездочки.
Светел месяц —
То хозяин во дому,
Красно солнышко —
То хозяйюшка,
Часты звездочки —
Малы деточки.

В этой картине фантастически богатого дома, стоящего на семи столбах и огороженного серебряным тыном, тщетно было бы искать соответствия реальным избам русских крестьян. За понятными, казалось бы, картинами кроется глубокий мифологический подтекст, архаические представления о мире. Дом на семи столбах с надежной оградой — не реальное архитектурное сооружение, это скорее магическая защита от злых духов. Нечто похожее встречается и в волшебных сказках. Не случайно появляется здесь мотив поисков этого дома, скрытого от чужих глаз, и найти его не так-то просто:

Мы ходили, мы гуляли
По святым вечерам,
По сугробам, по снегам,
Мы искали, мы искали
Семенов двор...

Искать приходится и саму Коляду. Где она — не всегда ясно, и, отправляясь на поиски, колядующие попадают в дремучий лес — иной мир. Оттуда, из иного мира, и Коляда, и ее посланцы. Они являются из-за реки и идут по мосту. В XVIII в. около Москвы в день перед Рождеством возили в санях девку в белой рубашке — так представляли себе Коляду. Соблазну объявить Коляду языческим божеством поддался св. Димитрий Ростовский (Туптало), признавший в ней бога зимнего празднования и вписавший ее в пантеон древнеславянских богов. Достаточно твердых оснований для этого нет.

Хозяин чудесного дома не похож на простого мужика. Семья его подобна солнцу, месяцу и звездам. Ученые, видевшие в новогодней обрядности праздник зимнего возрождения солнца, считали такое сравнение показательным: «Уподобление хозяев солнцу, месяцу, звездам входит в круг элементов обрядовых действий солнечного культа... такое уподобление является наивысшей формой восхваления и пожелания благополучия и связано в самых истоках своих с новогодней обрядностью как обрядностью возрожденного солнечного светила» [154]. Этот «светел месяц» часто представляется не мужиком, а господином, который едет будто бы из Москвы, где он «суды судил» и покупал для родных дорогие подарки: кунью шубу, золотые венцы. Вообще, колядки не стремились к правдоподобию, и не в том их художественная задача, чтобы отражать реальную жизнь, так что ни о какой «резвости» и «реалистичности» колядок не может быть и речи. Сущность их образной системы — гиперболическая идеализация.

Обряд колядования подвергся христианскому влиянию. Его связывают с праздником Рождества Христова. В колядках поется о том, как Мать Мария обращается к колядовщикам с просьбой разузнать про Рождество и как Овсень строит мостик, по которому проходят три братца: Рождество Христово, Крещение Господне и Василий Кесарийский. В то время как девушки и юноши отправлялись по дворам и пели колядки, дети ходили со звездой и славили Христа, так что древние колядки соседствовали с рождественскими песенками:

Христос народился,
Рай растворился,
Иуда удавился.
С праздником поздравляем
И вам того желаем!

Особенно много рождественских песенок у западных славян. Здесь они и называются колядками и почти вытеснили колядки старые, языческие.

Рождественские песенки пришли к нам из Украины и Белоруссии, куда, в свою очередь, были занесены из Польши. Ученики духовных школ, семинаристы, ходили по домам с этими песенками, которые они специально готовили для праздника. Семинаристы не только пели, но и управлялись с вертепом — кукольным театром. Это был ящик с двумя ярусами. На верхнем разыгрывались сцены из Священной истории (поклонение волхвов, бегство в Египет, смерть Ирода), на нижнем — комические сценки из обыденной жизни. У русских вертеп не получил широкого распространения, но его знали и в Сибири начала XIX в.

В традицию вошел и особый рождественский ужин. Рождественских блюд было семь, девять или двенадцать. Подавали рыбную икру, карпа, горох, бобы, мак, яйца, кашу, маковые клецки.

Рождественская звезда украшала новогоднюю елку. Появляется рождественская елка в России поздно — только в XVIII в. — и быстро завоевывает признание, вначале как городской праздник. В 1848 г. А. В. Терещенко отмечает: «Нет семейного дома в Петербурге, где бы не праздновали елки» [135]. Под дерево клали рождественские подарки. Делалось это ночью, и русские дети верили, что подарки приносит Дед Мороз. Откуда он взялся? В 1847 г. мюнхенский художник Мориц фон Швинд нарисовал лубочную картинку «Господин Зима». Это было первое изображение известного рождественского дарителя, и так началось победное шествие этого персонажа по странам Европы. С ним наравне выступает на Западе св. Николай (Санта-Клаус), сменивший в роли дарителя Младенца Христа.

Обычай делать рождественские подарки — очень древний: он известен еще в дохристианском Риме. В конце IV в. св. Максим Туринский сурово порицал христиан, которые на Рождество вновь становятся язычниками, предаваясь пьянству и обжорству, и подносят друг другу подарки. В архаическом обществе дарение было обязательным, что и отражено в пословице «Мне не дорог твой подарок, дорога твоя любовь». Дар был своеобразной данью (эти слова восходят к одному древнему корню).

Обычай украшать дом зеленой был известен давно: в ход шли ветки яблони, вишни и т. п. Их сменила вечнозеленая ель, усыпанная конфетами, печеньем, яблоками. Когда заканчивался рождественский вечер, дети срывали с елки угощения.

Рождественские обходы в Европе совершались не только детьми, но и взрослыми — священниками или светскими славильщиками. В России этот обряд пытался внедрить Петр I. 3 января 1702 г. с большим поездом (около 500 человек) Петр объехал несколько иностранцев, где славильщиков ждало обильное угощение. «Уклонявшиеся от славления подвергались наказанию кнутом и батогами. Некто Григорий Камынин был высечен плетью за то, что, быв внесенный в список славления, не ходил славить» [135]. Такое славление уже не похоже на традиционное колядование.

Коляда являлась не только как милующая, но и как грозная, карающая сила природы. Вспомним угрозы колядовщиков хозяевам, которые вдруг осмелились бы не вознаградить Коляду, т. е. нарушить установленный обряд. В. Я. Пропп резонно спрашивал: «Если колядовщики выступают в роли каких-то вершителей судьбы, которые вольны ... или вызвать богатый урожай, довольство и обилие, или, наоборот, — наслать смерть, обеднение, скудость и разорение, то кто же их уполномочил выступать в этой роли, какой силой они наделены, что могут брать на себя такую роль?» [108].

Но это — древнейший пласт обряда. Дальнейшее его формирование едва ли обошлось без влияния греко-римской культуры: ведь еще в X в. завязались контакты с Византией, откуда пришло на Русь христианство. А. Н. Веселовский говорил о греко-римском новогоднем празднике: «Это был праздник общей радости, братавший сословия, возрасты и положения; столованье и особенно попойки были в разгаре... В ночь на 1 января веселая толпа бродила по улицам, с песнями и плясом, свистом и гамом, стучась в дома и будя хозяев шутками и насмешками. Рядились, дарили друг друга, сыпали деньгами и попрошайничали» [21].

Наконец, на обряд колядования оказало воздействие Рождество Христово. Мрачноватая окрашенность древнего ритуала все более стиралась — он становился праздником светлым, веселым, утешающим. Прислушаемся к Н. Ф. Сумцову: «Колядка очаровывает воображение чертами и образами неземного счастья, наполняет бедную жизнь фантастическим довольством, из укромной и сумрачной хатенки ведет в чертоги богача, где повсюду блестят золото и серебро, поднимает слушателя в лучезарные надзвездные пространства. Точно по мановению волшебного жезла отворяется небо; взору смертного представляются святые престолы и золотые кресты, и сама Богоматерь вьет из роз венки, чтобы украсить ими чело зем-

ных тружеников-хлеборобов, достойных божественной любви и ласки» [133].

В новогоднюю обрядность входят многочисленные гадания. Занимались этим исключительно девушки: непременно ворожили в Васильев вечер (31 декабря) и на Крещение. Прекрасно описаны русские новогодние гадания В. А. Жуковским в балладе «Светлана»:

Раз в крещенский вечерок	Тускло светится луна
Девушки гадали:	В сумраке тумана —
За ворота башмачок,	Молчалива и грустна
Сняв с ноги, бросали;	Милая Светлана.
Снег пололи; под окном	«Что, подруженька, с тобой?»
Слушали; кормили	Вымолви словечко;
Счетным курицу зерном;	Слушай песни круговой;
Ярый воск топили;	Вынь себе колечко.
В чашу с чистою водой	Пой, красавица: «Кузнец,
Клади перстень золотой,	Скуй мне злат и нов венец,
Серьги изумрудны;	Скуй кольцо златое;
Расстилали белый плат	Мне венчаться тем венцом,
И над чашей пели в лад	Обручаться тем кольцом
Песенки подблюдны.	При святом налое».

Разнообразных гаданий много, и почти все они связаны с замужеством. Уже в 60-е годы XX столетия пожилая колхозница вспоминала о гаданиях своей юности: «Пустим по полу петуха, насыпем золы, зерна, денег, воды. Если золы клюнет — куращим муж будет, зерно — богатый будет, воды — пьяница, деньги — орлянщик будет. На перекресток выходят, на помеле вертятся. Где собака залает, туда замуж выйдешь». А башмачок бросали для того, чтобы увидеть рядом след будущего мужа — если он появится. (В Италии, впрочем, толковали иначе: если носок башмачка будет повернут в сторону ворот, то девица выйдет замуж, а если он будет смотреть на родной дом — придется ей повременить с замужеством).

Мы уже говорили, что новогодняя обрядность связана с переходным периодом, когда активизируются силы хаоса. В свете христианских представлений, «черти до самого Крещения свободно расхаживают по земле и пугают православный люд своими рогатыми черными рожами» [72]. Поэтому гадания — не просто забава. Гадать — значит вступать в контакт с нечистой силой. Надо было снять с себя крест, распустить волосы, обнажить плечи — т. е. отступить от привычного, принятого порядка. Михаил Чулков в книге 1786 г. «Абеве-

га русских суеверий» сообщает: «Слушают в бане, ходят ночью к бане, и пришед отворяют у оной двери и, оборотившись задом к двери и открыв задницу, наклоняются и гадают: «тени меня, мани меня куньим хвостом по голой заднице», и когда почувствуют, что прикоснулось к ней нечто мохнатое, то значит жить богато, а когда что холодное, то бедно». В Германии же гадающая девушка вообще раздевалась донага — как, впрочем, ложилась голой в снег и украинская дивчина. Подобно любому контакту с нечистой силой, гадания вызвали чувство страха.

У Жуковского описан тот единственный вид гаданий, которые сопровождалась песнями, — по блюду. (В остальных гаданиях встречаются лишь кратенькие формулы вроде «Суженый-ряженный, приходи ко мне наряженный»). Е. Авдеева сообщала: «Собирали кольца, перстни, запонки, сережки, клали их в блюдо и накрывали салфеткою; нарезывали маленькие кусочки хлеба и клали сверх салфетки. Сначала пели песню хлебу и соли и брали кусочки; ложась спать, клали их под головы, загадывая, что приснится. Потом пели песни; по окончании каждой из них трясли блюдо и один ловил, что показалось, по одной вещице» [1]. Это и есть подблюдные песни — о том, что ожидало девушку в новом году: замужество, девичество, разлука, дорога, смерть.

Пророчество выражалось не прямо, а иносказательно: курочка находит перстень, кот зовет кошку спать, мышь тащит каравай и т. п. Подблюдные песни символичны. Так, сочетание хлеба-соли означало союз богатства и здоровья. Отсюда — и обычай встречать хлебом-солью, и слово «хлебосольный». Особенно часто использовалась в подблюдных песнях символика свадебного обряда:

Идет кузнец из кузницы,
 Слава!
 Кузнец, кузнец, мне скуй венец!
 Слава!
 Из обрезочков золот перстень,
 Слава!
 Из остаточков булавочку,

Слава!
 Как тем венцом мне венчатися,
 Слава!
 Как и перстнем тем обручатися,
 Слава!
 Той булавочкой убиратися.
 Слава!

Катилось колечко
 По бархату,
 Прикатилось колечко
 Ко яхонту.

Кому вынется —
 Тому сбудется,
 Тому сбудется —
 Не минуется.

Широко использовались метафоры, загадки, так что подблюдные песни могли истолковываться различно:

Кот кошку	За рекой мужики живут богатые,
Звал спать в печурку:	Гребут жемчуг лопатами.
«В печурке спать	Кому вынется —
Тепло, хорошо».	Тому сбудется,
	Не минется.

Эти подблюдные песенки по своей поэтике (в основе их лежит метафора) схожи с загадками. Вот описание подблюдных гаданий из пушкинского «Евгения Онегина»:

Татьяна любопытным взором
 На воск потопленный глядит:
 Он чудно вылитым узором
 Ей что-то чудное гласит;
 Из блюда, полного водою,
 Выходят кольца чередою;
 И вынулось колечко ей
 Под песенку старинных дней:
*«Там мужички-то все богатые,
 Гребут лопатой серебро;
 Кому поем, тому добро
 И слава!»* Но судит утраты
 Сей песни жалостной напев;
 Милей кошку сердцу дев.

Итак, в основе подблюдных песен лежит символика, связанная с приметами, суевериями, толкованием снов. Золото и серебро за рекой или поминальный блин — смерть, расстилание полотенца — дорога. Подблюдные песни, сулящие свадьбу, построены обычно на символике свадебного обряда (кольцо, венец). По содержанию своему подблюдные песни — маленькие картинки, сопровождаемые магической формулой («кому вынется — тому сбудется, тому сбудется — не минется»).

Во время святок (т. е. от сочельника до праздника Крещения Христа) деревенская молодежь собиралась на посиделки. Для этого за деньги нанималась обыкновенно изба, куда из своей и окрестных деревень собиралась неженатая молодежь. Самая яркая страница святочных празднеств — игрища. Здесь были ряженья и всяческие забавы. По меткой характеристике А. К. Байбурина, «ряженные

представляют собой своего рода парад представителей чужого мира» [9]. Того же мнения придерживалась Л. М. Ивлева, написавшая на данную тему капитальное исследование и толковавшая ряженье как «специфический язык общения с потусторонним миром» [47]. Рядились животными, стариками и покойниками, нечистой силой, людьми иных социальных и этнических групп (барин и мельник, Петрушка и цыган, немец и арап). Разыгрывались сценки, основным содержанием которых были свадьба и похороны. По замечанию Ивлевой, все высокое и серьезное представало здесь в намеренно сниженном и перевернутом виде: поп одет в рогожу, вместо кадила он машет лаптем, вместо ладана тлеет куриный помет. Как и положено во времена хаоса, тут мешается свое и чужое, в организованный мир вторгается беспорядок.

Сквозь эти игры настойчиво проходит тема преобразования старого в новое, молодое. Отсюда густая эротическая окрашенность святочных игр, граничащая с цинизмом как знаком хаоса. Вот одна из игр, описанная С. В. Максимовым: парня «наряжают... во все белое, натирают овсяной мукой лицо, вставляют в рот длинные зубы из брюквы... и кладут на скамейку или в гроб, предварительно привязав накрепко веревками... Покойника вносят в избу на посиделки четыре человека, сзади идет поп в рогожной ризе, в камиллавке (высоком цилиндрическом головном уборе. — *Е. К.*) из синей сахарной бумаги, с кадилом в виде глиняного горшка или рукомоЙника, в котором дымятся горячие уголья, мох и сухой куриный помет... Гроб с покойником ставят среди избы, и начинается кощунственное отпевание, состоящее из самой отборной брани... По окончании отпевания девок заставляют прощаться с покойником и насильно принуждают их целовать его открытый рот, набитый брюквенными зубами» [72]. Это «перевернутые», пародийные похороны. Тексты, звучащие на этих похоронах, едва ли можно считать пристойными.

Еще большей популярностью пользовались свадебные игры, столь же пародийные. В древности это была, по-видимому, не просто шутовская имитация свадьбы, а половой разгул, санкционированный обрядом (в Стоглаве XVI в. упоминается о «бесовских песнях и плясаниях» на новый год, во время которых «бывает отрокам осквернение, а девкам растление»). Не случайно и герой русской бытовой повести XVII в. Фрол Скобеев соблазнил боярскую дочь Аннушку именно во время святочной обрядовой игры. Но постепен-

но половой разгул уходил из святочных празднеств; шутки, ряженье стали затем частью новогодних карнавалов и маскарадов.

Половой разгул характерен для многих аграрных обрядов. Отсюда ни в коем случае нельзя делать вывод о свободе отношений среди молодежи в старом русском быту. Напротив, эти отношения жестко регламентировались. То, что можно было делать во время ряженья, категорически запрещалось в другое время. Да и степень распушенности, видимо, сильно преувеличена хулителями языческих обрядов.

За ритуальными оргиями стояли и древние представления о плодородии земли, связанные в языческом сознании с людским плодородием. Персонажи святочных игрищ — беременные старухи, горбуны, мужчины, переодетые женщинами, — отражают символику земного плодородия и деторождения, единство смерти и жизни, начала умирающее и рождающее, о которых так выразительно писал М. Бахтин, исследовавший народную культуру средневековья [12]. Святочные игры удерживали древние представления о возрождающей силе смеха — вплоть до тотемических. Отсюда маски коня, быка, козы, медведя, а иногда и игры с живым медведем. Одним из собирателей фольклора конца XIX в. засвидетельствовано, что в первые три дня святок не работали: молодежь рядилась большей частью в солдатское платье, в цыганское, журавлем, курицей, медведем, волком... и слонялась группами по селу. Самую занимательную группу составляли в каждые святки лошадь с верховым седоком и медведь с вожакom и деревенской козой.

Идеи возрождения, обновления очевидны во многих святочных играх. Вот одна из них — игра в кузнеца. «В избу, нанятую для бесед, вваливается толпа парней с вымазанными сажей лицами и с подвешенными седыми бородами. Впереди всех выступает главный герой — кузнец. Из одежды на нем только портки, а верхняя, голая часть туловища разукрашена симметрично расположенными кружками, изображающими собой пуговицы. В руках у кузнеца большой деревянный молот. За кузнецом вносят высокую скамейку, покрытую широким, спускающимся до земли пологом, под которым спрятано человек пять-шесть ребятишек. Кузнец расхаживает по избе, хвастает, что может сделать все, что угодно: замки, ножи, топоры, ухваты и, сверх того, что умеет «старых на молодых переделывать». — «Не хочешь ли, я тебя на молодую переделаю?» — обращается он к какой-нибудь девице не первой молодости. Та, разумеется, конфузится и не соглашается. Тогда кузнец приказывает одному

из ряженых стариков: «Ну-ка ты, старый черт, полезай на наковальню, я тебя перекую». Старик прячется под пологом, а кузнец бьет молотком по скамейке, и из-под полога выскакивает подросток. Интерес игры состоит в том, чтобы при каждом ударе у кузнеца сваливались портки и он оставался совершенно обнаженным. Когда всех стариков перекуют на молодых, кузнец обращается к девушкам, спрашивая у каждой: «Тебе, красавица, что сковать? Тебе, умница, что сковать?» И каждая девица должна что-нибудь заказать, а затем, выкупая приготовленный заказ, поцеловать кузнеца, который старается при этом как можно больше вымазать ее физиономию сажей» [72]. Мифологическая семантика этой игры ясна: кузнец превращает старое в молодое, выковывает свадьбы. В то же время игра эта имеет ярко выраженный эротический смысл, связываясь опять-таки с идеями рождения и обновления.

В городском быту святки превращались в молодежные игры, в которых прежний обрядовый смысл едва проглядывал. Для святочных забав выбирался богатый дом. Матери оставляли там дочерей под присмотром. Бывало, что девушки ранее не встречались, так что тут они и познакомились. «Званных красавиц угощали сушеными плодами, пряниками и взваром, накармливали вареньями и печеным и укладывали их спать на пуховых подушках» [135]. На следующий день в гости являлись мужчины. Начинались игры. Вот одна из них — «Уж я золото хороню». Одна из девиц ходит по кругу и показывает, что она каждому кладет перстень в ладони. После этого молодой человек трижды пытается отгадать, у кого этот перстень. Если не найдет, он «женится» (сообщает ведущей, на ком), а остальные должны отгадать, кого он выбрал. Вообще на святках было множество игр и песен с одним финалом: играющие целовались. Такова, например, следующая игра. Девица надевает на себя картуз и поет, а остальные ей подпевают:

Подушечка, подушечка,	Кому дети, кому дети,
А ты пуховая,	А мне красны девки.
Я барышня, я барышня	Кого люблю, кого люблю,
Очень молодая.	Того поцелую,
Кому вечер, кому вечер,	Пуховую подушечкой
А мне вечеринка,	Того подарую.

Тут она надевает картуз на кого захочет и — ясное дело — целует его.

А вот еще одна поцелуйная песня:

Как на горе калина,	Возьми меня за себя!
Под горою малина.	А я тебя угощу,
Тут девушка гуляла,	Пару коней подарю,
Калинушку ломала,	Еще боле угожу —
Во пучочки вязала,	С руки перстень подарю,
В колодчик бросала:	Еще боле угожу —
— Ты молодчик молодой,	Поцелую, обойму!

Постепенно ряжение теряло древний мифологический смысл и превращалось, по выражению Л. Ивлевой, в «праздничную бутафорию жизни» [47]. Вообще же святки открывают еще одну особенность ритуалов: ритуал — не только прокламация некоего порядка, но и нарушение его. Порядок должен быть сломан и снова восстановлен — тем крепче он будет. С этим связано назначение и так называемой смеховой культуры: смех переворачивал общепринятые ценности — и возвращал к ним (так, после власти «бобового короля», «шута горохового» устанавливалась «нормальная» власть).

Кроме новогодних обрядов, аграрный цикл включал в себя Масленицу, закликанье весны, троицко-семицкие обряды, обряды в день Ивана Купалы, осенние жнивные обряды. Большой частью они состояли из тех же элементов (ритуальных символов), которые характерны для новогодней обрядности, но в иных сочетаниях. Кроме того, в разных обрядах на первый план выступают разные ритуальные символы.

СЕМЕЙНЫЕ ОБРЯДЫ

Обратимся к семейным обрядам. Подобно тому, как обряды аграрные включали в себя множество символов, которые можно квалифицировать как семейные (т. е. связанные с рождением, смертью, свадьбой), так и в семейных обрядах немало символов аграрных: семья и хозяйство тесно связаны между собой. Общность двух групп обрядов и в том, что совершают их в переходные моменты календарного цикла или жизни. Календарные обряды устраивались в те дни, когда мир попадал в состояние между хаосом и космосом, и восстанавливали «нормальный» миропорядок. Обряды семейные тоже связаны с переходными состояниями, но не коллек-

тива в целом, а отдельного индивида: вот младенец уже родился, но человеком еще не стал, и ему надо помочь в этом; далее это мальчик или девочка, переходящие во взрослое состояние: с этим моментом жизни были связаны обряды посвящения — инициации (известный бельгийский этнограф Ван Геннеп посвятил им знаменитое исследование «Переходные обряды»). Девочка вырастает и вскоре становится невестой, которая покидает родной дом и уходит к мужу. И, наконец, покойник: человека уже нет, он лежит в гробу, но еще не похоронен — и вновь обряд. Таким образом, в семейных обрядах человек находится в особом состоянии между жизнью и смертью (исследователи называют такое состояние лиминальным), и задача обряда — привести его в надлежащее состояние: ребенок станет взрослым, невеста — женой, а покойник — обитателем царства мертвых.

Рассмотрим два семейных обряда — свадебный и похоронный.

Старинный русский *свадебный* обряд был сложным и представлял комплекс магических, юридических, хозяйственных и поэтических элементов-символов. Зафиксирован он был в XIX–XX вв., и его нельзя считать адекватным отражением древнеславянских свадебных обычаев: старина здесь смешалась с новизной. Знакомый нам свадебный обряд отражает патриархальный быт русской деревни с ее большими семьями и безусловной властью старших. Однако у русского свадебного обряда глубокие корни.

Древнее магическое назначение свадебного обряда состояло в том, чтобы дать жизнь новой социальной ячейке, уберечь молодых от злых сил, обеспечить им богатую и счастливую жизнь. Поэтому свадьба была отнюдь не праздником, каким она стала в наши дни. Свадебный ритуал прошел путь от магического действия до театрального представления. Ф. И. Буслаев замечал: «В семейном и общественном быту крестьян свадьба есть по преимуществу время всяких чарований, эпических обрядов, разгульного веселья и суеверного страха. И доселе в простом народе ни одна свадьба не обходится без колдовства — “свадьба без див не бывает”» [17].

Свадьба — и магический обряд, и юридический акт. «Институт брака и ритуал свадьбы — один из самых сложных культурных институтов. На низших ступенях, в том числе и в быту нашего крестьянства, брак отнюдь не дело частного порядка, но акт социальный, санкционируемый коллективом... Это и акт социально-экономический. Коллектив участвует не только своей санкцией... в брачных церемониях, но и материальной помощью — при родовом строе по-

мощью жениха в уплате калыма, в позднейшей стадии — разными видами одаривания, трудовой помощью в приготовлениях к свадьбе... Для самих участников брака это, с одной стороны, институт правовой и хозяйственный, обставляемый целым рядом гарантий юридических и имущественных, с другой — институт религиозно-магический, призванный охранять новобрачных от разных колдовских влияний, грозящих им в этот важный момент жизни, равно как гарантировать им плодovitость и благополучие на всю жизнь» [156]. К. С. Аксаков отмечал, что брак в русском народе был делом не частным, но общественным; участие в нем принимала вся община: брак совершался с ее приговором, на ее глазах. Свадьба и была актом признания новой семьи (хотя юридически брак отмечался церковным обрядом венчания). Это было признание порядка, заведенного свыше (недаром говорилось, что браки совершаются на небесах, а жених — суженый — дарован самой судьбой).

Строился русский свадебный обряд следующим образом. Брак совершался по воле родителей, и чувства жениха и невесты в расчет не принимались. Случалось и так, что молодые люди вообще не были знакомы. Но это исключение: обычно они хорошо знали друг друга. По свидетельству иностранного путешественника XVII в., русские охотно женятся на красивых и добрых, как принято и у других народов; а то, что они как будто бы женятся на тех, кого ни разу в жизни не видели, — неправда.

Свадьбы были приурочены к определенным праздникам: осенние — к Покрову, Кузьминкам, Казанской, зимние — от Крещения до Масленицы, весенние — к Фоминой неделе или Красной Горке. Совсем не играли свадеб во время постов и больших церковных праздников. Обряд длился от одной до трех недель. Свадьбу можно сравнить с драмой, коллизия которой — столкновение двух родов. «Этот спор двух родов составляет древнейший, еще языческий экзогамный пласт свадебного обряда, который сегодня оказывается застывшим пережитком» [43]. Преодолению противостояния общин способствовал и свадебный обряд с его композицией.

З а в я з к о й свадебной драмы было сватовство. Происходило оно обычно вечером, в сумерках. Сваты пробирались к дому будущей невесты задворками. Придя в дом, они не говорили прямо, зачем пришли, но по их поведению можно было об этом догадаться.

К сватовству примыкали сговор и рукобилье, когда невеста получала благословение. Благословение считалось обязательным. Если невеста была сиротой, то за день до венчания она отправлялась



«Ах, Настасья, ты Настасья...» 1857. Лубок

ночью на кладбище, вставала перед родительской могилой на колени и произносила слова: «Родимые батюшка и матушка, не надо мне ни злата, ни серебра, надо мне родительского благословения». Любое предприятие без родительского благословения, как полагали, было обречено на неудачу.

Сговор закреплялся пропоем: представители обеих семей «пропивали» невесту. Однако Д. К. Зеленин предполагает, что невесту «пропевали», так как именно с этого момента в свадебном обряде начинали звучать причитания [43]. Если на первом этапе обряда главными действующими лицами были старшие — родители и сваты, то на втором — ведущая роль принадлежала невесте. Следующая церемония была связана с благословением молодых. Жених со свадебным поездом, руководимым тысяцким, приезжал в дом невесты. Там уже был накрыт стол, за который садилась женихова сторона. Под белы руки выводили невесту две подружки (сама она будто бы не могла идти, и это означало, что невеста — существо лиминальное, явившееся из иного мира, где просто так не ходят; не случайно

и Баба-яга передвигается в ступе). Тысяцкий просил у невестинной стороны, чтобы с невесты сняли фату и продемонстрировали девушку публике. Жениха спрашивали, люба ли ему невеста, затем тот же вопрос задавали невесте. После невеста обносила всех вином и оставляла две чарки для себя и жениха. Тысяцкий одаривал всех деньгами. Жених и невеста соединяли руки — это называлось поручением.

Развертыванием коллизии были девичник и баня, устраивавшиеся в последний вечер девичьей жизни невесты и символизировавшие переход в иную жизнь. Здесь расплеталась коса, и девушка прощалась с «красной красотой» — девичьей лентой. При этом исполнялась обыкновенно песня «Трубонька»:

Раструбилась трубонька рано по заре —
Расплакалась Марьюшка по русой косе.

Баня символизировала переход в иную жизнь.

К у л ь м и н а ц я свадебной игры — приезд жениха в дом невесты. «Перед тем как свадебный поезд отправится в путь, во дворе жениха происходит церемония, очевидно, связанная с земледельческим культом: мать жениха, в вывороченной шубе и меховой шапке, трижды скачет верхом на вилах или граблях вокруг квашни, на которой лежит хлеб, и разбрасывает зерно, при этом на конец вил льют воду (это называется «поить коня») из горшка, который затем разбивают» [43]. Вообще, ездить на помеле в одной рубахе с распущенными волосами — испытанное средство изживания кризисной ситуации в русских обрядах.

Приезд жениха в дом невесты сопровождался шутками, песнями, приговорами дружки. В песнях невесты, напротив, этот приезд представлял обычно в образах наезда разбойников или продажи ее чужим людям. От дома невесты свадебный поезд отправлялся в церковь, где молодых венчали.

Затем следовала р а з в я з к а — встреча молодых в доме родителей мужа и свадебный пир. Кое-где жениха сажали на дежу¹, покрытую шубой мехом вверх, — для магического обеспечения будущего богатства. На пиру молодые сидели молча, мало пили и ели — это за них с большим успехом делали гости. Постель молодым стелили в чулане, на соломе, с мешком зерна в головах. До этого жена должна была снять сапоги с мужа в знак покорности (вспомним русскую

¹ Д е ж а — квашня.

летопись, где Рогнеда не пожелала разуть князя Владимира — сына рабыни).

Посмотрим на действующих лиц свадебной игры и их обязанности. Эта игра была обрядовой, т. е. требовала от ее участников выражения заранее определенных чувств, так что подлинные чувства могли не совпадать с теми, что предлагала обрядовая традиция. Но при заданном характере роли твердый текст в обряде отсутствовал: в рамках строго определенных эмоций допускалась импровизация. И все же «следование обрядовым нормам предполагает соблюдение известного этикета, воспроизведение известных схем психологического состояния и эмоционального поведения, выражение определенного набора формул» [115].

Главным действующим лицом до отъезда к венцу была **невеста**: все действие разворачивалось вокруг нее. Невеста сетовала на свою горькую судьбу, прощалась с родителями и родным домом, более того — со своим родом. Она страшилась жизни в доме будущего мужа, оплакивала расплетание девичьей косы и надевание женского головного убора. Шла ли она замуж по родительскому принуждению или по любви — в любом случае она оплакивала свою судьбу и упрекала родителей в том, что ее отдают на чужую сторону.

Жених играл в свадебном действии пассивную роль. Он держался в тени и до венчания себя не проявлял. Зато в свадебных песнях его образ, разумеется, значителен.

«Режиссерами» свадебной игры были дружка и сваха. Роль **дружки** нередко исполнял «профессионал», часто даже не знакомый с женихом. Он выполнял три функции: древнейшую обрядовую — ведуна; полномочного представителя и телохранителя жениха; скомороха — распорядителя, затейника, прибауточника, артиста. Древняя его роль колдуна-охранителя почти стерлась. Но не случайно в Вологодской губернии жениха обертывали сетью, и именно дружка произносил заговор:

Как сей мрежи никому не распутывати и не развязывати, так же бы у меня, раба Божия (имя рек), князя молодого и княжну молодую не испарчивать ни на встрече, ни на постижке — ни колдуну, ни волхвуну, ни волхвунье, ни сотоне, ни дьяволу, ни всем их послужителям век да по веку отныне и до веку — аминь!

Постепенно дружка все более становился затейником, сохраняя функцию представителя жениха (что осталось и в современной

свадьбе в фигуре шафера). **С в а х а** — хозяйка-распорядительница на пиру, объект насмешек и укоров.

Главных героев свадебной игры окружали многочисленные друзья — девушки-подружки, парни-поезжане, а также родители и родственники, представители обоих родов, десятки людей. Сторона **ж е н и х а** — поезжане — звалась **д р у ж и н о й**. Против визита жениха дом невесты объединялся в «род-племя великое». Межродовое соперничество весьма напоминало военное столкновение, и в ходу была военная терминология (дружина, тысяцкий). **Т ы с я ц к и м** звали самого почетного гостя на пиру. Это бывал или крестный отец жениха, или его дядя. Он часто упоминается в песнях, но за княжим столом сидит чинно и в организации свадьбы особого участия не принимает.

Как мы уже говорили, свадебный обряд окончательно оформился в патриархальной семье с ее требованием неукоснительного подчинения старшим. Но поскольку он уходит корнями в архаику, в нем обнаруживаются следы давно исчезнувших представлений, когда он имел прежде всего магическое значение. В свадебном обряде сохранились следы профилактической магии: здесь отгоняют нечистую силу (вокруг свадебного поезда ходит дружка с иконой, на свадьбе громко шумят, стреляют из ружей), сбивают ее с толку (разговаривают намеками, жениха и невесту не называют по имени). Да и само слово *невеста*, означающее «неизвестная», от *не-вед* — *не ведать*, «должно было защитить женщину, вступающую в брак, от злых сил... Невеста была подвержена влиянию злых сил, а потому ее оберегали и в то же самое время ее боялись, она была опасна для окружающих как существо нечистое, уходящее в иной мир» [40]. От нечистой силы прятались (невеста до венчания укрыта большим платком, фатой, молодые окружены свитой, во время пира молчат).

Мифологические корни имеет и обрядовое мытье в бане. Оно аналогично обмыванию покойника. Невеста покидает свой род и свою половозрастную группу и возрождается в новом качестве. Потому и одета она во все белое — тоже подобно покойнику: белый цвет — знак принадлежности к иному миру. Но, как это вообще свойственно русскому фольклору, на архаическую основу наслоились христианские обряды: благословение иконой, церковное венчание. И не только христианские, но общественно-бытовые: в свадебном обряде отразился княжеский и боярский быт. Жениха и невесту называли князем и княгиней, свадебные столы — большим княжим и малым княжим.

Словесное сопровождение свадьбы очень богато. Это песни, причитания, приговоры дружки, загадки, всякого рода припевки. Все свадебные тексты твердо приурочены к определенному моменту. Обряд сопровождался церемониальными песнями. Они были коротки и полны императивов («Встань», «Иди!»).

От сговора до свадебного поезда невеста причитала — независимо от того, горевала она в реальности или не горевала. «Обычай требовал в любом случае обязательно оплакать счастливое девичество и посетовать на будущее тяжелое замужество. Поэтому свадебные причитания включали в себя некоторый элемент условности. Используя накопленные традицией поэтические мотивы и образы, невеста одновременно выражала и то, что ей надо было по обычаю высказать» [153].

По композиции *причитания* представляют обычно развернутый лирический монолог, обращенный к родителям, подругам или брату невесты. Основной мотив причитаний — противопоставление «родной» и «чужой» сторон. «Чужая» сторона всегда рисуется мрачными красками, а «чужие» люди подобны лютым зверям:

Мне ночесь, молодешеньке,	Что горы-то крутые —
Мне ночесь мало спалось,	Мое горе-кручинушка,
Мне во сне много виделось.	Что реки-то быстрые —
Мне привиделось, молодешеньке,	Мои горючи слезы,
Все горы-то крутые,	Что леса-то темные —
Все леса-то темные,	Чужа-дальня сторона,
Все звери-то лютые.	Что звери-то лютые —
	Чужи люди незнамые.

«Чужая сторона» в причитаниях невесты соответствует иному миру. «Трудности попадания туда, препятствия, возникающие на пути в послебрачный или загробный мир, совершенно идентично рисуются народной фантазией:

Отдаете вы меня, младу-младешеньку,
Во чужую дальню во сторонущу,
Ко чужому, неродному батюшке,
Ко чужой, неродной маменьке,
Во чужую во семеюшку,
Через горы да через высокие,
Через реки да через глубокие,
Через леса да через темные» [40].

Для причитаний характерна особая символика: непогода, приезд разбойников, страшный путь в «незнамую сторонушку» — все, как в дурном сне. Мотив сна — один из самых распространенных в причитаниях. Грядущее замужество воплощается в символах с «дурным» значением: то девушке видится орел, держащий в окровавленных когтях лебедушку, то медведь с медведицей, пробирающиеся через лес, заросший жгучей крапивой (свекор и свекровь). Жених зовется не иначе, как погубитель, разоритель, разбойник. По контрасту с этим мрачным злодеем невеста — лебедушка, отставшая от «стада лебединого» и приставшая к «стаду гусиному». Часто встречается в причитаниях образ охоты. Если жених — охотник, то невеста — его добыча: куница или соболь.

Невеста была окружена подругами, песни которых представляют собой еще один из жанров свадебного фольклора. На все происходившее девушки смотрели более оптимистично, чем невеста, и песни их не столь мрачны, как причитания невесты. Отчасти девушки утешали подругу, вышедшую замуж, отчасти комментировали обрядовые действия (самая известная из таких песен — упомянутая «Трубонька»). Обряд расплетания косы, как говорилось, связан с баней. В песнях появляется образ этой бани, совсем не похожей на баню реальную, — это сказочный дом, напоминающий хоромы из колядок:

Середь теплой-то парушки	Лежит веничек шелковый.
Стоит столбичек точеный,	По полкам да по лавочкам
Что на столбичке точеном	Разным сукнам понастилено,
Стоит блюдечко серебряно,	По пазам да по щелочкам
Что на блюдечке серебряном	Жемчужком да испонизано.

Много песен звучало и во время свадебного пира. Как это обычно бывает и в наши дни, свадьба была не только обрядом, но и праздником: ее участники были одеты нарядно, на свадьбе много пили и ели, пели и плясали. На свадебном пиру исполнялись песни двух типов. Во-первых, это *величальные* песни. Они имеют древнюю магическую основу: прежде такие песни должны были чудесным образом влиять на действительность. Исполнялись они обыкновенно девушками. В величальных песнях жених и невеста идеализируются. Все у них самое лучшее и самое красивое. Особенно ценились волосы — всегда кудрявые, «по плечам висят, как жар горят». Это не только эталон красоты — с волосами издревле связывались представления об источнике силы. «Волосы уподобляются

лучам солнца; в одних песнях сам молодец, сидя перед зеркалом и любясь собой, расчесывает их, но могут за ними ухаживать и другие: мать, сестра, реже — красная девица. Волосы вызывают восторг у окружающих. Ими любят, например, специально съезжающие для этого из других городов купцы:

С городов купцы соезжались,
На его кудри дивовались...» [59].

Для величальных песен характерна символика цветения и богатства. Но обычно в них рисуются портреты молодых в духе народных представлений об идеальной красоте.

Наша княгиня-душа Агафья Ивановна!
У нашей княгини-души Агафьи Ивановны
Сережки яхонтовы — лицо разгорелось,
Монисты золоты — шею обломили;
У нашей княгини-души Агафьи Ивановны
Тело бумажное, кости лебединые,
Со бровей соболев бежит, со очей сокол летит,
Повздоханье белкино, поговорка — кункина,
Повздохнет — в сто рублей,
Проговорит — в тысячу.

Подобные портреты условны и не похожи на реальные; краски в них яркие, словно на базарных ковриках. Появляется в величальных песнях и дружка — еще более ярмарочный, чем жених и невеста. Одет он подчеркнуто по-городскому: голубой парчовый кафтан, черные бархатные штаны, белые шелковые чулки, башмаки с пряжками — прямо маркиз, а не провинциальный затейник. В руках у него трость, вокруг шеи — аленький платочек. Ясно, что сложился этот портрет не без влияния городской культуры нового времени.

Противоположны по содержанию *корильные* песни девушек — своеобразные пародийные величания, в которых нападают обычно на жениха и сваху:

Как сказали-то, Иванушка хорош да хорош! —
Черт у него, не хорошество!
Сам шестом,
Голова пестом,
Уши ножницами,
Руки грабельками,
Соловьины-то глаза

По верхам глядят;
По верхам глядят,
Они каши хотят.
Вчера каша сварена,
Вчера съедена была.
Шея-то синя,
Будто в петле была!
Нос-от синь, —
Это свахин сын!

Чтобы девушки замолчали и больше не дразнились, им дают откупное — мелких денег. Но эти песенки, веселившие гостей и ставшие развлечением, имели более значительный смысл, когда исполнялись скоморохами: «Ритуальный смех скоморохов выполнял функцию оберега, отвращая всякую порчу» [34].

В свадебный фольклор входили и приговоры дружки — веселые, балагурные, восходящие к наследию скоморохов. Это не песни, а именно приговоры, сказываемые ритмической прозой. Когда свадебный поезд прибывал к дому невесты, вперед выходил дружка. Начинался диалог между стороной жениха, которую представлял дружка, и стороной невесты, которую обычно представлял брат невесты. Дружке по традиции загадывали загадки, проверяя его сообразительность. Тот отвечал складно, его приговоры были насыщены шутками и прибаутками. В своих приговорах дружка весело обыгрывал фольклорные ситуации и формулы, шутливо уподобляя жениха то былинному богатырю, то охотнику, а невесту — сказочной героине:

Есть у нашей княгини молодой на море на океане, на острове на Буяне
двенадцать девиц, родных сестриц: все они набелены, намазаны и к дубу
привязаны.

В приговорах охотники расставляли сети для ловли куницы-невесты, которая представляла то пушным зверем, то дорогой рыбой — это ее символы.

Мы рассмотрели свадебный обряд и сопровождавшие его тексты суммарно. В реальности же он варьировался — в разных регионах и социальных слоях, во времени (обряд — живое явление, и он не остается неизменным). Из городской свадьбы нашего времени многие составляющие старинного обряда безвозвратно ушли или трансформировались (сегодня молодых осыпают не хмелем и ов-

сом, а монетками). Наконец, и традиционный свадебный обряд имел разные географические типы. Северный приближался к тяжелой драме и был сложным по составу. Южный — проще и веселее, и в нем больше игровых моментов. Наконец, в свадебный обряд могли входить элементы, заимствованные русскими у соседних народов.

Как и аграрные, свадебный обряд постепенно разрушался. Канули в Лету отдельные его части, на свадьбах стали звучать необрядовые лирические песни, романсы, частушки. В наши дни никто полной традиционной свадьбы не играет.

Похоронный обряд также находится в движении: представления о смерти не остаются неизменными (что превосходно показано в исследовании Филиппа Арьеса «Человек перед лицом смерти»). В стародавние времена смерть отнюдь не воспринималась как семейная драма, как нечто индивидуальное — нет, это было дело общественное, а потому ритуальное: покойного провожала не только его семья, но и община, к которой он принадлежал. Само умирание было ритуальным. Новое время предпочитает смерть скорую, мгновенную, без страданий. Раньше считалось, что умирать надо медленно, в присутствии всех близких, желательно — давая напутствия остающимся жить. Похоронный обряд «есть преобразование биологической смерти в факт социального порядка» [9]. Соответственно и в Европе «кладбище оставалось «форумом» общественной жизни: на нем собирался народ, здесь и печалились, и веселились, торговали и предавались любви, обменивались новостями» [29].

Похоронный обряд, как и любой другой, нельзя прочитывать в современном психологическом ключе. По свидетельству арабского путешественника, славяне при сжигании покойника предавались шумному веселью. Конечно, современные похороны — не веселый пир, но застолье (тризна) прочно удерживается в традиции. Какие бы изменения ни происходили со временем в похоронном обряде, он сохранял древние мифологические представления о смерти, об ином мире, о связях нашей жизни с этим миром.

Как и прочие обряды, похоронный соотнесен с церковным ритуалом и христианскими воззрениями: умершего клали на лавку под иконами, читали над ним Псалтирь, отпевали в церкви, священник провожал его до могилы. На третий, девятый и сорококовой дни душа умершего ходит к Богу на поклонение. Поэтому и поминки устраивались не только сразу после погребения, но еще и в эти дни.

У многих народов похоронный ритуал включал в себя причитания над покойным. Похоронная лирика — один из немногих видов словесного искусства, который засвидетельствован на всем протяжении человеческой истории — от древневавилонского эпоса о Гильгамеше и древнеегипетских папирусов до наших дней. Это вовсе не означает, что у всех народов древности были развитые формы причитаний — напротив, у многих известных нам первобытных народов нет ни сложных похоронных, ни свадебных обрядов. Причитания, скорее всего, сложились уже в развитых социальных системах. Но сам погребальный обряд древнее причитаний: его возникновение относится к той эпохе, когда смерть не представлялась абсолютным прекращением существования (это убеждение вошло и в современное религиозное сознание). Поэтому древнейшая функция погребального обряда — помочь переходу умершего в вечный мир, приобщить его к тем, кто уже оставил земную жизнь (по языческим представлениям, смерть есть переселение в вечный мир предков).

Загробная жизнь человека представлялась столь же материальной, как и его жизнь до смерти: у него те же потребности, что и у живого; ему надо пить и есть. Поэтому в положенные сроки покойники должны были получить все, на что они имеют право.

Анализируя тексты причитаний, мы можем заключить, что путь в иной мир труден и долог. Не вполне ясно, где этот мир находится — то ли под землей, то ли где-то высоко в небе, то ли за необъятными водными просторами («за морем-океаном») или высокими горами. Е. В. Барсов, составитель капитального собрания «Причитания Северного края», писал: «Представления о формах загробного существования дwoятся: с одной стороны, представляется, что душа продолжает жить в устроенном для нее домовище, а с другой, как будто она совсем оставляет этот свет и живет в надзвездном мире» [103]. Довольно часто иной свет приобретает космические масштабы, как, например, в таком причитании:

Приубрался свет — надежная головушка
К красну солнышку на приберегушку,
К светлу месяцу на придрокушку,
За горушки, мой светушко, толкучие,
За облачка, мой свет, да за ходячие,
За часты звезды за подвосточные
На иное безвестное живленьице.

На архаические представления об ином мире наслоились христианские — о жизни небесной, о земном рае. Но языческая основа в них хорошо просматривается. «Независимо от подземного или космического расположения, как и за горизонтом, за морем природа его (иного мира. — *Е. К.*) представляется некоторым подобием земной. В нем так же цветут луга, текут реки, возвышаются горы; рай обычно представляется вечно цветущим садом, наполненным плодами, цветами, поющими птицами. То же можно сказать и относительно предков, которые и там сохраняют семейные и родовые связи. Явственные отражения этого содержит формула:

Вы встречайте-ко, родители,
Моего кормильца-батюшку!» [20].

Но при всей христианизации архаических воззрений на загробную жизнь, в причитаниях нет одной из основополагающих христианских идей — возмездия за грехи.

Поскольку покойник уходил в мир предков, ему оказывали всяческие знаки уважения: ведь благосостояние живущих ставилось в зависимость от предков. А раз дело касалось благосостояния, благополучия, то и почитание мертвых не ограничивалось похоронным обрядом — оно включалось в обряды календарные. Но, естественно, в погребальном обряде это почитание было выражено особенно явно: на поминальном пиру для покойника оставляли вино и закуску, а у некоторых народов (в том числе у древних греков) в честь покойного устраивались состязания. Каким бы ни был покойный, говорить плохо о нем не полагалось.

Скорбь о покойном демонстрировалась публично. Так, в Древней Руси обязательными участницами похоронного обряда были плакальщицы. Они «шли впереди и по бокам похоронного шествия с распущенными волосами и нарочно искаженными лицами. Они кривлялись и вопили, то громко вскрикивали и заливались плачевными причетами, то заводили тихим, пискливым голосом, то вдруг умолкали и потом заводили снова; в своих причетах они изображали заслуги покойника и скорбь родных и близких» [58]. В этом был, конечно, известный «перебор», и один из духовных наставников XV в. так обращался к своей пастве:

Мног в вас мятеж и плач о умерших, и многожды вас молих о сем и еще глаголю... Не раздираем риз своих, но паче душу смирим, не бьем ся в перси, да не уподобим ся еллином, и не терзаем влас главы нашея, не многи дни плачем...

Здесь, как видно, сталкиваются два стереотипа поведения — архаический и христианский. Согласно христианским представлениям, не следует слишком много плакать. Но у многих народов, особенно нехристианских, как раз принято во время похоронного обряда рвать на себе волосы и одежду, царапать ногтями лицо, биться головой о стену или о землю — иначе говоря, нарушать обыденные нормы поведения.

Покойному оказывали знаки уважения, но его и боялись. Раз уж он умер, душа его должна отправиться к предкам, а не блуждать среди живущих. Поэтому и выносили покойника ногами вперед, чтобы он не вернулся, и зеркала закрывали, чтобы он не остался на себя посмотреть. Не только покойного одевали в особую одежду белого цвета, но и родственники его тоже одевались по-особому. Мифологический смысл траурной одежды давно забыт: такая одежда меняла внешность, предупреждая нежелательное возвращение мертвого.

Именно страх перед умершим объясняет поразительную устойчивость похоронного обряда в течение многих веков: надо было оградить живых от губительного воздействия мертвых. Особенно была распространена вера в мстительных покойников — упырей, встающих из могил и пьющих кровь живых — у южных славян. И когда покойного поминали в родительский день на кладбище, пируя на его могиле, ему оставляли вино и закуску, тем самым оказывая уважение и задабривая.

По народным понятиям, смерть должна приходиться вовремя. Худо, когда она преждевременна или откладывает свой визит. Существовало выражение: «избыть свой век». Это значит, что каждому отпущены определенный жизненный срок и жизненная энергия. Иногда природа «дает осечку»: человек умирает либо «раньше времени» и тогда он очень опасен (неизжитая энергия вредоносна для живых), либо «заедает чужой век», что тоже нехорошо (старик расходует чужую долю).

Смерть воспринималась как некое существо, обычно женского пола (костлявая старуха с косой). Она проникает к живым из мира мертвых. Явлению смерти нередко предшествуют предзнаменования: дятел мох в избе долбит, ласточка в окно влетит, ворон каркает на крыше, зимою в избе появляются мухи и т. п. — знак того, что душа должна отлететь. Сама кончина — это отделение души от тела («испустить дух», «издохнуть»). Ритуал призван помочь человеку

перейти в иной мир окончательно и бесповоротно. Мертвый должен находиться среди мертвых.

Первый шаг к переходу в загробный мир заключался в том, что умершему закрывали глаза, чтобы он перестал видеть и не взглянул бы неслароком на кого-нибудь из членов семьи. Иногда глаза закрывали медными пятаками (деньги в фольклоре устойчиво связаны с загробным царством, полным золота). Следующий шаг — омовение тела покойного. Омовение — всегда знак контакта с иным миром, символ перехода в этот мир.

Затем покойника нужно было облачить в одежды мертвых. Женщин обычно хоронили в той же одежде, в которой они венчались: «в чем венчаться, в том и скончаться» (о погребальном значении наряда невесты мы уже говорили) — это одна из многих «перекличек» свадьбы и похорон. Еще одна такая «перекличка» в том, что умерших незамужних девушек обряжали, как на свадьбу: на палец надевали кольцо, на гроб клали свадебный каравай. Иногда один из холостых мужчин, шедших за гробом, играл роль жениха. Мужская погребальная одежда — саван — шилась по-особому, на «живую нитку», причем иголку держали от себя; застегивался саван наоборот, справа налево. Это было что-то вроде мешкообразной белой рубахи. На ноги надевали лапти или особую легкую обувь — кáлиги (в городском быту их сменили тапочки).

После омовения и обряжения покойника переносили на лавку у стены, ногами к выходу — под образа. Мужчин клали справа от выхода, женщин — слева (клясть покойника на стол — обычай более позднего происхождения). Потом привозили гроб и помещали туда покойного. В гроб клали хлеб, иногда — соль, а на Пасху — яйцо, иногда для умершего мужчины — бутылку водки. В пояс покойницкой одежды заворачивали медные монеты. Объясняют это по-разному. «По современным толкованиям, это деньги для оплаты переезда через огненную реку или места на том свете, для выплаты долгов, которые не были выплачены при жизни» [43].

В день погребения покойного выносили ногами вперед в двери или через окно, стараясь не задевать при этом за косяки. Дорогу, по которой везли мертвеца, заматали веником или поливали водой. Покойника везли по деревне, нигде не останавливаясь. По прибытии на кладбище лошадь отпрягали и оглобли откидывали в сторону дома.

У славян было три вида погребения: сожжение, захоронение в земле и выбрасывание в пустынное место без захоронения. От первого не осталось и следа (обычай кремирования — недавний, и крематории появились лишь в годы советской власти в Москве и Ленинграде). Без могилы хоронили людей, умерших насильственной смертью, самоубийц (в народе таких покойников называли заложными: их не закапывали, а оставляли на земле, закладывая сучьями). В средневековой Москве был устроен убогий дом с ямой для трупов «нечистых» покойников, куда свозили убитых, умерших от чумы, самоубийц, лишенных крова бродяг. «Трупы клали в яму без гробов и без отпевания, покрывали рогожей, но ни в коем случае не засыпали землей. Общее захоронение всех таких трупов происходило обычно в Семик» [43]. Церковь настаивала на захоронении — и победила: ведь и в убогих домах покойников все же хоронили. Только в кладбище им было решительно отказано: «Народ возражает против захоронения на общественных кладбищах, считая их чистыми, священными местами, общим достоянием ранее захороненных предков, которым близкое соседство с заложными покойниками было бы неприятно» [43]. Это не специфически русские, а общеевропейские представления. К. Леви-Строс напоминает о распространенной среди европейских народов вере в то, что «существует два типа мертвецов: те, что погибли от естественных причин, составляют корпус предков-покровителей, тогда как самоубийцы, убитые или околдованные превращаются в зловредных и завистливых духов» [62].

Представления о могиле двойственны. С одной стороны, покойный будет лежать там в гробу — это его новый дом, «домовина», и умершего убеждали, что в новом доме ему будет хорошо. К умершему приходили на могилу будто бы в гости, ели и пили с ним. Однако могила — не только дом, а вход в загробный мир, «воротá подземельные» (поэтому в причитаниях ее называют «глубокой» и «престрашной»). Покойному еще предстоит пройти путь от могилы до «того света». Там он обретет новый статус — станет предком и в этом качестве будет являться в поминальных обрядах.

Впрочем, покойный еще не успеет пройти этот путь, а поминальные обряды начнутся сразу после похорон. И первый из них — это *поминальная тризна*. Этнограф середины XIX в. свидетельствует, что на похороны не приглашали гостей; только ближайшим родственникам давали знать, в какой именно день будет погребение. Но взамен того был обычай всех, кто бы ни пришел на похороны, хотя бы и вовсе незнакомый, сажать за стол и кормить, особен-

но же нищих. Готовили обычно семь поминальных блюд: окрошку и щи, пшеничную и гречневую каши, лапшу, блины и кисель — и обязательно кутью. Считалось, что на этой трапезе присутствует и умерший. Для него ставился прибор и рюмка водки с кусочком хлеба. Поминальная трапеза устраивалась не только в день похорон, но еще и на девятый и сороковой дни. На сороковой день умерший окончательно переходил в мир предков, после чего его поминали по календарю — в так называемые родительские дни: на Радуницу, Троицу, Дмитриеву субботу. На могилах угощались блинами и яйцами, пили вино.

Похоронный обряд сопровождался *причитаниями* (плачами), которые были приурочены к определенным моментам обряда: кончине, прощанию с покойным, выносу тела, опусканию гроба в могилу. Поэтому варьировалось и содержание причитаний. Были причитания-оповещения, когда застигнутая горем женщина рассказывала прибывшим соседям или родственникам о случившемся несчастье. С момента положения умершего в гроб и до предания тела земле следовали погребальные плачи. За ними шли плачи поминальные.

Плачевая культура на Руси не ограничивалась погребальными обрядами и занимала значительное место в социальной жизни. Мы уже говорили о причитаниях невесты. Были и причитания рекрутские — при проводах новобранцев. Вспомним, как плачет народ, обращаясь к Борису Годунову в пушкинской трагедии. Известны плачи-обращения патриархов к народу. Давно отмечена большая роль плачей в древней русской литературе (наиболее очевидные примеры — плач Ярославны в «Слове о полку Игореве», плачи в «Слове о погибели Русской земли», «Житии Стефана Пермского» Елифания Премудрого).

Похоронные причитания — лишь одно из проявлений традиционной плачевой культуры. Они не имели устойчивых текстов и были импровизациями, но строились на традиционных формулах, по стилистическим и композиционным трафаретам. По форме погребальный плач — лирический монолог: ведь умер близкий человек, и для родных это личное горе. Однако в патриархальном обществе похороны были не только личным, но и социальным актом. Поэтому причитания, естественно, включали в себя социальную тематику. Это делает их эпическим жанром. Исполнялись причитания речитативом. «Назначение причитаний то же самое, что и назначение похоронного обряда: задобрить покойника, вызвать его благо-

воление. Понятен отсюда и характер причитаний: восхваление покойника, сожаление по поводу его смерти и изображение тяжести положения оставшихся — основные тематические элементы похоронных причитаний разных эпох и народов» [119].

Как и все произведения обрядового фольклора, причитания были связаны не только с реальными чувствами людей, но одновременно составляли обязательную часть обряда. Поэтому их нельзя рассматривать как непосредственное эмоциональное выражение горя и скорби. Причитания подчинялись строгому этикету: все позы и жесты, степень и форма выражения чувства, вплоть до тембра и речитатива, — были строго регламентированы. Причитания всегда исполнялись публично, т. е. были зрелищны и подчинялись сценарию погребального ритуала. Поэтому покойный мог оплакиваться не только родными — на похороны нередко приглашались профессиональные плакальщицы (вопленицы), которые могли и не знать покойного. Наиболее знаменитой профессиональной вопленицей была в конце XIX в. Ирина Федосова.

В поэтическом содержании причитаний выделяются два плана. Основу их поэтической образности составляют, как это свойственно фольклору в целом, застывшие поэтические формулы. Характер образности во многом определяется тем, что причитания были исключительно «женским» жанром (А. К. Байбурун говорил о «женском видении пространства» в причитаниях, т. е. о специфическом мировосприятии). Формулы в причитаниях общие, но судьбы индивидуальные. Поэтому «в повествование о несчастье, оснащенное традиционными обращениями и поэтическими формулами, неизбежно влетались эпизоды и детали, отражавшие конкретное событие» [121]. Личное горе в причитаниях нередко оказывалось проявлением горя общенародного. Судьба вдов и сирот в бедной русской деревне, гибель кормильцев на заработках — все это было проявлением общей неустроенности крестьянской жизни, а не только личной бедой. Поэтому у И. Федосовой встречается такой пронзительный образ:

Зло несносное велико это горюшко
По Россиюшке летает ясным соколом,
Над крестьянами, злодийно, черным вороном...
Как со этого со горя со великого
Бедны людюшки, как море, колыбаются,
Быдто деревья стоят да подсушенные...

Поскольку причитание – жанр эпический, значительное место в нем занимает повествование. Прежде всего это рассказ о тяжелой жизни осиротевшей семьи. Известный собиратель фольклора XIX в. Е. Барсов, «открывший» Ирину Федосову и записавший несколько десятков первоклассных причитаний, говорил об их содержании: «Вопленицы оплакивают в умершем прежде всего потерю рабочей силы, без которой так бедственно положение оставшейся семьи» [103]. Тяжелое положение вдовы – «горемычной безгнездной кукушечки» и сирот – «касаточек бесприютных», как уже говорилось, – центральная тема причитаний. В лучших причитаниях каждая деталь разрастается в целую картину, и возникают сцены крестьянской жизни. Так, в плаче И. Федосовой «Об упьянсливой головушке» «подробно рисуется ужасающая картина постепенного разорения хозяйства и распада семьи» [106]. Не будем, однако, прямо проецировать эту «ужасающую картину» на реальность. Перед нами – поэтическая антитеза: чем более идеализирован покойный, тем «ужаснее» судьба осиротевших без него. И закономерно появляется здесь метафора зимы:

Без тебя, да мила ладушка,
Не печет да красно солнышко
Не в которое окошечко
На мою да светлу светлицу,
На сиротскую-то хижину.
Подошла да студенá зима,
Зазнобила да заморозила
Как меня да горьку-бедную.

Поэтический язык причитаний полон иносказаний и символов. Во многом это объясняется тем, что похоронный обряд налагал запрет на слова, обозначающие покойника, гроб, кладбище. К. В. Чистов отмечает: «По неписаному, но строгому закону причети, причитывающая не только никогда не называла покойного “умершим” (“телом”, “покойником”, “трупом”), но и не смела назвать “мужем”, “сыном”, “дочерью”, “братом”, “племянницей”, “невесткой”, а себя “женой”, “матерью”, “сестрой”, “дочерью” и т. д. На все эти слова как бы наложено “табу” – запрет, связанный в своих древнейших формах со стремлением уберечь причитывающую и других членов рода от дальнейшего воздействия злых сил, уже проявившихся в смерти оплакиваемого» [153].

Проводы покойного — это отправление в «дальнюю дороженьку», в «неизвестное живленьице». Умершему предстоит дорога в «неведомую сторонущку». Дорога эта рисуется как трудная, «мытарственная»:

Уж ты пойдешь, сердечно дитятко,
Пойдешь по тем путям-дороженькам,
По лесам да по дремучим,
По болотам по седучим,
По ручьям по прегрубым,
Пойдешь по узеньким тропиночкам,
Пойдешь по частому вересинничку.

Появляется в причитаниях и образ смерти — расплывчатый, не имеющий определенных очертаний: то ли это старуха, то ли какое-либо животное или птица. Смерти сопутствуют холод, мрак, сон (покойника и называли усопшим). Вот как изменчив облик смерти в причитании И. Федосовой:

Она крадчи шла, злодейка-душегубица,
По крылечку ли она да молодой женой,
По новым ли шла сеням да красной девушкой,
Аль каликой она шла да перехожею,
Со синя ли моря шла да все голодная,
Со чиста ли поля шла да ведь холодная,
У дубовых дверей да не стучалася,
У окошка ведь смерть да не давалася,
Потихошеньку она да подходила
И черным вороном в окошко залетела.

Трагическая эмоциональная окраска причитаний создается прежде всего с помощью эпитетов. Это обусловлено специфической художественной задачей жанра. Осиротевшие малы детушки — несчастные, болезненные, вдова — бесприютная, кручинная, печальная, победная головушка. Вот один из характерных композиционных элементов причитания — обращение к природе с просьбой вернуть покойного. Обратим внимание на то, что здесь нет ни одного существительного, которое не сопровождалось бы эпитетом:

Вы завейте, ветры буйные,
Вы развейте-ко желты пески,
Вы расколите-тко гробову доску,

Размахните-тко тонко бело полотно!
Ты восстань, восстань, родима маменька,
Размахни свои белы ручушки,
Разомкни свои очи ясные,
Распечатай свои уста сахарные,
Промолви мне хоть единое словечушко!

Приглядимся и к синтаксической организации этого фрагмента. Он состоит из совершенно одинаковых по строению и интонации фраз, т. е. сила чувства держится здесь на одном пределе, и это предел горя.

Вообще, поскольку причитания исполнялись принародно, когда собирался «весь мир», они отличаются обилием вопросительно-восклицательных конструкций («На кого покидаешь?», «Куда собрался?»).

Мы говорим о причитаниях как общерусском жанре. Но Россия велика, и в разных ее регионах сложились свои традиции причети. Так, в северных причитаниях преобладает растительная и «птичья» символика, в Сибири растительной символики почти нет, но очень значительна «птичья» и «домашняя» (покойный — опора, стена, он сравнивается и с другими частями дома). Северные причитания велики по объему (особенно у Федосовой), в других регионах они меньше.

Обращаясь к исторической судьбе похоронного обряда, можно заметить, что с ним случилось то же, что с обрядами аграрным и свадебным: он значительно сократился, потеряв многие элементы. Но обрядовая сторона похорон удерживается прочнее относительно календарных и свадебных обрядов: в прощании, ритуале выноса тела, тризне многое сохранилось. Однако покойника уже не одевают в саван, не всегда соблюдают поминки на сороковой день. Наконец, практически исчезла поэтическая сторона похоронного обряда. Современные погребальные ритуалы, по выражению Г. С. Виноградова, «стали традицией тихого воспоминания и грусти о покинувших нас навсегда» [119].

В нашей лекции мы миновали не только многие календарные, но и так называемые окказиональные обряды, т. е. устраиваемые по определенному случаю (эпидемии, выгон скотины и т. п.). Они сложились на той же мифологической почве и разделили общую судьбу с обрядами, о которых шла речь.

* * *

Один из первых энциклопедических трудов по русским обрядам появился еще в 1848 г. Это книга А. В. Терещенко «Быт русского народа». Она доступна студенту, так как в 1997 г. частично переиздана. В книгу С. В. Максимова «Литературные путешествия» (М., 1986) включен очерк «Крестьянские календарные праздники». Для знакомства с текстами лучше всего выбрать одну из антологий: «Русская народная поэзия: Обрядовая поэзия» (под ред. К. В. Чистова и Б. Е. Чистовой. Л., 1984); «Обрядовая поэзия» (сост. В. И. Жекулина и А. Н. Розов. М., 1989); «Обрядовая поэзия» (в 2 кн. / Сост. Ю. Г. Круглов. М., 1997). Основные символы аграрных ритуалов рассмотрены в книге В. Я. Проппа «Русские аграрные праздники» (Л., 1963). Капитальное исследование обряда и его семантики — «Ритуал в традиционной культуре» А. К. Байбурина (СПб., 1993). Узкоспециальные исследования — «Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках» с содержательной статьей В. Н. Топорова (М., 1988) и «Символ и ритуал» В. Тэрнера (М., 1983). Классические работы по семантике ритуалов собраны в книге М. Элиаде «Космос и история» (М., 1987). Место фольклора в рамках ритуала определяется в исследовании В. И. Ереминой «Ритуал и фольклор» (Л., 1991). Исследования в области зимних аграрных ритуалов: «Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян» Л. Н. Виноградовой (М., 1982); «Ряженье в русской традиционной культуре» Л. М. Ивлевой (СПб., 1994). Из учебных пособий, адресованных студентам, назовем книгу Ю. Г. Круглова «Русские обрядовые песни» (М., 1982).

СКАЗКИ

В русской фольклорной прозе есть два многожанровых вида — проза сказочная и несказочная. Отличает их то, что они выполняют разные доминантные функции: сказочная проза — функцию эстетическую (сказки рассказываются для развлечения и поучения), несказочная проза — информативную (поэтому ее называют прозой достоверной: здесь ценится не столько умение рассказывать, сколько информация сама по себе).

К *сказкам* относят и забавные рассказы о проделках животных, и собственно сказки о чудесных приключениях, и полные юмора анекдоты — произведения, разные по форме и содержанию, объему и поэтике. Обычно делят на три основные группы — сказки о животных, волшебные и бытовые. Их объединяет один признак: речь здесь идет о выдуманном и невозможном.

Сказка исполняется сказочником и воспринимается слушателем как нарочитый вымысел, игра фантазии [99]. Это уникальный фольклорный вид: все остальные в разной мере претендуют на достоверность — лишь сказка освоила главное достижение словесности — художественный вымысел. Сказка — самый «свободный» вид фольклора, менее всего связанный с бытовым контекстом. Так было, разумеется, не всегда, и в примитивных обществах рассказывание сказок имело целью магическое воздействие на природу.

Б. Малиновский говорил о сказках в быту полинезийцев: «Сам характер исполнения, голос и мимика, выразительность рассказчика и реакция аудитории означают для туземцев столько же, сколько и текст... Это целое представление, которое опять же должно происходить в соответствующее время — в определенные часы суток, в определенный сезон года, когда молодые посадки на полях еще ждут будущей работы и подлежат лишь легкому влиянию магии волшебных сказок» [73].

Корни сказок очень разнообразны. Где только их ни искали! Выдающийся отечественный сказковед А. И. Никифоров отмечал, что источниками сказок «были и мифологические верования первобытных народов, и эпические формы творчества народов более высоких культур, и обычное отражение ситуаций, форм жизни или особенно разительных случайностей в быту отдельных племен и народов, и продукты чистой фантазии изобретательных умов, и отражение сновидений, и разряд известных сексуальных эмоций, и переделка готовых книжно-литературных произведений высших слоев народа, спустившихся в низы, и просто элементы международного, пришедшего с веками в достаточно хаотическое смешение репертуара различным образом возникших сюжетов» [88].

В этом поразительном многообразии русские сказки представляют часть огромного сказочного «континента», простирающегося от Индии до Исландии. Это совокупность сюжетов, сложившихся

в основном в более древних цивилизациях, чем наша. Некоторые сюжеты возникли тысячи лет назад в Древнем Египте и Ассирии-Вавилонии, многие – в Индии, Древней Греции и Передней Азии на рубеже двух эр. Так, в древнеегипетской литературе мы находим «Повесть о двух братьях» – настоящую волшебную сказку; у древнегреческого историка Геродота встречаем древнеегипетский сюжет о сокровищнице Рампсинита – древнейшую сказку о ловком воре. У шумеров есть миф об Этане, сюжет которого до сих пор живет в европейских волшебных сказках. Герой древнегреческого мифа Персей освобождает Андромеду точно так же, как герой современной волшебной сказки освобождает царевну от змея. В центре знаменитого романа римского писателя Апулея «Золотой осел» находится сказка об Амуре и Психее, сюжет которой оставил след не только в литературе (так, русский поэт XVIII в. И. Богданович написал поэму «Душенька», сюжет которой восходит к Апулею), но и в фольклоре: русская сказка о перышке Финиста – Ясного сокола относится к тому же сюжетному типу.

Крестовые походы, многовековые торговые и культурные связи с Востоком принесли в Европу десятки сказочных сюжетов восточного происхождения. Задолго до появления в XVIII в. французского перевода сказок «Тысячи и одной ночи» – своего рода энциклопедии сказок сирийского, персидского, еврейского, арабского происхождения, вложенных в уста Шехерезады, – восточные сюжеты встречаются и в латинских средневековых новеллах, и во французских фавльо. Их можно найти в книгах знаменитых итальянских новеллистов: «Декамероне» Д. Боккаччо, «Приятных ночах» Страпаролы, «Пентамероне» Д. Базиле. Позже складывается литературная сказка (сочинения Ш. Перро, знаменитый «Кабинет фей» – 37 томов примерно по 500 страниц каждый). Народные сказки жадно впитывали этот богатый материал, сами, в свою очередь, давая пищу литературным сказкам.

Обращаясь к русским народным сказкам, отметим, что они представляют собой национальные версии интернациональных сюжетов, и считать их русскими по происхождению у нас нет никаких оснований. Поиски праформы, или *архетипа* – первоначального вида сказочного сюжета, уведут фольклористов в дебри времени и пространства. Устанавливается архетип путем сравнительного анализа сотен вариантов сюжетов, рассеянных по огромной терри-

тории. Эта методика работы была предложена учеными так называемой «финской школы» (К. Крон, А. Аарне, В. Н. Андерсон, Н. П. Андреев и др.). Так, В. Н. Андерсон нашел архетип сюжета «Император и аббат» в греко-еврейской среде в Египте VII в., а К. Ранке доказал, что современная версия сказки о двух братьях сложилась во Франции XV в.

Но в каждой стране интернациональный тип сказки приобретает свои особенности, «одевается» в национальный костюм, связан с национальными бытовыми реалиями. И. Ильин писал: «Каждый народ по-своему томится в земной жизни; накапливает свой особый, — и дорелигиозный, и религиозный опыт; слагает свою особую духовную проблематику и философию, вынашивает свое миро-созерцание. И того, кто стучится у дверей, сказка уводит именно к истокам национального духовного опыта, русского человека по-русски укрепляя, по-русски утешая, по-русски умудряя» [48]. Уже язык, на котором рассказана сказка, — национальное достояние. Поэтому воспитанный «финской школой» Н. П. Андреев считал нужным заметить: «Погоня за «сюжетом» и особенно за «праформой» ведет к отбрасыванию, как «несущественных», многих деталей бытового и художественного характера, а между тем именно в этих деталях нередко и даже обычно и заключается главный интерес каждого отдельного варианта» [3]. Главный, быть может, но не единственный. Национальное своеобразие проявляется не только в языке и бытовых реалиях, но и в репертуаре. Как говорила Э. В. Померанцева, «национальные особенности сказочного репертуара того или иного народа сказываются в его сюжетном составе, в соотношении в нем международных тем, сюжетов и образов с темами, сюжетами и образами, известными только данному народу» [99].

Обращаясь к русскому национальному репертуару, не будем забывать, что он складывался из разных источников. Сказки звучали повсюду — и среди крестьян, и среди солдат (вспомним, что служили прежде 25 лет, и солдатский быт не сводится исключительно к войнам). М. К. Азадовский отмечает: «Казармы были одним из главнейших приютов бытования сказки. Отсюда — огромная группа сказок, которые мы называем солдатскими. Она характеризуется также особым репертуаром, особым кругом тем, особым подбором эпизодов и особой поэтикой» [2].

ВОЛШЕБНЫЕ СКАЗКИ

Когда говорят о сказке, ассоциации возникают прежде всего со сказками волшебными. У немцев есть для них особое название — *Märchen*, тогда как сказки о животных и бытовые называются иначе — *Fabeln*, *Schwanke*. Мы называем сказки волшебные собственно сказками, сказками чудесными (прежде их именовали еще мифологическими). Сюжеты могут быть довольно позднего происхождения, не обязательно древнего. Что же касается мотивов, на которых они построены, то их значение невозможно понять вне семантики мифа. Из одного и того же набора мотивов складываются разные сюжеты, и единая для всех времен и народов волшебная сказка — это фантом, созданный научной абстракцией: у каждого сюжета — собственная история.

Чудесное в волшебных сказках — вовсе не плод праздного воображения: то, что нам сегодня представляется невероятным, было реальностью для мифологического мышления. Мифологическая же реальность — совершенно иного рода: привычная действительность глубоко деформируется. Поэтому наивны попытки разглядеть за сказочными реалиями прямое отражение быта наших далеких предков — в духе академика Б. А. Рыбакова, усмотревшего в сказочном бое на калиновом мосту отражение реальной практики древних охотников эпохи палеолита и считавшего, что не будет большой натяжкой признать в сказочных приметах чудища обрисовку древнего мамонта (или мамонтов), загнанного огненной цепью загонщиков в ловчую яму, в подземелье, замаскированное ветками кустарников (калины). Этого не было и быть не могло: сказки разрабатывают собственные темы, лишь косвенно связанные с реальностью: о чудесных супругах, чудесных предметах, чудесных помощниках. Исторические корни волшебных сказок уходят в первобытную мифологию. Многие их мотивы связаны с магией, с верой в сверхъестественные связи с животными — тотемизмом. Магическую силу имеют здесь слова и предметы. Достаточно герою произнести заклинание, чтобы тут же явился волшебный конь. Достаточно перебросить кольцо с руки на руку, чтобы вызвать чудесных помощников. Много в волшебных сказках и всякого рода превращений: ведь в мифологическом сознании не было строгой границы между человеком и природой.

Волшебная сказка может быть сопоставлена не только с отдельными мифологическими представлениями, но и с ритуалами. Вне сомнения, ритуально-мифологический генезис имеют мотивы брака человека с тотемным чудесным животным — существом, временно сбросившим звериную оболочку. Чудесная жена приносит своему избраннику удачу, но покидает его вследствие нарушения запрета — табу («Царевна-лягушка»). Того же происхождения и сюжет о чудесном муже («Финист — Ясный сокол»). В таких сказках отражается не только табу, но и обычай брать жену из другого рода — вот почему герой отправляется за своей женой (героиня за своим мужем) за тридевять земель.

Ряд сказочных мотивов и символов (потерянный башмачок, запекание кольца в пирог, ряжение невесты в свиной кожух и т. д.) может быть объяснен древними брачными обычаями и обрядами и тоже имеет ритуально-мифологическую семантику. «Сказка сопоставима и со свадебным обрядом в целом, поскольку женитьба на царевне или брак с царевичем являются конечной сказочной целью» [77].

Очень важную роль в архаическом обществе играли так называемые переходные обряды, которые связывали индивидуальную судьбу человека с его социальной группой. Главный переходный обряд — *инициация* (посвящение): юноша, достигший зрелости, переходил в группу взрослых мужчин и получал право жениться. Инициация предполагает символическую временную смерть и возрождение в новом качестве. Обрядовая символика временной смерти в сказках часто выражается в мотиве проглатывания новичка и последующего его выплевывания чудовищем, посещения иного мира и добывания там чудесных предметов. Посвящаемых уводили в лес, где они жили в хижине и подвергались всякого рода испытаниям, порою жестоким. «При посвящении юноши вводятся во все мифические представления, обряды, ритуалы и приемы племени. Исследователи высказывают мнение, что им здесь преподносится некая тайная наука, т. е. что они приобретают знания» [105].

Первым на связь волшебных сказок с обрядами указал французский исследователь П. Сэнтив. По его мнению, сказки были некогда рассказами, иллюстрировавшими обряды календарные и посвятельные. С календарными обрядами Сэнтив связывал такие сказки Ш. Перро, как «Спящая красавица», «Золушка», «Красная шапочка» (обряды новогодние, карнавалы, выборы «королевы мая»). Вступление девушки в обязанности жены отразилось в «Синей Бороде», а превращение юноши в хозяина — в «Коте в сапогах». Но бо-

лее глубокую интерпретацию связи волшебных сказок с обрядами инициации предложил В. Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки».

Обряд инициации не только нашел отражение в волшебных сказках, но и стал их композиционным стержнем. В сказках встречаются и лесной дом, и лесной учитель, а также комплекс мифологических представлений, связанных с временной смертью и посещением царства мертвых. В русских сказках это тридевятое царство с его золотой или огненной окраской. Герой непременно должен туда попасть. Продемонстрировав свое магическое умение и достав волшебные предметы, герой возвращается к живым уже в новом качестве: теперь он стал зрелым человеком.

Итак, начальная цель обряда инициации и восходящей к нему волшебной сказки — демонстрация волшебного-героических умений героя. Постепенно тема трансформируется под влиянием свадебного обряда: все эти умения нужны для того, чтобы жениться на прекрасной царевне. «Трудные задачи в волшебной сказке почти всегда подаются как свадебные испытания, невеста-царевна — как «плата» за подвиг (эта «плата» часто объявляется в самом начале вместе с трудной задачей), счастливый брак является счастливым концом сказки» [77].

Непременное условие формирования жанра волшебной сказки, основанного на вымысле, — отрыв сказки от архаической мифологии и древних ритуалов. Достоверный мифологический рассказ должен был превратиться в поэтическую фикцию. Это происходило постепенно, с выветриванием древних мифологических представлений. Как замечает Е. М. Мелетинский, «превращение собственно мифов в сказки сопровождалось деритуализацией (в тех случаях, когда миф сопровождал ритуал) и десакрализацией, ослаблением веры в истинность мифических событий и развитием сознательной выдумки, потерей этнографической конкретности, заменой мифических героев обыкновенными людьми и мифического времени сказочно-неопределенным, ослаблением или потерей этиологизма, переносом внимания с космоса на социум» [78].

Требовался, однако, особый толчок, который революционизировал бы превращение мифа в волшебную сказку. Такой толчок был дан эпохой крушения родового строя, когда в новых социальных условиях появились новые люди, которым суждено было стать героями волшебных сказок. Разложение родового строя привело к распаду родовых общин и образованию патриархальной семьи. Появи-

лись и жертвы этого процесса: социально обездоленные, невинно гонимые. Прежде всего это были сироты. Раньше о них заботился род. С разрушением родовых отношений сироты становились в тягость своим родственникам и не могли рассчитывать на ту заботу, которой были окружены прежде. Общественное мнение, верное традициям родового строя, выражало сочувствие обездоленным и осуждало тех, кто не выполнял свой долг по отношению к сиротам. Сказка берет обездоленного под защиту и делает своим героем: это осиротевший юноша («Кот в сапогах»), падчерица («Золушка», «Морозко»), осиротевшие дети («Сестрица Аленушка и братец Иванушка»).

Кроме того, при переходе от родового строя к патриархальной семье в положении социально обездоленного оказался младший брат. Старшие стремились использовать патриархальный принцип старшинства и забрать семейную собственность в частное владение. И вновь народное мнение берет под защиту обиженного. Младший брат безупречен с точки зрения родовой морали: он остается в доме родителей как хранитель очага и родовой собственности. Он уважительно относится к старшим, чтит культ предков, защищает родовые начала.

Вокруг новых социально обездоленных героев начинают собираться старые мифологические рассказы о волшебных силах, порожденных мифологическим мышлением. Но теперь эти волшебные силы встают на защиту угнетенного, помогают ему и устанавливают уходящую из жизни справедливость. Особенно это заметно в фольклоре тех народов, где волшебная сказка находится в процессе становления.

Так, в чукотско-эскимосских сказках бедный сиротка добивается удачи с помощью чудесных сил, потому что он верен нормам родового общества. «Другие же иссохли, ничего на охоте не убивали. Пищу найти не могли, поэтому с худым костным мозгом стали, вымерли все». У американских индейцев грязный сиротка Обожженное Пузо, живущий со своей бабкой на краю селения и питающийся объедками вместе с собаками — предмет презрения и насмешек односельчан. Он плохо одет и неопрятен (вплоть до того, что ходит под себя). Но с помощью духов и покойных родителей сиротка становится выдающимся охотником, воином и шаманом.

«Некоторые признаки социально обездоленного и гонимого героя («незнайка», «неумойка», пассивный «дурачок», копающийся в золе) имеют глубокое значение на ритуально-мифологическом

уровне (зола указывает на связь со священным родовым очагом, «дуррачок» в генезисе связан со священным безумием, «незнайка» и «неумойка» — признаки героя, только что прошедшего инициацию, и т. д.), но маркируется именно его социальная обездоленность» [77]. Поэтому в сказке чудесные силы все более теряют свое мифологическое значение и становятся олицетворением социальной справедливости; они помогают обездоленному.

В фольклоре всегда из старых элементов возникают принципиально новые художественные феномены. То же произошло с волшебной сказкой. Она существенно отличается от мифа. Ее определяющая черта — интерес к судьбе героя. Миф говорит об устройстве миропорядка, сказка говорит об устройстве индивидуальной судьбы. Сражение с чудовищами, чудесные браки для мифологических героев — с р е д с т в о упорядочения природы и человеческого бытия. Для сказочного героя это не средство, а ц е л ь. Не случайно сказка выбирает из мифологии такие мотивы, которые были связаны с переходными ритуалами: это как бы вехи на пути героя, экзамены на его зрелость. Вместе с тем личная судьба героя прочными узами связана с его положением в обществе. «Фундаментальные противоречия, выявляемые на уровне сказочной семьи, преодолеваются героем путем женитьбы, которая влечет за собой изменение его социального статуса [77]. Обездоленный, «низкий» герой становится не только уважаемым человеком, но нередко и царем.

В волшебной сказке, в отличие от мифа, определяется и новый моральный кодекс. Волшебные силы помогали мифологическому герою, потому что он точно выполнял первобытные «правила поведения», магические предписания, приобщаясь к законам, установленным предками. В сказке же эти волшебные силы помогают герою из сочувствия его горю, в благодарность за его доброту. Волшебная сказка прочно связана с идеалами добра и справедливости, утверждая их в несвободном мире, неся утешение униженным и оскорбленным. Жизненная основа сказки — мечта человека не о власти над природой, не о том, чтобы можно было, по выражению Максима Горького, «прясть и ткать в одну ночь огромное количество материи», а о социальной справедливости. Поэтому бедный в сказке всегда вознагражден, а зло наказано. Безусловно, прав А. Н. Афанасьев: «Сказка как создание целого народа не терпит ни малейшего уклонения от добра и правды, она требует наказания всякой неправды и представляет добро торжествующим над злобой.

Народная сказка всегда на стороне нравственной правды, и по ее твердому убеждению выигрыш должен постоянно оставаться за простодушием, незлобием и состраданием» [8].

Было бы неверно, таким образом, сводить волшебную сказку к мечте о производственных успехах. С другой стороны, неправомерно видеть в сказке сборник педагогических уроков: некоторые фольклористы толкуют ее как свод правил поведения, некую «школу мужества». К примеру, литовская фольклористка Б. Кербелите полагает: «На ошибках одних героев повествований и на положительных примерах других древние сказки учили людей, как надо оберегать себя и своих близких от посягательств «чужих», вернуть потерянные объекты, добыть жизненно необходимые средства, что нужно знать юноше и девушке, вступающим в самостоятельную жизнь» [144]. А знать надо много. Например, вот что: чтобы понравиться юноше, девушка должна хорошо выглядеть (в этом исследователь видит смысл «Золушки»). Нельзя также «спать без охраны на незнакомой территории» и т. д. — к таким «урокам» свела Б. Кербелите смысл сказок.

Есть волшебные сказки, которые плохо заканчиваются, однако их немного. Не всегда наказуется и зло. Е. М. Мелетинский замечает, что «концепция награждения доброго и наказания злого — не существенная и не главная сказочная концепция, как это часто представляется в фольклористических работах» [77]. Концепция эта родилась из наблюдений над европейской сказкой. Но американский фольклорист А. Дандис справедливо заметил, что в сказках индейцев Северной Америки обычно не встречается «дуализм добра и зла, героя и негероя».

Формирование волшебной сказки не заканчивается временем разложения родового строя. Во всяком случае, атрибутика в русских сказках отражает не первобытные времена, а мир феодальный. Цари и царевичи, терема и дворцы, награждение «полцарством», мамушки и нянюшки — все это антураж феодальной эпохи.

В это же время складывается и стилистика волшебной сказки, так называемая сказочная обрядность. По-видимому, немалую роль в ее создании сыграли профессиональные сказочники, а также скорморохи. Впрочем, в нашем распоряжении нет надежных сведений о сказочниках-профессионалах былых времен. Известно только, что всякие промыслы и некоторые профессии (сапожника, портного) располагали к рассказыванию сказок, и во многие артели такие рассказчики приглашались. Среди них было немало людей начи-

таных, так что развитие сказок происходило в тесном контакте с литературой. Эти контакты сказались и на сюжетном фонде, и на стилистике народных сказок. Особенно велика роль дешевой, лубочной литературы. Перманентное воздействие литературы на фольклор в новое время усиливается. «Книга служит как бы эталоном, по которому равняются грамотные сказочники» [99]. Кроме того, в устную традицию попадают не только литературные сказки А. С. Пушкина, братьев Гримм, Г.-Х. Андерсена, но даже и пушкинская «Барышня-крестьянка», «Принц и нищий» М. Твена. Меняется и обстановка действия: сказочные герои ходят в школу и говорят по телефону, посещают клубы и театры.

В волшебных сказках народов мира выработался ряд стандартных образов – чудесных персонажей и предметов. Это змей (дракон) или ведьма-людоедка, звери-помощники, добрые советчики – старички и старушки, чудесные предметы, исполняющие желания героя. Герой волшебной сказки отправляется в дальний путь, везде ему помогают волшебные силы и противостоят враги и чудовища, везде действие отнесено к неопределенному месту и времени. Но интернациональные сказочные сюжеты образуют свои версии у разных народов – сказковеды называют их *ойкотипами*. В сюжете, знакомом многим народам, появляются характерные для определенных ойкотипов мотивы и детали. Наконец, из множества сказочных сюжетов каждый народ «выбирает» любимые. В русском фольклоре это сказки о волшебном кольце, чудесном бегстве, чудесных супругах.

Сюжетов волшебных сказок много, но их художественный мир един. Сказочный мир делится на «наш» и «не наш». Разделяет их либо дремучий лес, либо огненная река, либо море-океан, либо колоссальное пространство, которое герой преодолевает с помощью волшебной птицы. Иной мир может находиться под землей (и герой попадает туда обычно через колодец или пещеру), реже – под водой. Этот мир не является в сказках «иной действительностью»: там все, как «у нас», – растут дубы, пасутся кони, текут ручьи. И все же это иной мир: не просто царства, а медное, серебряное и золотое. Если мир – подземный, то герой погружается сначала во тьму и лишь потом привыкает к его особому свету. Там нет загробной жизни, и со своими предками герой не встречается. Но это именно царство мертвых, и обитают там иные существа: Баба-яга, Кощей Бессмертный. Наконец, там и только там герой проходит основное испытание и встречает свою суженую.

Что же касается «нашего» мира, таковым его можно назвать лишь условно: действие волшебной сказки протекает в крайне неопределенном пространстве. Иногда сказочник хочет как будто уточнить, что же это за «некоторое царство, некоторое государство», но обычно уточнение носит ироническую окраску: «на гладком месте, как на бороне», «против неба на земле». Это делает сказочный мир ирреальным, не привязанным к определенной географии. Иллюстраторы изображают этот мир в некоем «древнерусском» стиле – с церквами и теремами, крепостными стенами, деревянной архитектурой, но тексты сказок не дают достаточного материала для подобной стилизации. Мир этот отнюдь не идеализирован: тут слабые унижены и угнетены, но конфликты в самом деле разрешаются идеально.

Персонажи волшебных сказок четко делятся на «положительных» и «отрицательных», причем сущность их в ходе повествования обычно не меняется. Герой в большинстве сказок представляет один и тот же тип искателя, отправляющегося за волшебным даром или невестой и добывающегося удачи. Его социальное положение не имеет значения: это может быть Иван-царевич или Иван – крестьянский сын, Андрей-стрелец или Емеля-дурак. Но в экспозиции сказки герой часто представлен двояко.

Во-первых, это так называемый эпический герой, которого отличают благородное (или чудесное) происхождение, необычайная сила и красота, а также рано проявляющееся богатырство. Таков, к примеру, Покатигорошек. Мать зачала его от горошины. Выросши не по дням, а по часам, Покатигорошек достает себе оружие. Обычно это булава необычайной крепости. Однако чаще сказка называет эпического героя Иваном-царевичем. Он прекрасен собой и совершает героические подвиги.

Во-вторых, для сказки характерен «низкий» герой – ленивый и всеми презираемый дурак, который сидит на печи (важная для мифа связь с родным очагом подается в сказке как лень и неряшество). «Низкий» герой – это обыкновенно младший брат. Таков он во всех европейских сказках, будь это русский Иван-дурак или норвежский Аскеладден, которого все считают недотепой. Но именно он во всех перипетиях одерживает верх, а не его умные братья.

Трудные задачи успешно решаются как Иваном-царевичем, так и Иваном-дураком. Решаются они, однако, по-разному. Эпический герой добивается успеха благодаря своей незаурядной силе. Иначе ведет себя «низкий» герой. Сам он мало что решает и довольно



Красный
широкорамочный
изразец.
Конец XVI – первая
половина XVII в.

пассивен. Все делает за героя его помощник, и тот либо старательно выполняет, что ему наказывают, либо отправляется спать, следуя правилу: «Утро вечера мудренее». Если же «низкий» герой проявляет инициативу, он только портит дело. Поэтому его окружает в сказке атмосфера незлобивого юмора. Такой герой – не обязательно простака, сидящий на печи. Он может даже зваться Иваном-царевичем, как в сказке о Царевне-лягушке.

«Низкий» герой как бы маскирует свою «высокую» сущность (иногда и в самом деле маскирует, натягивая на голову бычий пузырь или свиной чехол и отвечая на все вопросы «не знаю»), но «в конце повествования сбрасывает свою безобразную личину, превращаясь в красавца и молодца, достойного своей избранницы» [99]. Д. С. Лихачев напоминает: «Дурость, глупость – важный компонент древнерусского смеха. Смешаций... «валяет дурака», обращает смех на себя, играет в дурака» [65]. Наблюдение академика можно уточнить: тут уместно вспомнить и кукарекающего генералиссимуса Александра Суворова, и стучащего башмаком по спинке кресла в ООН генсека Никиту Хрущева.

Конечная цель приключений сказочного героя – свадьба, причем женится он непременно на царевне. Как уже говорилось, эта сказочная свадьба – чудесный для героя выход из обострившейся социальной ситуации, которая в сказке всегда связана с внутрисемейными отношениями.

Из героинь русских волшебных сказок выделяется мудрая дева, владеющая волшебными умениями и связанная с силами природы. Это такая красавица, «что ни в сказке сказать, ни пером описать» (Василиса Прекрасная, Василиса Премудрая, Марья Моревна). Обычно она превосходит по уму своего избранника, и герой теряет ее, пока не отвоевывает потерянную жену у Кощея Бессмертного.

Сказочная невеста – существо противоречивое, особенно когда герою приходится ее завоевывать. «С одной стороны, она, правда, верная невеста, она ждет своего суженого, она отказывает всем, кто домогается ее руки в отсутствие жениха. С другой стороны, она существо коварное, мстительное и злое, она всегда готова убить, утопить, искалечить, обокрасть своего жениха, и главная задача героя, дошедшего или почти дошедшего до ее обладания, – это укротить ее. Он делает это весьма просто: трех сортов прутьями он избивает ее до полусмерти, после чего наступает счастье» [105]. Достаточно вспомнить сказки «Рога» и «Волшебное кольцо». Поскольку сказочная невеста связана с иным миром, она может быть существом нечистым. Собственно, избивание прутьями – уже очищение. Но иногда требуются более радикальные меры: невеста разрублена пополам, из ее чрева лезут всякие гады, потом внутренности ее промывают и собирают вновь (характерно, что в роли чудесного целителя обычно выступает благодарный мертвец).

«Низкому» герою-запечнику соответствует тип кроткой девушки-падчерицы, служанки и замарашки (например, героиня сказки «Морозко»). Младшая сестра в русских волшебных сказках – это еще и верная возлюбленная, которая три пары башмаков железных истоптала, три посоха чугунных изломала, три просвиры каменных изглодала, чтобы найти своего жениха («Перышко Финиста – Ясного сокола»).

Есть в сказке особые персонажи – чудесные помощники, которым передаются волшебным образом сила и способности героя, так что «герой и его помощник есть функционально одно лицо» [107]. Помощники эти – разного происхождения: во-первых, тотемические, из мира животных – корова, чудесный конь, серый волк, щука, кот – так называемые благодарные животные. Тем не менее, как отмечал В. Я. Пропп, сказка не знает сострадания и благодарности: «Если герой отпускает животных, то он делает это не из сострадания, а на некоторых договорных началах» [107]. Древнейший из такого рода помощников – птица, един-

ственное назначение которой — доставить героя из тридевятого царства домой. Нередко ее функция передается коню. Он крылат, как птица, и в то же время это существо хтоническое (т. е. связанное с землей), и дарит его герою умерший отец. Огненный конь («из ноздрей пламя пышет») встречается в сказках многих народов мира. Во-вторых, это помощники антропоморфного вида, связанные с культом предков (умершая мать, оставляющая сироте корову-помощницу, благодарный мертвец — Медный Лоб, некая бабушка-заворенка). В-третьих, это олицетворенные человеческие способности (Опивало, Обьедало и т. п.). Разные по происхождению, все помощники функционально едины: их роль — помочь герою выполнить трудную задачу.

Поскольку герою русской волшебной сказки зачастую дается нравственная оценка, то и чудесные помощники способствуют его успеху, потому что он «хороший». Однако чудесная помощь может быть лишена всякой моральной окраски — это лишь свойство чудесных предметов, независимо от того, кому они принадлежат. Волшебное кольцо помогает герою добыть царевну-невесту, но та же невеста, овладев этим кольцом, избавляется от нежеланного мужа. Таковы и волшебные существа и предметы в знаменитых арабских сказках — они не самостоятельны и подчиняются талисману (вспомним историю про Аладдина и волшебную лампу).

Т е м н ы е с и л ы в волшебной сказке также представлены персонажами, разными по происхождению. Но функция у них одна: они испытывают героя. Это его ритуально-мифологические противники, которых он должен одолеть в ходе сказочных испытаний. Что же касается их состава, то «в сказочно-мифологический пантеон входят некоторые (свои и чужие) сильно преобразованные и поэтически обобщенные образы древних мифов вроде Бабы-яги, Кощея, змея (дракона), великанов-людоедов и в гораздо меньшей мере персонажи еще актуальной низшей мифологии и демонологии (черт, леший, мороз, русалки, тролли и т. п.)» [77].

Самый архаический из противников героя — з м е й. Любители реализма склонны усматривать в сказочном змее воспоминание древнего человека о звероящерах. Однако между исчезновением звероящеров и появлением человека лежит огромный промежуток времени. Это не воспоминание: змей — такое же создание фантазии, как Кощей Бессмертный. Один из древнейших образов мирового фольклора, змей воплощает враждебные человеку силы природы — прежде всего огня и воды. Не случайно он устойчиво

связан с образом огненной реки. Водяная же стихия в мировых мифологиях воплощает хаос с его тьмой и бездной. Из этой бездны и является змей.

Представления о змее как хозяине водяной стихии легли в основу широко распространенного в древности обычая: ему приносили в жертву девушек, оставляя их на берегах рек или озер. Но наиболее древний пласт представлений о змее связан с образами тьмы и бездны. Однако в русских сказках змей как активный носитель зла почти не встречается. Он превратился в силу пассивную – это страж у калинового (раскаленного) моста, переброшенного через огненную реку. Лишь в знаменитом сюжете «Победитель змея» герой освобождает царевну, предназначенную чудовищу.

Со злыми силами природы, в первую очередь с подземным царством, связан **Кощей Бессмертный**. Сказка рисует его не чахлым стариком, а могущественным духом. В происхождении этого персонажа, душа которого находится вне тела, много неясного. Кощей в сказке всегда похищает женщину. Это побудило В. П. Аникина к следующему заключению: «Несомненно, что Кощей есть воплощение той социальной силы, которая нарушила древние порядки равноправия и отняла у женщины ее прежнюю социальную власть» [4]. Однако Кощей похищает не всех женщин подряд. Поэтому он – отнюдь не злодей «с чертами носителей социальной неправды и насилия», как думается В. П. Аникину. Но это и не романтический любовник, каким рисует его Н. В. Новиков: «он стремится овладеть только одной женщиной, к которой сохраняет удивительное постоянство и доверие и от которой стремится добиться такого же внимания и благосклонности» [89]. Ясно одно: мудрая дева превысила свои полномочия, покинув царство мертвых и используя свою волшебную силу в интересах смертных. За это она и возвращена Кощеем к себе домой.

Еще одно истолкование этого персонажа, предложенное Е. М. Мелетинским, заключается в следующем. Кощей возвращает чудесную деву домой и делает ее своей женой. По древнему брачному праву это недопустимо: невесту следовало брать из другого рода (так называемый экзогамный брак). Кощей это право нарушил – сказочный герой его восстанавливает. К слову говоря, столь же неуклонно сказка осуждает инцест (кровосмесительную связь). «Семейно-брачные отношения имеют в волшебной сказке характер некоей общей «арматуры», в рамках которой происходят семантические сдвиги и сюжетные трансформации» [77].



Яга-баба с мужиком плешивым. Первая четверть XVIII в.
Гравюра на дереве

Среди противников героя встречаются персонажи, связанные с природными духами. Таков Мужичок-с-ноготок — борода с локоток, родственник немецким кобольдам и цвергам — природным духам-карликам. Некоторые из них живут в суеверных рассказах до сих пор. Но лесные хозяева всех мастей (Ох, Лихо одноглазое — Полифем в его российском изводе), в отличие от леших, всегда враждебны герою и испытывают его на сообразительность и ловкость. Вообще, признавая мифологические корни волшебных сказок, нельзя относиться к сказке как к документу архаических представлений: сказка создает и собственную мифологию, не имеющую этнографических параллелей. Поэтому, кроме волшебных сказок, нет более нигде ни Бабы-яги, ни Кощея Бессмертного.

Самый противоречивый персонаж волшебной сказки — **Баба-яга**: то она враг героя, то его помощница. В русских сказках яга чаще всего выступает в роли дарительницы: от нее герой получает либо дары, либо указания, куда ему следует путь держать. Дру-



Яга-баба едет с крокодилом драться. Первая четверть XVIII в.
Гравюра на дереве

гая роль яги — похитительница детей. Яга-людоедка хочет изжарить маленького Терешечку, но тот губит ее дочь и спасается чудесным бегством. Еще одна роль яги — испытательница: к ней отправлена падчерица, с честью выдержавшая все испытания и тоже то спасающаяся чудесным бегством, то получающая от яги богатые дары и отправляющаяся домой с ее разрешения. В этом случае яга — хранительница огня, распоряжающаяся несметными богатствами. У нее есть дом, в ее услужении находятся разные животные. Одно из испытаний, предлагаемых ягой, — вымыть ее «детей» — змей да лягушек, хтонических и «нечистых» существ. Змеи и лягушки «признаны были созданием нечистой силы... Потому-то колдуны и ведьмы и стараются окружать себя всеми исчисленными гадами и пользуются ими как необходимыми орудьями при совершении своих чар» [8]. Реже встречается тип яги-воительницы, с которой герою приходится сражаться, как со змеем или Кощею.

Во всех случаях яга связана с царством мертвых. Она живет в ином мире или на границе миров, обитая в избушке на курьих ножках, стоящей в дремучем лесу. Избушка похожа на гроб, и лежит в ней яга так: «Голова в одном углу, ноги в другом, нос в потолок врос». Подобно мертвецам в народных поверьях, яга не видит, а чувствует дух живого человека, отсюда ее традиционное восклицание: «Фу-фу-фу, русским духом пахнет!» (Впрочем, все сверхъестественные существа — и только они — обладают способностью чутя запах живого человека). Сама яга подобна скелету: у нее костяная нога.

По мнению В. Я. Проппа, образ яги восходит к эпохе матриархата. Яга — предок по женской линии, чудесным образом связанный с силами природы, повелительница зверей [105]. Отсюда ее громадные груди (в тюркских сказках она перекидывает их через плечо). В румынских сказках хозяйку избушки называют Лесной Матерью. В общем, образ яги — очень древний (видели в ней и славянскую богиню смерти), так что понятно восклицание исследователя первой половины XIX в. М. Н. Макарова: «Тут глубокая, непостижимая древность, тут Индия, тут Монголия, тут самая темная даль нашей незапамятной бытности, до наших древнейших переселений из Азии в Европу! Баба-яга — строчка из той нашей истории, которую уже никто из нас прочесть не умеет» [71].

Кое-что сказководы все же прочесть сумели. Если у яги и в самом деле темное матриархальное прошлое, то грядущее еще темнее и страшнее: образ ее ощутимо снижается — яга уродлива и безобразна, а то и вовсе людоедка. Появляются у нее и дочери — такие же страшные людоедки, как и маменька. Но сохраняется древнейшая функция яги — дарительница. Что же до мифологического прошлого этого образа, то тут Индия и Монголия — не самый древний пласт. В. Я. Пропп отметил, что яга — это мертвец. Но заметим, что она хрома: у нее костяная нога (а не костяные ноги). И это говорит о необычайно древних элементах ее образа: хром полинезийский бог Мауи, хром древнегреческий Гефест, хром австралийский бог — «великий отец» Дарамулун, хром готтентотский бог Теуугоаб — в общем, яга из очень древних божеств, но все божественное в сказках она утратила, сохранив, однако, свою мифологическую хромоту. Что ж до яги-людоедки, то она выполняет функции лесного учителя. Не случайно она ест лишь детей. В этом виден реликт древнейшего мотива инициации: проглатывание, сожжение, расчленение связано с временной смертью и возрождением в новом качестве. Таким образом, мотив людоедства яги имеет древнюю ми-

фологическую основу. Современная сказка сохранила ее, но обрела черты детского триллера («Терешечка»).

Отметим, наконец, что в некоторых сказках яга — просто злая ведьма. Она озабочена тем, как пристроить свою безобразную дочку, — и делает это, подменив героиню ягишной. Так происходит в сказке «Сестрица Аленушка и братец Иванушка». Козни яги и ее дочери изобличены, злодеек жестоко казнят: сжигают (это характерно для западноевропейских сказок); привязывают к жеребцам — и те разрывают вредительниц; расстреливают их на воротах (в русских сказках).

Среди врагов героя есть и такие, кто не связан с враждебными силами природы, — это враги социального плана. Царь хочет известить героя, чтобы завладеть его женой. Но это царь сказочный, не имеющий никакого отношения к династии Романовых, и наивно искать в волшебной сказке «обличение пороков и недостатков эксплуататорских классов общества» [89]. Младшему брату и младшей сестре противостоят их старшие братья и сестры: младшие объявлены глупыми, но превосходят старших своими нравственными качествами. Те умны «на базаре житейской суеты», но завистливы и мелки, думают только о себе и своих выгодах — и сказка их осуждает. Враждебна падчерице ее мачеха-злодейка. Сказки о злой мачехе и падчерице популярны в Европе повсюду. «Мачеха хочет известить падчерицу, заставляет ее постоянно работать и в конце концов прогоняет ее из дому, оставляя ее беспомощной на произвол судьбы; но судьба (в виде неодушевленных предметов, животных, сверхъестественных существ) помогает ей и спасает ее. Выгнанная падчерица, отвезенная в лес, посланная к Бабе-яге, в баню к нечистым духам, избавляется то ласковой речью (от Мороза, лешего), то с помощью облагодетельствованных ею неодушевленных и одушевленных предметов (от медведя, Бабы-яги), то благодаря своей догадливости (от нечистых духов); наконец, как рассказывают некоторые сказки, ей помогает благословение матери... и в этом фантастическом мире те, кто терпел обиды в мире действительном, получают должное за свои положительные качества» [39]. Злобе мачехи противопоставлены скромность и терпение падчерицы. Это христианский идеал — отсюда популярность сказок о мачехе и падчерице в христианском мире. Но есть здесь и моменты дохристианские: мачеха в некоторых сказках представляется ведьмой и отсылает падчерицу к своей сестре-яге. Прислушаемся к сужде-

нию В. Я. Проппа: «Мачеха есть змеиха... принявшая некоторые черты яги и некоторые бытовые черты» [105].

В общем, состав персонажей волшебной сказки довольно пестр, потому что заселялась она своими жильцами в разное время и они явились сюда из разных эпох. «Действительная жизнь сама создает новые, яркие образы, которые вытесняют сказочных персонажей, влияет текущая историческая действительность, влияет эпос соседних народов, влияет и письменность, и религия, как христианская, так и местные поверья» [107].

Анализ поэтики волшебной сказки начнем с ее композиции, которая ощутимо связана с древними обрядами посвящения и архаическими мифами. Е. М. Мелетинский замечает: «Семейно-социальные мотивы в сказке в целом могут быть расценены как новообразование, дополнившее более древнюю собственно мифологическую основу. Мифологические мотивы часто составляют в классической европейской сказке ядерную, среднюю часть сказочной композиции, а семейные (социальные) новообразования выступают в функции некоего обрамления. Например, исходная конфликтная ситуация «мачеха и падчерица» получает развитие в ядерной части, где падчерица проходит испытание у лесного демона, а в финале ситуация находит разрешение, вернее, преодолевается за счет счастливого брака, меняющего исходный социальный статус падчерицы» [78].

Несмотря на большое сюжетное разнообразие волшебных сказок, композиция их обладает известным единством, так что подавляющее большинство сказок может быть сведено к единой композиционной схеме. Это композиционное единство было открыто В. Я. Проппом. Ученый показал, что различные по своему генезису мотивы и персонажи оказываются структурно эквивалентными, т. е. выполняют в повествовании одну и ту же функцию. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия» [107]. Иван-царевич и солдат – это герои; злой царь, змей, мачеха – антагонисты, или вредители; покойный отец, звери-помощники, Морозко – дарители. Разновременность происхождения этих персонажей очевидна: солдат появился в русской волшебной сказке не ранее XVIII в., представление о зверях-помощниках рождено тотемизмом, Баба-яга – древнейший мифологический персонаж, а мачеха или несправедливый царь принадлежат к поздней семейной и со-

словной сфере. Но все они в сказке выполняют одинаковую функцию, т. е. им отведено строго определенное место в действии. «Для изучения сказки важен вопрос, что делают сказочные персонажи, а вопросы, кто делает и как делает, — это вопросы уже только приводящего изучения» [107].

Изучая сказку, исследователь выяснил, что функции, т. е. типовые поступки, соответствующие определенным ролям действующих лиц, расположены в сказке в строгой последовательности. Э к с п о з и ц и ю сказки В. Я. Пропп представляет несколько идиллически: живет семья счастливо и спокойно — «и могла бы жить так очень долго, если бы не произошли очень маленькие, незаметные события, которые вдруг, совершенно неожиданно, разражаются катастрофой» [107].

Это не так: не было ни счастья, ни покоя. Если герой сказки — дурак, над которым все насмеются, то какое же тут счастье? Мир сказочной семьи хрупок и непрочен. Но В. Я. Пропп прав в главном: завязка сказки — это вредительство, т. е. нанесение ущерба одному из членов семьи (похищение человека, порча посева, околдовывание и т. п.). Эквивалент вредительства — недостача (невесты, диковинки, волшебного предмета). Вредительству нередко предшествует отлучка: уезжают старшие, оставляя дома младших. Отлучка часто сопровождается запретом (самый распространенный — запрет заглядывать в чулан, а древнейший — запрет выходить из дома). Нарушение запрета молниеносно ведет к вредительству. «Появившись, обманув свою жертву, антагонист наносит ей какой-нибудь вред. Наиболее часто встречающаяся форма беды — похищение» [107]. Есть еще одна форма отлучки — смерть родителей (или матери — в сказках о падчерице).

Итак, вредительство приводит к беде, которую призван избыть герой. Таким образом, завязка сказки сводится к тому, чтобы отправить героя из дома.

Герой не просто пускается в путешествие; ему предстоит решить трудные задачи — чаще всего добыть диковинки (свинку — золотую щетинку, жар-птицу, молодильные яблоки и т. п.). Как замечает В. Я. Пропп, «за задачами кроется некоторое испытание» [107] — может ли герой попасть в иной мир, способен ли он применять магические умения (построить дворец, мост и т. п. — отражение мифов о культурных героях, устраивавших мир), достаточно ли он крепок (отсюда — испытание огнем, принимающее в русской сказке форму испытания горячей баней).

Сказка строится по древнейшей композиционной схеме пути-дороги. «Дорога в сказке — это место всевозможных полезных и таинственных встреч, неожиданных приключений, счастливых и горестных случайностей» [39]. Сама дорога в сказке не описывается (говоря условно: сказка рассказывается, а не пишется) — описывается встреча («Поехал он в чистое поле, ехал он шесть дней и шесть ночей, вдруг встречается ему на дороге старец»). Но встречается герой не со случайным прохожим, а с существом, которое становится его чудесным помощником или дарителем. Румынский фольклорист Н. Рошияну справедливо отмечает: «Трудные задачи всегда решаются героем волшебной сказки только после того, как он проделает долгий путь, полный непредвиденных происшествий: украдены золотые яблоки из царского сада — герой отправляется на поиски вора и добирается до другого края; царь ослеп — герой отправляется за лекарствами в места, куда не ступала человеческая нога; змеи похищают царских дочерей — герой отправляется на поиски их; кто-то убит — герой отправляется в путь, чтобы добыть «живую» и «мертвую» воду, которая находится там, «где горы головами бьются», и т. д.» [117].

Собираясь в дорогу, герой берет с собой посох, хлеб, сапоги — «те предметы, которыми некогда снабжали умерших для странствий по пути в иной мир» [107]. Идет он наугад, «куда глаза глядят», но глядят они, оказывается, всегда в одну сторону — иного царства. В. Я. Пропп задается вопросом: «Кто он — живой ли, отправляющийся в царство мертвых, или он — мертвец, отражающий представление о странствованиях души?» [107]. Живой, конечно, но отправляющийся в иной мир, сам переживающий временную смерть.

Основная часть сказки — это противодействие беде или недостатке. Герой подвергается двум или трем испытаниям. Первое испытание — предварительное: это проверка того, знает ли герой особые правила поведения в новом для него мире. В результате этой проверки герой получает волшебное средство, с помощью которого ликвидируется беда или недостаток. Встреча с дарителем — необходимый момент сказочного действия. Е. М. Мелетинский особо подчеркивает его значимость — ведь основной подвиг совершается с помощью средств, полученных во время предварительного испытания: «Предварительное испытание, в котором прежде всего проявляет себя герой, большей частью не требует богатырского напряжения сил и сурового искусства... а скорее... является проявлением вежливости, доброты, сообразительности и особенно знания пра-



Сильный богатырь
Еруслан Лазаревич.
XVIII в.
Гравюра на дереве

вил поведения, составляющих четкую семантическую систему, независимую от хода развертывания сюжета. Поведение по правилам определяет структуру сказочного поступка, обязательную в принципе для всех персонажей сказки, но осуществляемую идеально только героем и обязательно нарушаемую ложным героем» [77].

Основное испытание героя — ликвидация беды. Как это делается? Нередко герою предлагается трудная задача. Содержание таких задач весьма разнообразно: что-то надо добыть, построить за одну ночь хрустальный дворец и т. п. По замечанию В. Я. Проппа, «функционально они объединены одним признаком: они выполнимы только героем, обладающим тем самым волшебным средством или помощником, который соответствует задаче» [107]. Способ ликвидации беды — похищение, поединок, чудесное бегство. В любом случае от пассивного прежде героя требуются мужество, находчивость, ловкость, хитрость.

Наконец, в сказке может быть и третье, дополнительное испытание — на идентификацию героя: выясняется, кто на самом деле совершил подвиг, и посрамляется самозванец.

Развязка сказки — свадьба и воцарение героя. Сказка всегда хорошо кончается, и счастливый финал считается обычно ее характерным признаком. В этом видят порою и ритуальные корни: хороший конец имел будто бы магическое значение. Когда обрядовый смысл окончательно испарился из сказки, счастливый финал стал служить утверждению добра и справедливости. Н. П. Андреев с полным правом говорил о том, что «заключение сказки «стали жить-поживать да добра наживать» является именно выражением тех стремлений, которыми организуется все движение сказочного повествования» [3]. Тем не менее бывают и печальные сказки, только их немного.

Поскольку сказка имеет установку на вымысел, из нее исключается все то, что «не работает» на занимательность. Сказочное повествование равнодушно ко всякого рода описаниям и психологическим характеристикам. В сказке, например, нет пейзажа — «обыкновенно она ограничивается общими чертами, стилизацией: большой, дремучий, темный лес, прекрасные цветы» [39], синее море, высокие горы. «Пейзаж в сказке вообще занимает мало места, ему уделяется внимание лишь тогда, когда им обусловлено действие, развивающееся в сказке, поэтому две-три резкие черты бывают достаточны, чтобы определить внешние условия события. Эти черты обычно одни и те же, установившиеся, застывшие (крутая гора, дремучий лес, синее море и т. д.)» [39].

Герои сказки передвигаются поразительно быстро и встречают лишь то, что необходимо для действия. Сказка обожает положения «на волоске», когда кажется, что все уже потеряно и нет никакой надежды. Вот Терешечка сидит на дереве, Баба-яга перегрызает это дерево, еще немного — и оно свалится. Тут появляется стая гусей-лебедей. Слушатель может с облегчением вздохнуть: ну, сейчас они Терешечку заберут. Не тут-то было: гуси-лебеди отказываются помочь, «кивая» на следующую стаю. А дерево вот-вот свалится. Следующая стая также отказывается. Дерево еле держится. Наконец, летит одинокий гусь — он-то и забирает Терешечку.

Поступки героев никак не мотивируются. По замечанию В. Я. Проппа, «мотивировки иногда придают сказке совершенно особую, яркую окраску, но все же мотивировки принадлежат к самым непостоянным и неустойчивым элементам сказки... Есть основание думать, что сказке вообще не свойственны мотивировки, формулированные словами, и мотивировки вообще с большой долей вероятности могут считаться новообразованиями» [107]. Все



Храбрый богатырь
Бова-королевич.
XVIII в. Гравюра на дереве

мотивировано самим ходом действия. Вот девушка просит отца привезти ей перышко Финиста – Ясного сокола. Откуда она об этом перышке узнала? Неизвестно. И отца не интересует, зачем дочке это перышко, такое дорогое. Лишь сказочники новейшего времени, знакомые с литературой, пытаются объяснить поступки сказочных героев бедностью, завистью, другими причинами, но сказка в таких мотивировках не нуждается, и на ход действия они не влияют.

Результаты поступков predetermined заранее. Так, змей знает, от чьей руки ему суждено умереть. Вот герой подходит к избушке, обнесенной тыном, где на каждом колу торчит по человеческой голове и один лишь кол свободен. Уж не предназначен ли этот кол для его головушки? Нет, разумеется: ведь он только что отправился в путь и не может сложить голову у первой попавшейся избушки. С другой стороны, если в сказке герою запрещают что-либо делать, он обязательно это сделает. «Только смотри, не усни!» – наказывают герою. Напрасный труд! – герой непременно уснет. Всякое предназначение должно быть выполнено, всякий запрет должен быть нарушен – этому закону беспрекословно подчиняется сказочное действие. Все, о чем сказано, в сказке осуществляется.

В сказочном повествовании используются очень древние композиционные приемы. Среди них – тройное повторение эпизодов

с нарастанием эффекта: герой сражается с трехглавым, шестиглавым и двенадцатиглавым змеями, достает три диковинки и т. п. Героем оказывается младший из трех братьев. Число три – одно из универсальных в описании мифологической модели мира. На три яруса по вертикали делится мироздание. С этим числом связываются три грамматических лица, три грамматических времени. Оно имеет сакральное значение (христианская Троица). С помощью этого числа, т. е. по тернарному принципу, описывались многие феномены человеческой культуры. Три сына Ноя после Всемирного потопа стали родоначальниками человечества, три брата – Рюрик, Синеус и Трувор – стали первыми русскими князьями. В волшебной сказке число три моделирует и внутрисемейные отношения, и само повествование.

Стилистика сказки подчиняется общефольклорным законам. Здесь много так называемых формул – традиционных словосочетаний, часто повторяющихся поэтических штампов. Часть этих формул составляет обрамление сказки. Среди них – *присказка*, которая привлекает внимание слушателей, став визитной карточкой сказочника, свидетельством его мастерства:

На море на океане, на острове на Буяне
стоит дуб зеленый, а под дубом
бык печеный, у него в заду чеснок толченый;
с одного боку бери да режь,
а с другого махай да ешь! Это еще не сказка – только присказка.

Фольклорную присказку про ученого кота использовал А. С. Пушкин во вступлении к поэме «Руслан и Людмила».

Присказки – это особые тексты, крошечные шуточные небылицы, не закрепленные за конкретными сказочными сюжетами. Присказка вводит в сказочный мир. «Задача присказки состоит в том, чтобы подготовить душу слушателя, вызвать в ней верную сказочную установку. Присказка должна спутать обыденный смысл, задуть свечку трезвого, прозаического сознания и раскрыть душевный слух для сказки, для ее художественно-прикровенного, символически-мифического смысла. Она вызывает слушателя из его обыденного мышления, сбивает его с панталыку и опрокидывает его в бессмыслицу или путаницу, в замешательство и недоумение; а уж оттуда только ему забрезжит свет и смысл настоящей сказки. Иногда присказка дразнит и разочаровывает; иногда вовлекает в сказку плясовым ритмом, комическим гротеском или вкрадчивым живописанием. Но карты трезвого сознания она путает всегда» [48].

Другая формула обрамления — *концовка*. Обычно она тоже бывает шутовой и возвращает слушателя из сказочного мира в мир реальный:

Свадьбу сыграли, долго пировали, и я там был, мед-пиво пил, по губам текло, да в рот не попало. Да на окошке оставил я ложку; кто легок на ножку, тот сбегай по ложку.

«А это значит: сказка кончена; протрезвляйтесь, добрые люди, от вашего мечтательного пьянства; все равно ни я, ни вы взаправду пьяны не были: только по усам текло, в рот-то ведь не попало... Идет жизненная проза с ее разочарованиями и выгонит всех нас с нашего сказочного пира взащей» [48].

Финальных формул в волшебной сказке больше, чем инициальных. Чаще всего сообщается о присутствии рассказчика на сказочном пиру. Но присутствие это окрашено в шутовые, пародийные тона; был-то был, а в рот ничего не попало. И что это за пир, если он относится к временам сказочно-неопределенным? Это не только пир, на котором в рот ничего не попадает, — это и полученные на пиру подарки, от которых ровным счетом ничего не остается. Сказка окончена. Но сказочник не просто с нею распрощался — он обрушил на слушателей каскад шуток, продемонстрировав еще раз свое мастерство. За это не грех и заплатить — и следует последняя, заключительная формула: «Вот вам сказка, а мне бубликов связка», «Тут сказке конец, а мне водочки корец». Такая формула дает повод думать, что когда-то сказку рассказывали профессионалы — бахари и скоморохи.

Обрамление — необязательный элемент сказки. Чаще сказка начинается сообщением о героях, но опять-таки для этого используются специальные *композиционные* формулы. Они фиксируют действие во времени и пространстве (фиксация может быть пародийной: «Под номером седьмым, где мы сидим») или указывают на героя («Жили-были», «В некотором царстве, некотором государстве»). Фиксация эта носит ирреальный характер, который подчеркивается своего рода «формулой невозможного», или простой игрой утверждения и отрицания (как в турецких сказках: «Было — не было»), или введением абсурдных обстоятельств: «В то давнее время, когда мир Божий наполнен был лешими, ведьмами да русалками, когда реки текли молочные, берега были кисельные, а по полям летали жареные куропатки» (русская сказка), «Когда рога козла упирались в небо, а короткий хвост верблюда по земле тащился»

(тувинская сказка), «Когда свиньи пили вино, а мартышки табак жевали, а куры его клевали» (английская сказка). Эти формулы задают повествованию особый сказочно-ирреальный тон.

Много в сказке и срединных, *медиальных* формул: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «Ехали близко ли, далеко ли, низко ли, высоко ли». Они служат мостиками от одного эпизода к другому. Это традиционные портретно-описательные формулы (коня: «Конь бежит, земля дрожит, из ноздрей пламя пышет, из ушей дым валит»; богатырской поездки: «Ударил своего доброго коня, бил его по крутым бедрам, пробивал кожу до мяса, бил мясо до кости, кости проломал до мозга — его добрый конь горы-долы перепрыгивал, темны леса между ног пускал»; яги: «Вдруг закрутилося-замутилося, становится земля пупом, из-под земли камень, из-под камня Баба-яга — костяная нога, на железной ступе едет, железным толкачом погоняет»).

Но особенно много в мировом сказочном фольклоре традиционных формул женской красоты (это именно формулы: индивидуальных характеристик сказка не знает). Вот, к примеру, формула женской красоты из туркменской сказки: «Кожа ее была так прозрачна, что выпитая ею вода виднелась сквозь ее горло, съеденная ею морковь виднелась сквозь бок». Столь же изнеженна красавица и в русской сказке: «За тридевять земель в тридесятом государстве сидит в башне Василиса Кирбитьевна — из косточки в косточку мозжечок переливается». Сказочник может пойти по пути сравнений — как в зулусской сказке: «Но тебя не сравнить с Нтомбинде, дочьерю вождя: она подобна свежей корочке, она подобна салу жаркого, она подобна желчному пузырю козы (его прикрепляли к волосам в знак почета. — Е. К.)».

Однако чаще говорится о впечатлении, которое произвела красавица на героя, — он попросту теряет сознание — как в абхазской сказке: «Там на стене висел портрет одной прекрасной девушки. Решит, увидев его, упал и голову свою об пол чуть не разбил». Рядом с арабскими сказками, где описания женских прелестей подробно развернуты («ее пупок вмещал ровно унцию орехового масла»), сообщения о красоте в русской («И была она так красива, что ни в сказке сказать, ни пером описать») или туркменской сказках («Она была так красива, что жаль было коснуться ее немытыми руками») довольно скупы.

Многие сказочные формулы — очень древнего происхождения и сохраняют в схематическом виде ритуально-магические элемен-

ты. Таковы, например, формулы, употребляемые в эпизоде посещения героем избушки яги. Во-первых, герой произносит заклинательную формулу, чтобы остановить непрерывно крутящуюся избушку: «Избушка-избушка, встань к лесу задом, ко мне передом, дай мне зайти и выйти, мне не век вековать, одну ночь ночевать!» Во-вторых, формулой же отвечает героиня на ворчание яги, встречающей героя опять-таки формулой: «Фу-фу-фу, русским духом пахнет!» Древность этой формулы подтверждается тем, что ее можно найти в сказках индоевропейских народов: страж царства мертвых поражен запахом живого человека. В английских сказках эта формула звучит идентично: «Fe, fi, fo, fum, I smell the blood of an Englishman». В абхазской сказке демоническое существо реагирует соответственно: «Абхаза запах слышится!» Многие медиальные формулы строятся так же — по типу формул заговорных — и звучат императивно: «Где была девица — тут стань молодица!» Вообще, важнейшие действия сказочных персонажей, их реплики также облекаются в формулы, и прямая речь в сказке в высшей степени формализована. Так, героиня всегда утешает своего избранника одинаково: «Ложись спать — утро вечера мудренее!»

Волшебная сказка была живым организмом. Уходя корнями в первобытную архаику, она отразила крупные социальные потрясения, взяла под защиту слабых и обездоленных, ответив тем самым глубинным устремлениям человеческой природы — жажде добра и справедливости и надежде на счастье. Поэтому сказка дожила до наших дней, и многие ее ситуации и структурные элементы были использованы и до сих пор используются в искусстве.

СКАЗКИ О ЖИВОТНЫХ

Более скромное место в сказочном эпосе занимают сказки о животных. Они представляют сложный сплав сюжетов, разных и по времени происхождения, и по своему характеру. Можно говорить о существовании нескольких жанров таких сказок.

Основным жанром считаются *комические* сказки — о проделках животных. Его истоки уходят в архаику, когда животные выступали в роли культурных героев. Мифы о трикстерах-животных и легли в основу животной сказки, формировавшейся во время разложения первобытной мифологии. До сих пор в фольклоре народов Африки и американских индейцев *т р и к с т е р* — главный ге-



Медведь с козю прохладяются.
 Первая половина XVIII в.
 Гравюра на дереве

рой большинства сказок, а проделки зооморфных плутов составляют основное содержание сказочного эпоса. Но сказки эти уже отрываются от тотемизма и рассказываются для развлечения и получения, поскольку животные в них напоминают людей.

Огромную роль в формировании евроазиатского репертуара сказок о животных сыграла древняя басенная традиция. Сами басни в большинстве своем — тоже фольклорного происхождения. Войдя в литературу, басенные сюжеты распространялись письменным путем и снова уходили в фольклор, проникая в разные уголки Евроазиатского материка. Для Европы особенно значимы были басни, приписываемые греческому рабу Эзопу. Нет ни одной европейской страны, где не появился бы перевод эзоповых басен. Многие эзоповы сюжеты прочно вошли в устную традицию. Так, в основе сказки о лисице и журавле лежит сюжет, который стал популярен благодаря Эзопу.

Не менее выдающуюся роль в распространении сюжетов сказок о животных сыграла древнеиндийская книга «Панчатантра», где среди множества рассказов есть и басни. «Панчатантру» в переводах и переработках знали на Востоке повсюду, и не только на Востоке: она пришла в Европу, в том числе и на Русь («Стефанит и Ихниллат», переведенный с греческого в XV в.). Сказка В. М. Гаршина о лягушке-путешественнице восходит именно к «Панчатантре» (на Востоке чаще рассказывается о черепахе).

Особенность сказок о животных в том, что животные в них — не аллегорические маски, за которыми скрываются разные типы людей, а персонажи, не теряющие животного облика, но поступающие по человеческому обыкновению. В этом источник комического в сказке.

Комическая животная сказка — это сказка бытовая. В русской волшебной сказке действие происходит «в некотором царстве, некотором государстве». Сказка о животных тоже не уточняет, где происходит действие, но ее картины — это описание русской природы и быта: снегов и морозов, изб, проруби, саней, обычаев свататься, оплакивать покойников. И чем подробнее эти картины, тем смешнее выглядят на бытовом фоне животные, ведущие себя по человеческому подобию.

Наиболее популярны в русском репертуаре сказки о лисе и волке. Хитрая лиса, притворившись мертвой, обманывает доверчивого мужика, выбросив рыбу из саней, а затем отправляет глупого волка к проруби ловить рыбу на собственный хвост. Вымазавшись в тесте

и сказавшись пострадавшей, она едет верхом на избитом волке, припевая при этом: «Битый небитого везет». Прикинувшись пови-тухой, лиса крадет масло, припасенное волком.

Но лиса и волк могут выступать в сказке и отдельно друг от друга. Лиса утаскивает петуха, которого освобождает кот, безуспешно пы-тается сманить с дерева тетерева, выходит замуж за кота. Волк сна-чала спас собаку, а затем поплатился жизнью, выпив в гостях у соба-ки и запев. Волка прогоняют животные, устроившиеся на зимовье, его пугают козел и баран. Есть в русских сказках о животных и дру-гие персонажи, включая человека и даже предметы (пузырь, соло-минка и лапоть). Следовательно, название «сказки о животных» не-сколько условно: перед нами мир, где все на равных правах и гово-рят на едином общепонятном языке. Здесь никто не имеет преимуществ, в том числе и человек: в одних сюжетах он торжествует над недалекими животными, в других сам одурачен, как, напри-мер, мужичок, оставшийся без рыбы.

Основной трикстер русских сказок о животных — лиса (в миро-вом животном эпосе — заяц). Жертвами ее бывают обычно волк и медведь. Но в столкновениях со слабыми лиса терпит поражение и сама оказывается в дураках. Такая двойственность (то умная, то глупая; чередование побед и поражений) была свойственна трикстеру еще в архаическом фольклоре. В современной сказке о животных победа и поражение трикстера нередко получают мо-ральную оценку. Когда ты побеждаешь хитростью грубого насиль-ника или простофилю, это «правильно». Но когда ты сам стано-вишься насильником и хочешь уничтожить слабого, ты наказан. Так сказка о животных, как и волшебная, утверждает нормы народной морали, присуждая победу слабому.

Трикстеру в сказке противопоставлен п р о с т о ф и л я. Им мо-жет быть и хищник (волк, медведь), и человек, и животное-простак, вроде зайца.

У многих народов, в том числе у русского, сказки о животных стали по преимуществу детскими. Они смешны и забавны, рассказы-ваются для развлечения и в то же время знакомят малышей со свой-ствами человеческого характера — хитростью, коварством, просто-душием, помогая ориентироваться в мире человеческих отноше-ний. В то же время комическая животная сказка лишена открытой дидактики (и некорректно отдавать предпочтение лисе или обману-тому ею волку).



Заяц.
Миниатюра
из лицевого списка
«Слова о расщеплении
человеческого естества»

Поэтика комической сказки о животных во многом определяется тем, что сказка предназначена именно детям. Отсюда предельная простота ее фабулы и композиции. Здесь нет присказок и инициальных формул, нет обычно и экспозиции — после краткой завязки сказка сразу вводит в действие.

Шла свинья в Питер Богу молиться. Попадается ей волк навстречу: «Свинья, свинья, куда идешь?» — «В Питер Богу молиться». — «Возьми и меня!» — «Пойдем, куманек!»

Случайная встреча и проделка составляют сюжетное ядро сказки о животных. Нередко сказочник комбинирует проделки лисы или злоключения волка, и тогда возникает так называемая кон-

таминация сюжетов. Многие сюжеты сказок о животных и существуют лишь в таких контаминациях. Так, лиса скрывается в норе и начинает расспрашивать глаза, уши, хвост, что они делали, когда она спасалась бегством, — уже после того, как она вдоволь на-тешилась. Рассказов же о ее проделках может быть мало или много, но все они свободно варьируются.

Поскольку сказка рассказывается детям, в живом бытовании она превращается в сценку, разыгрываемую на разные голоса. На первое место в ней выдвигается диалог, а повествовательная часть сводится к минимуму. Такова, к примеру, сказка о лисе и тетереве.

Бежала лисица по лесу, увидала на дереве тетерева и говорит ему: «Терентий! Терентий! Я в городе была». — «Бу-бу-бу! Бу-бу-бу! Была, так была». — «Терентий! Терентий! Я указ добыла». — «Бу-бу-бу! Бу-бу-бу! Добыла, так добыла». — «Чтобы вам, тетеревам, не сидеть по деревьям, а все бы гулять по зеленым лугам!» — «Бу-бу-бу! Бу-бу-бу! Гулять, так гулять». — «Терентий, кто там едет?» — спрашивает лисица, услышав конский топот и собачий лай. — «Мужик». — «А кто за ним бежит?» — «Жеребенок». — «Как у него хвост-то?» — «Крючком». — «Ну, так прощай, Терентий! Мне дома недосуг!»

Повествование оживляется также песенками — как, например, в сказках «Кот, петух и лиса», «Медведь на липовой ноге». Сочетание повествования и песенок — признак архаической композиции, а фольклористы выявили к тому же и магическое значение таких песенок. Однако значение это давно утрачено, и в современной сказке песенки лишь развлекают маленьких слушателей.

В сказочном эпосе есть особая группа *кумулятивных* сказок, построенных на повторении одного и того же мотива — как звеньев в цепочке. Поэтому их называют цепевидными. Это сказки о колобке, теремке, о козе с орехами. Теремок заселяется постепенно вновь прибывающими гостями, причем каждый из них обращается к теремку с одними и теми же словами и получает один и тот же ответ. Сказка накапливает, аккумулирует однотипные эпизоды, пока цепочка не обрывается — нередко с катастрофой.

Кумулятивная композиция — очень древняя и строится на таких законах логической связи, которые чужды современному мышлению, но естественны для мифологической логики, — это законы сопричастия [61]. Если полагать, что ребенок в ускоренном темпе проходит в развитии мышления тот путь, который человечество

преодолеvalo веками, то интерес малышей к кумулятивным сказкам понятен. Ребенка не смущает то, что в лошадиный череп набиваются мышка-норушка, лягушка-квакушка, комар-пискун и так далее, вплоть до медведя, раздавившего теремок; для него это забава, игра. Так на первобытных живописных композициях один «сюжет» свободно присоединяется к другому.

В наше время кумулятивные сказки — это сказки для самых маленьких, и они соседствуют с веселыми прибаутками о сороке-вороне, варившей кашку и кормившей деток, о загоревшемся кошачьем доме, о долгоногом журавле, который на мельницу ездил. Это действительно забава: сказка весело играет со словом, образуя неологизмы и диковинные звукоподражания: муха-горюха, вошь-поползуха, блоха-попрыдуха, мышечка-гютюрюшечка, ящерка-шерошечка.

Сказок о животных, рассчитанных на взрослых, в русском фольклоре почти не осталось. Но их, видимо, было немало: в фольклоре других народов сказки о животных в большинстве своем предназначены для взрослых. В русском фольклоре животные сказки для взрослых могут строиться на ситуациях, не вполне пристойных и для детишек неподходящих. Это, например, сказка о том, как заяц похвастался обесчестить лису (медведицу) и сдержал обещание: погнавшись за зайцем, лиса застряла между деревьями и стала жертвой зайца (эта сказка прозвучала в фильме Сергея Эйзенштейна «Александр Невский»). В другой сказке мужик хватает медведя за бока раскаленным железом, ломает лисе ноги, втыкает слепню в зад соломинку. Когда мужик начинает забавляться с девкой, покалеченные звери считают, что он делает с нею то же, что и с ними. Этот популярный сюжет встречается и в русской литературной басне XVIII в. — у Василия Майкова.

Некоторые взрослые сказки о животных имеют социально-сатирический смысл: «Лиса-исповедница», «Сказка о Ерше Ершовиче». Они восходят к сатирическим повестям XVII в., в которых осмеивались средневековые социальные порядки. Вообще, в отличие от сказок волшебных, сказки о животных рано нашли дорогу в письменную литературу. Кроме упомянутых басен Эзопа и «Панчатантры», это западноевропейский средневековый роман о Лисе (Ренаре, Рейнеке). В России литературного животного эпоса, включающего десятки сюжетов, не было. Но сатирический животный эпос в древнерусской литературе появился в форме небольших повестей.

Советская фольклористика усматривала социальную сатиру чуть ли не во всех животных сказках, деля их персонажи на эксплуататоров и трудящихся. Особенно преуспел в этом В. П. Аникин [4]. В том же духе высказывался И. И. Крук: «В восточнославянских сказках о животных проповедники идей православия и католицизма облечены в шкуру хитрой лисы» [60]. Комментарии излишни.

Сатирический эффект сказок о животных строится не только на том, что животные поступают по-человечески, — персонажам придаются и определенные социальные характеристики: ерша судят, а лиса играет роль исповедницы. Поэтому в сатирические сказки входит судебная фразеология, здесь обыгрываются цитаты из Библии. Но постепенно в устной традиции социальная сатира на порядки XVII в. перестала быть актуальной. Поэтому сказка о лисе-исповеднице сближается с комическими детскими сказками, а сказка о ерше превращается в забавную небылицу, заканчивающуюся веселыми прибаутками, игрой в имена и рифму:

Пришел Устин —
Ерша отпустил.
Пришел Потап —
Стал Ерша топтать.
Пришел Назар —
Понес Ерша на базар.

БЫТОВЫЕ СКАЗКИ

Сказки о животных близки сказкам бытовым, поскольку они касаются именно бытовых, а порою и социальных отношений. Но собственно бытовые сказки выделяются как особый вид сказочного эпоса; в них воспроизводятся картины обыденной жизни — без чудес, характерных для волшебных сказок, и без комического маскарада, свойственного сказкам о животных.

Корни бытовых сказок столь же древни, как сказок волшебных и животных. Многие их сюжеты восходят к мифам о проделках трикстеров, только обличье у них человеческое. Те проделки, которые в европейских сказках приписываются хитрым и ловким людям, в африканском и дальневосточном фольклоре нередко принадлежат хитрому зайцу или карликовой антилопе — канчилю. Плутув-

ская стихия первобытных мифов стала источником множества бытовых комических сказок.

Другой источник бытовых сказок — сказки волшебные. Их близость отмечает Н. П. Андреев: «И здесь обычно герой или героиня переживают ряд довольно сложных событий, преодолевают ряд трудностей или препятствий, разрешают ряд трудных задач, испытывают гонения и преследования и в конце концов обычно добиваются счастья; как и в волшебных сказках, заключительным «счастьем» нередко является брак, в частности — брак с царевичем или с царевной» [3]. Немало сюжетов бытовых сказок возникло в результате переосмысления ситуаций сказок волшебных. Чудесные силы волшебной сказки трансформировались в «силы судьбы» сказки бытовой. «С отказом от стихии чудесного уничтожается столь характерное для волшебной сказки двоemiрие — основа ее семантики» [77]. Сказочные ведьмы становятся просто злыми старухами, драконы — жестокими разбойниками, а трудные задачи решаются без помощи чудесного помощника. Вместо чудесной жены является активная героиня, вызволяющая мужа из беды (нередко — переодевшись в мужской костюм). Чудесное умение заменяется смекалкой, хитростью. В результате возникает занимательное повествование, напоминающее литературную новеллу.

Выделяют два вида бытовых сказок — новеллистические и анекдотические. Сказка новеллистическая более серьезна и «нравственна», тяготеет к авантюристике и отличается усложненной композицией. Сказка анекдотическая — забавная и комическая, композиция ее более проста: здесь разрабатывается и парадоксально трактуется одна-единственная ситуация. Анекдотические ситуации, как и в сказках о животных, могут складываться в большие контаминации, образуя серии похождений. В любом случае комический тон отличает анекдотические сказки от новеллистических, главная цель которых — «поразить воображение, увлечь занимательностью событий и приключений, озадачить замысловатостью и странностью поступков, иногда напугать и тем самым доставить жутковатое удовольствие и развлечение» [159].

Сюжетный фонд бытовых сказок очень пестр. Он сложился в результате длительного и сложного взаимодействия собственно фольклорных и книжных источников античного, индийского, европейского происхождения. Многие сюжеты неоднократно переходили из фольклора в литературу и обратно. Французские фавль, немецкие шванки, итальянские новеллы и фацеции, польские

жарты – вот богатые плоды этого фольклорно-литературного взаимодействия.

Приглядимся внимательнее к тому, как *новеллистические* сказки распорядились наследием сказок волшебных. Популярными сказками о мудрых ответах на мудреные загадки «связаны с древнейшими обычаями – испытания мудрости жениха... умения понимать и пользоваться иносказательной речью, чтобы скрыть от злых духов предстоящее важное дело (охоту, женитьбу, войну)» [19]. Отсюда понятен наказ царя деве явиться к нему ни пешком, ни верхом, ни голой, ни одетой, ни с гостинцем, ни без подарка. Девушка решает эту задачу, надев на себя сеть, сев верхом на зайца и взяв в руки птицу. Как говорилось, подобные сказки восходят к ритуально-мифологическим сюжетным схемам. Но мотив трудной задачи в новеллистических сказках стал самостоятельным, оторвавшись от мотива испытания, обязательного для сказок волшебных. Это хорошо заметно на материале сказок о мудрых отгадчиках, широко распространенных в мировом фольклоре (сказка о братьях, помогших отыскать потерянного верблюда, – в восточном фольклоре, русская сказка «Горшеня» и одна из самых знаменитых сказок многих народов – «Император и аббат»). «Основная составляющая сюжетной композиции сказок – отгадывание загадок – представляет собой испытание мудрости, житейских познаний, опытности, быстроты ума и его гибкости» [159]. И вновь торжествует «низкий» герой: девушка-крестьянка или сообразительный мужик оказываются мудрее царя или барина. Можно сказать, что в таких сказках «воплотилась наивная мечта народа о «справедливом» перераспределении богатств и сословных привилегий по уму и личным достоинствам» [159].

Очевидна мифологическая основа сказок о ворах. Сказочные воры не связаны с уголовным миром и воровской романтикой – это ловкие люди, превосходящие прочих умом и смекалкой. Корни таких сюжетов – в мифах о культурных героях, устраивавших мир с помощью всяких похищений (чукотский Ворон похищает солнце, Прометей похищает огонь). Мотив похищения обычен и для волшебных сказок: герой похищает жар-птицу, молодильные яблоки. Переосмысление этого древнейшего мотива и ложится в основу бытовых сказок, где ловкий вор – «артист своего дела и своими действиями удовлетворяет элементарное чувство справедливости, посрамляя и одурачивая сильных мира сего» [107]. В этой характеристике акцент надо сделать не на «сильных мира сего»,

а на одурачивании: вор дурачит простака, бросая на дороге один сапог за другим и т. п.

Старейшая из сказок о ворах — древнеегипетская сказка о сокровищнице царя Рампсинита, рассказанная Геродотом. Она еще связана со сказками волшебными (тому, кто выполнит задачу царя, достанется в жены царская дочь). Европейские варианты этого сюжета освобождаются от реликтов волшебной сказки.

«Жизненная достоверность ситуаций совершенно не интересует ни рассказчика, ни его слушателей. Сказочный вор выступает здесь двойником главного героя другого слоя бытовых сказок — о дураках и шутах. Его похождения не претендуют на правдоподобность, но имеют целью вызвать веселый, а часто и жестокий, злорадный смех» [159]. Прodelки хитроумного вора напоминают прodelки хитрецов в сказках о животных. Как замечает Ю. И. Юдин, «существенным оказывается при этом общность той примитивной и наивной психологии героев, которая лежит в основе сходных приемов и сказочных мотивов» [159].

Совсем иное дело — сказки о разбойниках. Если сказочный вор симпатичен слушателю, поскольку это ловкий и находчивый человек, то разбойники всегда изображаются в сказках жестокими насильниками. Девушка или находчивый солдат, попавшие в лесной притон, разоблачают разбойников. И это справедливое возмездие злодеям. Мотивы сказок о разбойниках — тоже архаического происхождения: в лесном доме разбойники живут вместе, как одна большая семья; девушка видит, как они привозят пленницу и разрубают ее на части, — это из обряда посвящения, где разрубание — знак временной смерти. Из старых мотивов соткана новеллистическая сказка о победе находчивой девушки над несообразительными злодеями. Это «страшная сказка, полная таинственности и ужаса» [107], однако, как и положено в сказке, все заканчивается благополучно.

Сказки о разбойниках популярны повсюду, и самая знаменитая из них — «Али-Баба и сорок разбойников» из «Тысячи и одной ночи». Интересно, что и в арабских сказках воры четко отделены от разбойников: ловкостью воров восхищаются («Багдадский вор»), разбойники же охарактеризованы исключительно низкими качествами.

Перейдем к сказкам *анекдотическим*. Большую группу составляют здесь сказки о дураках. Дурак волшебной сказки — мнимый; в сказке анекдотической это дурак настоящий. О древности

данного типа мы уже говорили. В анекдотических сказках человеческая глупость доведена до невыносимого предела. «Если доброта, отсутствие практицизма в Иване-дураке волшебной сказки идеализируются, составляют свойства, отличающие его от других персонажей, то у героя бытовой сказки эти качества пародируются: безмерная доброта оборачивается глупостью, отрешенность от практических дел — бесхозяйственностью [19]. Обычная форма глупости — буквальное понимание сказанного. Если дураку приказано сторожить дверь, то ее он и будет сторожить, таская повсюду за собой, а воры тем временем ограбят дом.

По идиотизму своему сказочный дурак делает много нелепостей, нанося ущерб родному дому. Тем не менее бытовая сказка вознаграждает дурака: судьба ему благоприятствует. Почему же? Видимо, потому, что в народном восприятии он близок юродивым. «Безумные поступки Иванушки-дурачка как бы наполнены особым смыслом, продиктованы внутренним побуждением сделать доброе дело: ему жаль пни, стоящие «без шапок», и он отдает им горшки, голодным собакам скармливает мясо и т. д.» [19]. Так и в поступках юродивых отыскивается некий «тайный смысл», недоступный людям обыкновенным.

Глубоко закономерно, по мнению философа Е. Н. Трубецкого, что в волшебных сказках дурни выступают в роли искателей иного царства: в их «человеческом безумии познается сила высшей мудрости». Дело еще и в том, что дурак свободен от социальных обязательств: ему, как известно, «закон не писан», «на дурака и Бог не взыщет, в нем и царь не волен».

Сказки о дураках смешны и забавны. Забавно, когда герой меняет козу на кошку, а кошку на иголку. Сказки не критикуют его и не осуждают. Это не сатира на человеческую глупость: сказки не высмеивают, а смеются.

Особый вид дураков представляют сказочные черти. Черт в сказке всегда глуп. Э. В. Померанцева справедливо отмечает: «Рассказы о подлинном черте или лешем, в существование которых верят, т. е. «правда» о них, страшны, поэтический же вымысел о черте и лешем говорит о внутренней свободе человека» [99]. Тема договора с чертом и состязаний с ним, хорошо знакомая всем по пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде», — одна из самых популярных в мировом фольклоре. В паре «человек и черт» без труда угадываются традиционные трикстер и простофиля.

Еще одна популярная тема анекдотических сказок — супружеская неверность, ленивые, болтливые и строптивые жены. Многие сказки, особенно о супружеской неверности, не бичуют человеческие недостатки, а прославляют хитрость и находчивость, посмеиваясь над одураченными. Смеется сказка и над неумеренными претензиями. В старом сюжете, имеющем широкое хождение, — «Матрона Эфесская» — неутешная вдова горько оплакивает в склепе своего мужа, но находит утешение с преступником, прячущимся там же, отдавая ему труп мужа. Сказки о женском коварстве, женской неверности были очень популярны в средневековье (что отвечало распространенному убеждению эпохи: женщина — сосуд дьявольский). Но над распутницей сказка смеется реже — чаще над одураченным мужем. Особенно много таких насмешек в итальянской новеллистике эпохи Возрождения, питавшейся фольклорными корнями. «Эта характеристика жен и женщин в анекдоте контрастна с обрисовкой добродетельных жен в собственно новеллистических сказках и отражает отчасти патриархальный, отчасти «демонизирующий» (в библейской и древних традициях) взгляд на женщину» [79].

Много анекдотических сказок о женах глупых и ленивых, особенно же — упрямых и болтливых. Таковы сказка об упрямой жене («Брито-стрижено»), о жене-болтунье, которая пыталась рассказать, в какой день нашел старик клад (когда шел блинный дождь и черти барина в лесу драли), о неверной жене («Микола Дупленский»). Что касается типологии характеров в этих сказках, то «муж и жена становятся разновидностью дурака и шута в роли супругов» [159]. Сказка о Миколе Дупленском, как и прочие сказки о супружеской неверности, входит в международный сказочный фонд, и нельзя на основании таких сказок судить об отечественных нравах в прошлом и настоящем. Тем не менее судить пытались даже такие знатоки русского фольклора, как Н. Е. Ончуков, писавший в предисловии к сборнику «Северные сказки»: «Этого рода сказки особенно многочисленны, гораздо многочисленнее во всяком случае сказок о верных женах, и указывают, с одной стороны, на легкое отношение к браку, с другой — на падение нравов в деревне, на распатанность семейного начала там, а всего более, кажется, на славянскую распушенность» [91]. Но «славянская распушенность» тут ни при чем: сказка рисует иную действительность.

Анекдотические сказки безжалостны к человеческим недостаткам и всегда комически обыгрывают их. Это могут быть не только пороки человеческого характера, но и природные дефекты. Таковы

сказки о слепых и глухих. Оговорки, обыгрывание специфических ситуаций, игра на омонимах — обычные приемы подобных сказок. Вот довольно распространенный сюжет. Глухой пастух отправился искать своих коз. Он спрашивает глухого же косаря, не видал ли тот его коз. Косарю показалось, что его спрашивают, куда у него сенокос, и он показывает: вон его граница. Пастух идет туда и находит коз. В благодарность он решил подарить косарю хромого козла. Косарь же подумал, что его обвиняют, будто он сломал ногу этому козлу, и решил драться. Мимо проезжал глухой судья, и косарь с пастухом обратились к нему. Тот же решил, что у него отбирают лошадь, и тоже собрался драться за нее. Но тут козел вырвался из рук пастуха, и все бросились врассыпную, найдя выход из трудного положения.

Этот сюжет может служить прекрасной иллюстрацией того, как живут и распространяются сказки. «Хотя недоразумения с глухими происходят, вероятно, ежедневно и во многих странах мира, так что ничто не мешает сюжету зародиться многократно, тем не менее в репертуаре фольклора наблюдается тенденция рассказывать именно об определенных персонажах и об их определенных приключениях» [63]. Сопоставление вариантов, рассеянных во времени и пространстве, показывает, что сюжет этот возник в Индии. Это не значит, что русские его из Индии и заимствовали: сказка известна и на Кавказе, и на Балканах, и в Западной Европе. Русская версия близка к балканской. Выводы очевидны.

Острее в социальном отношении (смех здесь часто не добродушный, а злорадный) сказки о барине и мужике, где барин представляется тунеядцем, этаким простаком, ничего не смыслящим в практической жизни. Он способен поверить в существование овцы-волкодава, в то, что из тыквы можно высидеть жеребенка. «Мужик, который на самом деле был целиком во власти барина, в сказке мстил ему за вековую обиду, торжествовал над ним победу, устанавливал ту справедливость и правду, которых не было в реальной жизни» [99].

Популярная трансфигурация в «антибарских» сказках — тема хозяина и работника. «За бытовыми фигурами хозяина и работника скрываются герои иного, более древнего сказочного ряда. Это прежде всего фольклорные типы дурака и шута бытовой сказки» [159].

В роли хозяина в сказках часто выступает поп. В русском фольклоре отношение к попам — безусловно отрицательное. А. И. Герцен

пытался объяснить причины этого следующим образом: русский крестьянин суеверен, но равнодушен к религии, которая для него является непроницаемой тайной. Все внешние обряды культа он соблюдает для очистки совести; он идет в воскресенье к обедне, чтобы шесть дней больше не думать о церкви. Священников он презирает как тунеядцев, как людей алчных, живущих на его счет. Поэтому поп, дьякон или жены всегда являются героями всех народных непристойностей, всех уличных песенок, предметом насмешки и презрения.

Герцен, конечно, прав. Мужик в самом деле был убежден, что все держится на нем, что он есть центр земли святорусской, единственный ее поилец и кормилец, а все остальные, в особенности барин и поп, сидят на его горбу. Дело, однако, не только в русском крестьянине: сюжеты сказок о попах интернациональны. И это общесказочный закон: «Священник получает комическую характеристику жадного и завистливого человека, нарушающего те самые заповеди, которые он проповедует и в качестве хозяина батрака, и в роли неумного проповедника. Здесь нарушение нормы как источник комического парадокса кажется особенно эффективным» [79].

Большинство так называемых антипоповских сказок в русском фольклоре — заходжие. Такова, к примеру, сказка о ловкой красавице, приглашающей попа, дьякона и архиерея в гости в разное время и прячущей их одного за другим в сундуке с сажеей, после чего муж отправился на базар продавать их как чертей. Эта сказка индийского происхождения прочно вошла не только в фольклор, но и в литературу (древнерусская «Повесть о Карпе Сутулове», «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголя).

Если барина сказка представляет фантастически глупым, то попа — фантастически жадным (и глупым тоже — это вариация все того же типа фольклорного глупца). Именно жадность попа-хозяина побуждает работника жестоко смеяться над ним: работник оставляет попа голодным, бесчестит поповскую дочку (здесь народная фантазия особенно изобретательна: многие «антипоповские» сказки непристойны). Сам поп, впрочем, не отличается благочестием и из-за своего сластолюбия попадает в неловкое положение («Поп ржет, как жеребец»).

Бытовые сказки иногда называют реалистическими. В отличие от сказок волшебных, действие здесь разворачивается в одном, «нашем» мире, и все происходящее может создавать впечатление реальности. Тем не менее никакого реализма в бытовых сказках нет:

к бытовым подробностям, конкретным бытовым картинам сказка равнодушна. Перед нами не житейский рассказ: ситуации бытовой сказки откровенно неправдоподобны.

Далека от реальности и типология героев бытовых сказок. Это, по существу, маски, и набор их несложен. Нам предстояло убедиться, что бытовые сказки варьируют одни и те же типы. В сказках анекдотических это хитрец и простофиля. Они могут сливаться воедино, образуя фигуру придурковатого шута, которого Е. М. Мелетинский назвал «медиатором между глупцом и плутом» [79]. Шут и дурак как бы отстранены от общества, что позволяет им относиться к нему довольно свободно, выступая в роли своеобразных экзаменаторов. Экзамен этот суров и с точки зрения обыденной морали бесчеловечен: шут поступает с окружающими весьма жестоко. Он продает простакам шапку «за все заплачено», плетку, «оживляющую» умерших, — тут много злых проделок. Есть несколько сюжетов непристойного содержания — о том, как шут соблазняет девушку или чужую жену.

Но сказки — не апофеоз бесстыдства и жестокости. Шут испытывает окружающих, и легковверные простаки этого испытания не выдерживают. «Неожиданная пустота или низменная корысть, обнаруживаемые сказкой на месте социальных ценностей высокого иерархического уровня, вызывают смех» [159].

Смешны не только герои — забавны комические ситуации, которыми изобилуют анекдотические сказки. Здесь громоздятся одна на другую совершенно абсурдные ситуации (вроде упомянутого обмена козы на кошку). Сказки об обманном соревновании хитреца с глупцами (например, о глупом черте) — это сплошь забавные проделки, как и трюки, с помощью которых неверная жена обманывает мужа («Любовник в бочке» и т. п.).

Излюбленный комический прием анекдотической сказки — реализация метафоры, игра на многозначности слов. Вспомним сказку о том, как работник зарезал хозяйских детей Луку и Петрушку, когда ему сказали, чтобы он нарезал луку и петрушки. Щедро используется в непристойных сказках многозначность глагола «дать».

К анекдотическим сказкам примыкают собственно *анекдоты* — короткие юмористические рассказы. Они в большинстве своем принадлежат к полулитературной традиции и ведут свое начало от сборников шванков, фанеций, фэбль средних веков и эпохи Возрождения. Особенности бытования анекдотов — их циклизация. Поэтому анекдоты рассказывались обычно «серийно».

Есть несколько принципов циклизации народных анекдотов. Часто они объединяются вокруг одного героя. В Германии это Тиль Эйленшпигель, в Италии — Бартольдо, на Востоке — ходжа Насреддин. Анекдоты о фольклорных хитрецах свободно переходят от одного народа к другому и составляют интернациональное наследие. Герои анекдотов — хитрецы и дурни одновременно, подобные трикстерам животного эпоса.

Есть в анекдотах и круглые, «набитые» дураки. Анекдоты о дурнях тоже циклизуются — обычно вокруг какого-то города или местности, жители которой представляются фантастически глупыми. Уже в античности получил анекдотическую известность город Абдеры. В Германии глупцы жили в городе Шильде. Это герои популярных народных книг шильдебюргеры. Русский писатель XVIII в. Василий Березайский сочинил книгу «Анекдоты древних пошехонцев», в которой привел множество рассказов о глупцах. Пошехонцы таскали свет лукошками в избу, где забыли прорубить окна, тащили корову на земляную крышу, чтобы она съела там траву, варили кашу в проруби, плавали во льне, принимая голубое поле за море.

Еще один принцип циклизации анекдотов — приурочение их к людям иной национальности (в русском фольклоре прежних лет — более всего анекдотов о цыганах и немцах, в современном — о евреях, чукчах, украинцах, грузинах и многих других). У каждого народа складывается свой образ «чужого» — всегда трафаретный и условный. Так, англичанин в русских анекдотах хладнокровен и немногословен, француз — экспансивен и падок на женщин, немец — деловит и туповат. Нередко анекдоты сталкивают людей разных национальностей — и тогда каждый ведет себя «по трафарету» (например, анекдот о том, как людям разных национальностей подали в ресторане суп, в который попала муха, и каждый реагировал на это по-своему).

Кому бы ни был посвящен анекдот, действие в нем всегда сосредоточено вокруг оси «глупость или наивность, хитрость или плутовство». Здесь участвуют как минимум два героя, причем анекдот имеет дело с абсурдным парадоксом. Именно этот парадокс, а не шутливость и не остроумный финал, определяет сущность анекдотического жанра. Остроумие всегда относительно — парадокс устойчив. Далеко не всякому кажутся смешными анекдоты о теще или попугае-матерщиннике, но в основе их неизменно лежит парадоксальная ситуация.

Анекдоты – один из способов социально-культурного самоопределения: принадлежность человека к определенной среде можно установить по анекдотам, которые он рассказывает (анекдоты серии «Уезжает жена на курорт» среди гуманитарной интеллигенции не услышишь). Анекдотическая традиция – самая живая в современном русском фольклоре, и мы еще к ней вернемся.

Анекдоты – это стихия комического. К ней принадлежат и небылицы, где речь идет о совершенно невозможных в жизни вещах – вроде того, как человек провалился по плечи в болото, утка свила гнездо на его голове и отложила яйца и т. п. На таких небылицах построены знаменитые рассказы о бароне Мюнхгаузене.

В современную эпоху традиционные сказки уходят из живого бытования. Остаются жить в устной традиции лишь два вида: сказка новеллистическая, трансформирующаяся в авантюрную (о ней мы скажем при характеристике современного фольклора), и анекдоты.

* * *

Изданий русских народных сказок великое множество, особенно для детей. Студенту нужно знакомиться со сказками по изданиям для взрослых, где тексты не отредактированы и не приспособлены к детскому восприятию. Прежде всего это сборники, составленные видными учеными и собирателями фольклора. Наиболее полное, классическое собрание русских сказок было выпущено в середине XIX в. А. Н. Афанасьевым. Оно выдержало восемь изданий (два последних – в 1957 и 1984–1985 гг.). Особо отметим последнее, подготовленное Л. Г. Барагом и Н. В. Новиковым, вышедшее в известной академической серии «Литературные памятники»: оно сопровождается подробными примечаниями, где даны сведения об истории сказочных сюжетов.

Основным типом научного издания после трудов А. Н. Афанасьева стал сборник сказок, подготовленный самим собирателем (Афанасьев пользовался в основном материалами «из чужих рук»). Наиболее замечательные из них: «Великорусские сказки» И. А. Худякова, «Сказки и предания Самарского края» Д. Н. Садовникова, «Северные сказки» Н. Е. Ончукова, «Великорусские сказки Пермской губернии» и «Великорусские сказки Вятской губернии» Д. К. Зеленина, «Сказки и песни Белозерского края» Б. и Ю. Соколовых, «Сказки и предания Северного края» И. В. Карнауховой,

«Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова», «Сказки Терского Берега Белого моря» Д. М. Балашова. Первые их издания давно стали библиографической редкостью, но появились переиздания (так, петербургское издательство «Тропа Троянова» предприняло издание серии «Полное собрание русских сказок», где снова увидели свет замечательные сборники прошлого).

В новое время русские фольклористы уделяли много внимания индивидуальному мастерству сказочников. Поэтому появились сборники сказок, рассказанных одним «мастером»: «Сказки Куприяники», записанные А. М. Новиковой и И. А. Оссовецким, «Сказки Магая (Е. И. Сороковикова)» в записи Л. Элиасова и М. Азадовского, «Сказки Филиппа Павловича Господарева», записанные Н. В. Новиковым, «Сказки А. Н. Корольковой», изданные Э. В. Померанцевой, и др.

Много изданий избранных русских народных сказок. Наиболее полное из них — трехтомная антология «Сказки», изданная Ю. Г. Кругловым в серии «Библиотека русского фольклора» (М., 1988—1989). Рекомендуем также книгу «Русская бытовая сказка», составленную В. С. Бахтиным (Л., 1987). Есть издания сказок, предназначенные учащимся и студентам, где тексты сопровождаются специальными статьями и комментариями. Это книга Э. В. Померанцевой «Русские сказочники» (М., 1976), хрестоматия «Прозаические жанры русского фольклора», составленная В. Н. Морохиним (М., 1977), и особенно полезная для студентов «Русская волшебная сказка», принадлежащая К. Е. Кореповой (М., 1992).

Тем, кто заинтересуется сравнительным анализом сказок в интернациональном масштабе, следует обратиться к сказкам народов мира. К сожалению, научных изданий этих сказок в нашей стране немного. В первую очередь рекомендуем книги, вышедшие в серии «Сказки и мифы народов Востока». Десятитомная серия «Сказки народов мира» издана для детей и научных целей не преследует, как и большинство изданий сказок народов Европы в русских переводах.

В комментариях к сказкам обычно указывается, к какому типу относится данный текст. Указатель сюжетных типов был составлен финским ученым Антти Аарне в 1910 г. Каждому сюжету был присвоен постоянный номер. Так, сказка о том, как лиса притворилась мертвой и выбросила рыбу из саней, — это тип 1, сказка о победителе змея — тип 300, сказка о незадачливых любовниках, спрятанных в сундуке, — тип 1730. Указатель Аарне был с одобрением встречен

фольклористами многих стран, и система Аарне легла в основу национальных указателей, дополняясь новыми номерами. В 1929 г. был издан русский «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне» Н. П. Андреева, где были учтены все известные к тому времени публикации русских сказок. Указатель Аарне был дважды расширен и дополнен выдающимся американским фольклористом Стифом Томпсоном (в 1928 и 1960 гг.). В наше время любое научное издание сказок имеет ссылки на указатель сказочных типов Аарне—Томпсона. Появился и новый указатель восточнославянских сказок по Аарне—Томпсону: «Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка» (сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979). Это ценное справочно-библиографическое пособие, без которого не может обойтись ни один фольклорист, работающий с русскими сказками.

В числе популярных книг, предназначенных для широкого круга читателей, назовем следующие: «Русская народная сказка» Н. М. Ведерниковой (М., 1975), «Русская народная сказка» Э. В. Померанцевой (М., 1963). Отдельные главы этого труда вместе с другими работами исследовательницы составили книгу «Русская устная проза» (М., 1985). Учебным пособием для студентов является книга В. Я. Проппа «Русская сказка» (Л., 1984).

Много работ и по отдельным видам сказки. Специальное исследование о сказках о животных — монография Е. А. Костюхина «Типы и формы животного эпоса» (М., 1987). Из работ о волшебной сказке отметим прежде всего знаменитое исследование В. Я. Проппа «Морфология сказки» (Л., 1928). В. Я. Проппу принадлежит также монография «Исторические корни волшебной сказки» (Л., 1946). О бытовой сказке есть несколько работ Ю. И. Юдина. Содержательной характеристике бытовой сказки посвящена также первая глава монографии Е. М. Мелетинского «Историческая поэтика новеллы» (М., 1990).

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПРОЗА

К фольклорной несказочной прозе относят рассказы, вызывающие доверие слушателей. Поэтому в первую очередь они выполняют информативную функцию. Собственно художественного статуса у этих рассказов нет: они являются непосредственным выражением народного мировосприятия.

По содержанию устные народные рассказы делятся на былички (мифологические рассказы), легенды, предания, бывальщины. «Для всех этих жанров характерна относительно слабая выработанность стилистических средств. Они обычно не рассказываются без внешнего повода и не имеют зачинов и концовок, формально выделяющих их из обыденного речевого потока» [153]. Они бытуют в трех формах (выделенных скандинавским фольклористом Карлом фон Сидовым): слухи и толки, мемораты (рассказы-воспоминания), фабулаты (сюжетные рассказы, вошедшие в устную традицию). Слухи и толки мимолетны, они еще не вошли (и чаще всего не входят) в устную традицию, но представляют отличный материал для характеристики этнического менталитета.

На первый взгляд, мышление человека в современном цивилизованном обществе рационально и покоится на научных представлениях о мире, которые закладываются уже в начальной школе. Христианское мировосприятие не полагается всецело на человеческий разум, ставя превыше всего веру, но оно враждебно относится ко всякого рода суевериям.

Но это лишь на первый взгляд. Современные культурологи склонны отделять идеологию как систему идей и понятий от ментальности – реального мировоззрения. Французский историк Жак Ле Гофф замечает: «В отличие от высшего, лежащего на поверхности, ясно выраженного слоя духовной жизни и идеологии, ментальность образуется из сплава искаженных идей и понятий, психологических автоматизмов, пережитков и обломков, противоречивых и подвижных псевдологик» [64]. Ментальность открывает нам мир современной мифологии и суемудрия, уходящего корнями в архаическое прошлое человечества.

БЫЛИЧКИ

Рассказы о существах и людях, наделенных сверхъестественными способностями, называются *быличками*. Они отражают не древние представления о мире, а верования русского человека XIX–XX вв. Мир быличек – таинственный и страшный и, обращаясь к нему, мы, по словам А. Блока, вступаем «в лес народных поверий и суеверий», где нам необходимо «привыкнуть к причудливым и странным существам, которые потянутся к нам из-за каждого куста, с каждого сучка и со дна лесного ручья» [51]. Это мир леших

и водяных, полудниц и русалок, домовых и баенников, овинников и гуменников, ведьм и оживших мертвецов. Рассказы о них зовутся также демонологическими: демонами древние греки называли природных духов. На Руси их считали «нечистой силой». По народным понятиям, нечистая сила — «нежить», а нежить, по толкованию В. И. Даля, — «все, что не живет человеком, что живет без души и без плоти, но в виде человека: домовый, полевой, водяной, леший. русалка, кикимора и пр. По выражению крестьян, нежить не живет и не умирает... У нежити своего обличья нет, она ходит в личинах» [33]. А личин этих много: кроме «вида человека», часто «нечистики» имеют животные признаки — хвост, рога, копыта, шерсть. Невидимые обычно для человеческого глаза, они имеют привычку неожиданно «являться».

Специфика русской демонологии в том, что она представляет сложный комплекс верований, восходящих к разным эпохам. Здесь старое зачастую не вытеснялось новым, а оставалось жить под многочисленными новыми наслоениями. Поэтому, в частности, «обликов черта (дьявола), как и обликов других видов нечистой силы (домовых, леших, русалок, кикимор, полудниц и др.), много и они разнообразны» [139]. Это разнообразие зависит и от функций «нечистиков», и, естественно, от местности, в которой они обитают. Так, владимирская русалка — бледная женщина с бескровным лицом, длинными космами и большими отвислыми грудями, которые она перекидывает через плечи. У южновеликороссов и украинцев, напротив, русалка — зеленоволосая красавица с длинными косами.

Единого фонда быличек в русском фольклоре нет: они варьируются с юга на север, с запада на восток. Где-то знают лешего, но не знают русалок, а в другой области — наоборот. Но персонажи быличек, при всем разнообразии, наделяются достаточно устойчивыми общими характеристиками: покойники встают из гробов, преследуют живых и исчезают с криком петуха, леший заставляет человека блуждать по лесу. Устойчивы и указания на то, где и когда является людям эта нечистая и неведомая сила.

Былички — рассказы не просто о нечистой силе, а о встречах человека с нею. Задача быличек — «доказать, утвердить, подкрепить то или иное верование... Поэтому быличка всегда носит характер свидетельского показания: рассказчик либо сообщает о пережитом им самим случае, либо ссылается на авторитет того лица, от которо-

го он об этом случае слышал» [97], т. е. быличка обычно является меморатом.

Демонологические образы разделяются на три группы: духи природы, домашние духи и злые духи (нечистая сила в узком смысле слова).

Из духов природы наиболее распространены рассказы о **лешем**. Выглядит он то маленьким голым старичком с мохнатыми руками, то ростом выше леса, то является человеком, но что-нибудь у него «не так»: или пояса нет, или шапки, или левая лапа повернута правой. «Сами сюжеты быличек о лешем довольно однообразны, фабулы их просты и незамысловаты: рассказчик видит лешего в лесу, слышит его шаги или смех, леший заводит его, пугает, недобро шутит с ним, подсаживается к нему в сани, уводит ребенка» [97]. Сбить человека с пути, завести его в чащу, а то и к себе затащить — любимая его забава. Затаскивает он, впрочем, не кого попало, а преимущественно девиц. В сборнике Д. Н. Садовникова есть такая быличка.

Раз охотник шел лесом, и его собаки к норе, а в нору-то эту леший девицу затащил. Вот он подошел к норе и кричит (охотник-то): «Кто там?» — «Человек». — «Какой человек?» — «Такой же, как ты». — «Вылазай сюда!» — «Нельзя, — говорит, — мне: я вся ободраная. Кинь одежду — я вылезу». Охотник кинул в нору свою одежду, девка и вышла из норы. Лешего в то время в норе не было.

Нередко происхождение лешего связывают со страхом перед дремучим лесом. Едва ли это верно: представления о лесных духах есть у всех европейских народов, начиная с античности. Это древнегреческие силены и сатиры, немецкие моховые старушки, южнославянский волчий пастырь. И везде это хозяева леса, покровители зверей и птиц. Видимо, таким покровителем был и русский леший. «Дошедшие же до нас лишь в поздних записях восточнославянские рассказы о лешем несут в себе, наряду с глухими отзвуками древнейших представлений, преимущественно черты более поздних эпох» [97]: леший устрашает людей и вообще похож на черта.

В Южной России и у западных славян был полевой демон — **полевик**. Это маленький уродливый человечек, который являлся людям редко и всегда в полдень. Особой опасности он не представлял — в отличие от **полудницы** — девушки в белом, показывающейся в полуденную жару и наносящей солнечный удар.



Чудо лесное, поймано весною.
Середина XVIII в.
Гравюра на меди

На Севере она не столь грозна, сколь диковинна: «красива по себе, только косматая». В Архангельской губернии полудница обитала во ржи, и ею пугали ребятишек, обращаясь в поле: «Полудница во ржи, покажи рубежи, куда хошь побежи!»

В воде жил **водяной**. «В отличие от своего лесного собрата-шутника, водяной зол и жесток. Его любимое дело — топить людей. Он топит неосторожных купальщиков, утаскивая их за ноги под воду и «заверчивая» до смерти» [137]. Обычно это голый старик с косматыми волосами, покрытый тиной. По характеристике А. Н. Афанасьева, водяной «ныряет с неуловимой для глаз быстротой: среди совершенной тишины вдруг где-нибудь закружится, запенится вода, из нее выскочит водяное чудо и в тот же миг скроется, и в полверсте от этого места снова кружится и пенится вода, и снова выставляется голова водяного» [8]. Он любит ездить на соме. Поэтому во многих местностях России сомятину в пищу не употребляли — чтобы не обидеть водяного. Очень важно было установить с водяным добрые отношения — особенно для мельника. Мельника считали колдуном: он знался с нечистой силой. Чтобы задобрить водяного, в воду бросали конский череп, дохлых животных, сыпали хлебные крошки.

Быличек о водяном немного, и В. И. Даль отмечал: «О водяном трудно собрать подробные сведения; один только мужик рассказывал мне о нем, как очевидец; другие большей частью только знали, что есть где-то и водяной, но бог весть где» [33].

Быличек о водяном мало — зато много **бывальщин**, рассказов о том, что где-то и с кем-то произошло. Былички — это мемораты, которые «документированы». Бывальщины ближе к фабулатам, и начинаются они нередко словом «сказывают». Бывальщины стоят между меморатами и фабулатами. Им верят, но строгой достоверностью бывальщины не обладают: «сказывают», но ведь могут сказывать и выдумку. «Основные сюжеты бывальщин о водяном следующие: мельник ловит водяного в облике рыбы, последний откупается от него; дьячок спасается от водяного, закричав, как петух; музыкант играет водяному; водяной находит деньги для бедняка; охотник убивает водяного; солдат бьет водяного; девушки призывают водяного на беседу; водяной выпрашивает дровни, чтобы перевезти свое имущество; мужики помогают водяному прогнать чужого омутника; утопленница становится женой водяного; водяной дает поручение деревенским ребятам; с водяным заключают договор и т. д.» [97].

С водою связаны и **русалки** – существа женского пола, поверья о которых наиболее распространены в Южной России. «Русалки – водяные красавицы; ночью при луне они выходят на берега озер, рек, ручьев нагие, в венках из осоки и древесных ветвей; они садятся на траве, расчесывают косы или хороводы ведут» [43]. Человека, особенно привлекательного мужчину, русалки могут зачекотать и утащить в воду. Но живут они и в лесах, на старых деревьях, с удовольствием раскачиваясь на ветвях.

В семантике русалок не все ясно – начиная с их обозначения. Слово «русалка» производили и от «русла», и от «русый», и от названия рек Рось, Русса. Наиболее вероятна связь слова «русалка» с античными праздниками розалий (русалий). «Это наименование наслоилося на местные верования и стало обозначать один из славянских религиозных праздников» [137], связанных с земным плодородием.

В сообщениях о русалках – а они не старше XVIII в. – есть еще один семантический план: эти существа живут в реке и заманивают туда людей. Стало быть, они олицетворяют водную стихию. Что древнее – русалка как божество плодородия или как водное существо? По-видимому, все-таки первое. Русальские обряды более связаны с лесом, чем с рекой, да и русалки любят бегать по полю. С. В. Максимов пишет: «Где они бегали и резвились, там трава растет гуще и зеленее, там и хлеб родится обильнее» [72] (заметим, что и польские *boginki* или *dziwożony* тоже жили не только у воды, но и в лесах).

И наконец, русалки воспринимались как тоскующие души мертворожденных или умерших некрещеных детей («заложных» покойников). И это значит, что представления о русалках связаны с поминальными обрядами. Но когда этнограф XIX в. Н. А. Минх пишет о русалках: «В глубокую полночь при лунном сиянии всплывали на поверхность озера красивые нагие девы с распущенными длинными волосами и с хохотом плескались водой», – здесь ничто не говорит о душах тоскующих: русалки всегда резвятся и хохочут, «разжигая сладострастие мужчин своим красивым обнаженным телом»¹.

Итак, представления о русалках полны глубоких противоречий. Эти существа тоскуют и хохочут. Как духи плодородия они благодетельны – и в то же время опасны для людей: «пугают, гоня-

¹ Минх А. Н. Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губернии. СПб., 1910. С. 21.

ются, топят, убивают, замучивают щекоткой, они прельщают мужчин и ненавидят женщин, портят скотину, воруют детей» [97]. Объясняется эта противоречивость не тем, что в русалках смешались разные верования о разных демонах — единство противоположных начал вообще в духе мифологии, не подчинявшейся правилам логики.

На этом можно было бы поставить точку, если бы не искусство и литература. Они создали — на фольклорной основе — собственный «классический образ русалки — роковой для человека красавицы, водяной, реке лесной, нежити» [97]. С русалками связываются «трагические истории о самоубийстве и несчастной любви, их красота и обольстительность, их молодость вызывают не только страх, но и жалость, сочувствие... И в литературе прекрасная русалка обычно несет гибель, она чаще всего связана с водной стихией, таинственна, холодна, появляется в ночной темноте, при лунном свете» [97]. Таковы русалки в «Страшной мести» Н. В. Гоголя:

В час, когда вечерняя заря тухнет, еще не являются звезды, не горит месяц, а уже страшно ходить в лесу: по деревьям царапаются и хватаются за сучья некрещенные дети, рыдают, хохочут, катятся клубом по дорогам и в широкой крапиве; из днепровских волн выбегают вереницами погубившие свои души девы; волосы льются с зеленой головы на плечи, вода, звучно журча, бежит с длинных волос на землю, и дева светится сквозь воду, как будто бы сквозь стеклянную рубашку; уста чудно усмеваются, щеки пылают, очи выманивают душу... она сгорела бы от любви, она зацеловала бы... Беги, крещеный человек! уста ее — лед, постель — холодная вода; она зашекочет тебя и утащит в реку.

Гоголь этнографически точен. В современной массовой культуре образ русалки модернизируется и упрощается. Это конфетная красотка — голая, пышногрудая, с роскошными волосами — в стиле женщины-вамп. Такой предстает русалка в дешевых статуэтках, настенных клеенчатых ковриках, татуировках. Русалка — единственный образ русской демонологии, вошедший в массовую культуру.

Из домашних духов на первом месте стоит **домовой**. Жил он где-то в доме: под печкой, на чердаке, в чулане, под порогом. Домовой был покровителем семьи и хозяйства, дружил с кошками, собаками, козлами. К обитателям дома он относился, в общем, хорошо, но бывал и недоволен: то на чердаке завозится, а то и душить во сне начнет.

Домовой давал знать о грядущих переменах. «Он предупреждает о них разными звуками, плачем, оханьем, стонами (к горю), песнями, прыжками (к радости), чаще же всего — прикосновением в ночной темноте: если прикоснется домовый мохнатой или теплой своей лапой — это к добру, если голой или холодной — не к добру» [137].

С домовым стремились жить в ладу и приносили ему небольшие жертвы: оставляли для него кашу, хлеб, табак. При переселении в новый дом брали с собой и домового: его переносили в горшке с углями, на хлебной лопате. Первой в новый дом пускали кошку, с которой домовый был всегда дружен. Будешь хорошо относиться к кошке — будет все хорошо и у тебя дома. Известна пословица: «Не гладь скота, а гладь кота». Есть, впрочем, иное толкование этого обычая. По традиционным понятиям, каждое строительство предпринимается на чью-то голову, т. е. вскоре кто-нибудь должен умереть. Поэтому в дом и пускали петуха или кошку — пусть смерть лучше падет на них.

В домового верили все: он был рядом, под боком, а потому и рассказывали о нем мало, скупно. «В рассказах о домовом совершенно нет того священного трепета, который так ощутим в быличках и бывальщинах о духах природы. Зато домашние духи лишены того поэтического ореола, который характерен для образа водяного, лешего — и особенно русалки» [97]. Домовой был близок и понятен. «Он и не погубит, как коварная русалка, не утопит, как могущественный водяной, не утащит в чащобу, как злой леший, а, рассердившись, лишь ущипнет, насадит синяков, спрячет какую-нибудь вещь и этим ограничится» [97]. Вообще положение домового двойственно: с одной стороны, это нечистая сила, с другой — это не злая нечистая сила. Не было нужды спасаться от домового крестным знаменем: он ведь жил в доме, где висели иконы, и особенно не безобразничал. Отсюда и такое любопытное истолкование домового одним из крестьян: «Домовушка должен быть тот же шишига, то ись дьявол, по крайности прежде был шишигой, а теперь, видится, обрусел».

К сонму домашних духов относятся и те, кто жили в разных хозяйственных постройках: **банники** (баенные обдерихи), **овинники**, **гуменники**. С ними были связаны свои представления: с банниками — всякого рода запреты, строго соблюдаемые при посещении бани, с овинниками — гадания. Овин и баня в мифологических представлениях — пограничные места, где человек может вступить в контакт с нечистой силой.



Изображение сатира, показывавшегося в Испании в 1760 г.
 Конец XVIII в. Гравюра на меди

Третья категория персонажей быличек — злые духи, нечистая сила, которая вредит людям. Их много: черти, лихорадки, злыдни, кикимора и т. п. Болезни, сопровождающиеся жаром, представлялись в облике женщин. Это и есть **лихорадки** (трясовицы). Число их колебалось от 7 до 77, но чаще их было 12. «Двенадцать окаянных трясовиц», «дщерей царя Ирода», упоминаются в старинных заговорах. Это худющие, злющие, простоволосые бабы. **Злыдни** и **мара** — достояние южнорусского фольклора (*mr* — древний индоевропейский корень, от него, как мы говорили, произошли слова *мор*, *смерть*). Мара — привидение, появляющееся лунными ночами. Того же корня **кикимора** — дух мелкий и зловредный. Мара и кикимора любят вредить женщинам: то пряжу перепутают, то нитки оборвут.

Обыкновенный род злых духов — **черти**. В русском фольклоре их множество, и зовут их по-разному (С. В. Максимов насчитывает более 80 названий, среди которых чаще встречаются черт, бес, нечистый, нежить, лукавый, нелегкая, анчутка, шиликун и т. д.). Внешний облик черта во многом сформирован лубочными картинками: черный, мохнатый, остроголовый, с рогами и копытами. В древнерусских миниатюрах он выглядит несколько иначе: «Это — черт с вытянутой шишом головой (часто лысый), или с торчащими шишом длинными волосами, голый, часто с крыльями за спиной, с небольшим (куцым) хвостом и с гусиными пятками» [139]. Он может принять облик человека, но при этом обычно хромает, при нем остаются хвост и копыта. Может явиться он и в облике животного: черного кота, черной собаки, свиньи. Обычно черти во множестве селятся в разных «нечистых местах»: болотах, трясилах, омутах. Именно они насылают на людей «порчу» и разные тяжелые болезни. Диапазон действий черта достаточно широк — от мелких пакостей до тяжких преступлений («лукавый попутал», «нелегкая понесла»). Лишь в анекдотических сказках черт оказывался одураченным, тогда как в обыденном сознании он был страшен и даже упоминать о нем не рекомендовалось.

Черт не только ответствен за всякие психологические неурядицы, но был некогда связан с природными стихиями: ветром, ураганом, метелью. По убеждению А. Н. Афанасьева, «нечистые духи в своем древнейшем, языческом значении были существа стихийные, демоны темных туч, опустошительных гроз, вихрей и выюг» [8]. Осенние бури и зимние метели — их рук дело. Эти представления широко отразились в литературе: так, в стихотворении А. С. Пушкин

на «Бесы» буря и метель — это чертово сборище. Социальные смуты, на которые так щедро русская история, тоже ассоциировались с разгулом бесов — будь это роман Ф. М. Достоевского «Бесы» или начало стихотворения М. А. Волошина «Северо-восток»:

Расплясались, разгулялись бесы
По России вдоль и поперек.
Рвет и крутит снежные завесы
Выстуженный северо-восток.

Здесь черти выступают еще в одной ипостаси, верно замеченной Ф. А. Рязановским: «бесы представляются существами общественными», «большой родней» [122]. Лешие и водяные не ходят толпами. Черти же могут действовать в одиночку, но истинная их стихия — толпа.

Народные представления о чертях подверглись сильной христианской редакции: образ черта стал связываться с адом. Это был общеевропейский процесс. Как показали исследования Лютца Рёриха, в немецком фольклоре стабильный и традиционный портрет черта складывается лишь в позднем средневековье, и образ его многогранен: от глупца до хитрого искусителя. С ним совпал и бывший когда-то несколько другим образ **беса**. «Первоначальный смысл его — дух, демон в самом общем понимании, не обязательно злой. Отсюда «бесноватый, беситься, бешенство» означало одержимость духом...» [137]. Христианство истолковало бесов как слуг дьявола. Они строят разнообразные козни, особо стремясь разрушить социальные и семейные связи (поэтому о нарушении супружеской верности говорят: «бес попутал», «седина в бороду, а бес в ребро»).

Видное место заняли бесы в христианской мифологии. «Деятельность бесов как искусителей направлена на всех людей, но с особым вниманием они относятся к монахам, аскетам и пустынноикам, находящимся с ними в отношении объявленной войны (отшельники ранней поры монашества с особым намерением избирали для проживания места, пользовавшиеся наиболее недоброй славой по части «нечистой силы», чтобы сразиться с бесами в самом их гнезде). Уже основатель христианского монашества египетский пустынноик IV в. Антоний Великий стал героем красочных рассказов о преодолении бесовских козней» [85]. Существовал обширный монастырский фольклор, где о бесовских проделках рассказывалось много и охотно — как, например, в памятнике литературы Древней Руси Киево-Печерском патерике.

Много рассказывалось не только о духах и демонах, но и о людях, наделенных сверхъестественными способностями — колдунах и ведьмах. Отношение к ним было неоднозначным, поскольку они выполняли разные функции. Прежде всего это были посредники между людьми и сверхъестественной силой. Поэтому они могли находиться у нечистой силы в услужении.

Однако **знахари** исцеляли болезни, снимали «порчу», избавляли от «сглаза», подстерегавшего человека на всем его жизненном пути, еще в материнской утробе. «Испортить» можно кого угодно — и детей (их сглазить особенно легко), и молодоженов на свадьбе, можно вызвать болезнь и людскую, и скотскую. Уберечься от сглаза можно и самому, но лучше положиться на помощь целителя.

Народ четко разделял знахарей и колдунов. **Колдуны** — носители злого начала. Знахари же приносят добро, как они полагают, с Божьей помощью. Знахари не избегают магических приемов и заклинаний — это обязательно, но используют при этом и приемы народной медицины. Колдуны же всецело уповают на вредоносную магию. У них тоже были свои, специфические снадобья: уголь и сера, змеиная кожа и высушенные крылья летучей мыши.

Колдуны есть у всех народов (см. об этом любопытную книгу Г. Райта «Свидетель колдовства»), и в их психологическом облике, несмотря на разность культур, много общего. Колдунами не рождаются, а становятся, хотя предрасположенность к чародейному ремеслу, конечно, должна присутствовать в человеке. Бывало, что колдуны учились своему искусству у самого сатаны, заключая с ним договор — в бане или на перекрестке дорог. Это могла быть клятва или расписка — кровью, разумеется. В церковь, однако, колдуны ходили, только свечи у них в храме плохо горели и все время гасли. Да и как им не гаснуть, если колдуны, принимая свое чародейное посвящение, отказывались и от Бога, и от отца с матерью?!

Русский колдун резко выделяется своей внешностью. Обычно это угрюмый и неразговорчивый старик с всклокоченной бородой, глядящий исподлобья. Живет он бобылем в покривившейся избушке на краю села и любит шастать по ночам (по характеристике С. В. Максимова). Разговаривая с людьми, он всегда смотрит в землю. Начинался его путь обучением — заканчивался страшными мучениями: колдун умирал в муках. Считалось, что перед смертью колдун обязательно должен передать кому-нибудь свой чародейный дар — иначе его земля не примет. Поэтому к умирающему колдуну боялись

близко подходить. Опасен был и мертвый колдун, поэтому ему подрезали подколенные жилы и вбивали в могилу осиновый кол.

Колдовских проделок было множество. Но наибольший вред приносил колдун во время свадьбы. Его приход на свадьбу всегда был чреват бедою — «свадьба без див не бывает». «Соберутся венчаться, запрягут несколько пар, а кони — ни с места; или вдруг в пути дуга лопнет, или на свадебном пиру в окно нож влетит; жених с невестой занемогут, прохворают некоторое время и умрут; гости расплзутся по дому и лают по-собачьи; вдруг невеста покажется жениху, бравшему девушку по любви, рябой уродиной, он закричит в голос, ни пить, ни есть не может; портили жениха нестойхой, так что он никакого греха с невестой сделать не сможет» [90].

Средства защиты от колдунов были разные, от молитв до трав. Помогали лук, чеснок, хрен, горчица, калган. Надежным средством была иголка: воткнешь ее незаметно в одежду колдуна — и тот тебя не тронет.

Женской ипостасью колдуна была **ведьма**. Поверья о ведьмах были распространены на Украине и в Белоруссии более, чем у русских. Облик ведьмы изменчив: это и безобразная старуха, и, как говорил М. И. Макаров, «красавица писаная, невинность в осьмнадцать лет, сладострастная, огненная, пламенная. Если она полюбила вас, то ждите беды неминучей: вы иссохнете, как лучиночка, вы пропадете, как былиночка» [71]. Как обычно для русского фольклора, на Севере все выглядит мрачнее, на юге — веселее. То же и с ведьмами: «Севернорусская ведьма — безобразная старуха, иногда толстая, как кадушка, с растрепанными седыми космами, костлявыми руками и синим носом. Южнорусская ведьма может быть молодой и привлекательной, хотя ее молодость и красота порой только личина: старуха лет незапамятных, ведьма лишь оборачивается красавицей, когда кого-нибудь полюбит, и летает к своему избраннику огненным змеем» [90]. Во всех случаях у ведьмы есть небольшой хвостик, и это роднит ее с чертом. Иногда они и вправду в родстве.

Колдуны любят одиночество — ведьмы, напротив, устраивают собрания-шабаши, полные распутства и безобразия. Подобно чертям, ведьмы превращаются в животных, особенно охотно — в кошек и сорок. Было известно немало мест, где устраивались шабаши (славилась Лысая гора под Киевом). М. Макаров сообщал, что в незапамятные времена было на большой Московской дороге селение Лысые горы, которое часто «кувыркалось кубарем». Так бы оно и провалилось под землю, если бы не молитвы праведников,

превратившие ведьм в сорок, мигом разлетевшихся в разные стороны [71]. Поэтому, кстати, не было ведьм в Москве: еще св. митрополит Алексей запретил сорокам летать в Москву и тем самым лишил ведьм их любимого превращения.

Слово «ведьма» связано с корнем *вед* (ведать — знать) и означало когда-то людей, наделенных особым знанием. Но давно уже с ведьмами ассоциируется не знание, не добрые дела, а злые козни. Ведьмы используют свои чары «во вред людям, насылая на них порчу, болезни; по ночам, обернувшись свиньей, кошкой, собакой или другим зверем, проникают в чужие двери и выдаивают коров, устраивают в полях прожины и заломы, причиняющие страшные беды хозяевам полей... (Залом выглядел следующим образом: хлебные колосья, растущие в круге диаметром 30–35 см, спутаны, их стебли надломлены и согнуты к центру круга, в середине которого оставлено десятка два несломленных колосьев)» [90]. Ведьм винили во всех неурядицах. Когда летом 1547 г. в Москве случились сильные пожары, горожане взбунтовались. Они решили, что Москву «попалили колдовством», и виною всему — «бабка царя волхова» Анна: она вынимала из людей сердца, вымачивала их в воде и тою водою, летая сорокой, кропила город.

Если колдуньи вели себя вызывающе, не скрывая своих черных дел, то ведьмы, наоборот, были скрытны. Поэтому существовало множество способов распознавания ведьм. Так, во время засухи подозреваемую в ведовстве бросали в воду, привязав ей на шею тяжелый камень. Неповинные в чародействе тут же шли на дно, а ведьмы плавали на поверхности: их вода не принимала. Невинных вытаскивали и отпускали, а ведьм забивали насмерть или топили [8]. Но вообще славяне относились к своим ведьмам терпимо и казнили их только при чрезвычайных обстоятельствах. В Западной Европе подозреваемых в ведовстве сотнями жгли на кострах. В католической Европе была разработана целая система обнаружения связей ведьм с дьяволом (об этом написана в конце XV в. книга «Молот ведьм»). Православная же церковь осуждала расправы над ведьмами. Но народ поступал по-своему: когда начиналась эпидемия, отыскивали виновницу и расправлялись с ней. Так, в 1879 г. в Тихвинском уезде крестьяне сожгли в избе старуху, заподозренную в колдовстве.

Особое место в народной демонологии занимали **покойники**, возвращавшиеся с того света. Обычно мертвые являлись к живым, если их неумеренно оплакивали. Лучше не приглашать мертвых в гости. Существует много рассказов о том, как девки зовут

мертвых на вечеринку, те являются в облике парней и расправляются с ними. Мертвецы приходят и незваные. Есть летописное свидетельство о нашествии мертвецов-навиев на Полоцкое княжество в XI в. Они принесли с собой язвенную болезнь и невзгоды: засуху, эпидемии и даже нашествие половцев.

Из покойников наиболее ужасны вампиры (упыри, вурдалаки), сосущие кровь своих жертв. Вампирами становились либо колдуны, либо люди, умершие неестественной смертью (самоубийцы, например), а также те, кто умер от укуса вампира. Самый надежный способ избавиться от вампира – вбить ему в сердце осиновый кол.

Особенно популярны были вампиры у южных славян. Самый знаменитый из них – Дракула, князь валашский, ставший героем средневековой повести. Не обошла вниманием вампиров и русская классика (стихотворение А. С. Пушкина «Вурдалак» из «Песен западных славян», повесть А. К. Толстого «Упырь»), современная западная литература (роман Б. Стокера «Дракула»), киноиндустрия.

Мы говорили о том, что былички информативны и поэтому лишены строгой стилистической структуры. Казалось бы, ни о каких повествовательных законах в быличках и речи быть не может. Это не совсем так. Ведь в быличках рассказывается об исключительных случаях, выпадающих из нормального течения жизни. Все происходит неожиданно, «вдруг» («Мужик идет лесом... Вдруг как засвистит и захохочет на весь лес...»). Встреча с нечистой силой страшна и нередко оборачивается для человека смертью. «Тем, что быличка рассказывает о страшном, определяется и преобладание в ней, в отличие от сказки, трагического исхода: после встречи с лешим, русалкой, водяным, хозяином земных недр человек начинает задумываться, становится мрачным, угрюмым, чахнет, пропадает или даже гибнет» [97]. Трагический финал, неординарность происходящего роднят былички с кошмарами и сновидениями.

Демонологические рассказы не являются исключительно достоянием прошлого. В XX в. были разрушены основы русского патриархального быта, в которых укоренена народная демонология. Не стало овинов – вместе с ними ушли и овинники. Но появились новые занятия и профессии – и родилась новая мифология. Старых добропорядочных домовых сменили полтергейсты. Среди людей, постоянно находящихся в опасных условиях, например альпинистов, складывается собственная мифология, рождаются современные мифологические рассказы – о снежной деве, черном альпинисте, мальчиках в красных капюшонах. Своя демонология у исследова-

телей пещер — спелеологов. Вот один из их рассказов. Спелеологи, заночевав в пещере, услышали женский плач. Женщин среди них не было, и поначалу они боялись выходить. Наконец, решились — и увидели на краю обрыва над водопадом плачущую девушку, всю в белом. «Что случилось?» — спросили они. «Наша группа ушла, и я отстала, не смогла выйти, и меня забыли». — «Ну, не плачь, пойдем их догонять!» — «Нет, не догоним!» — сказала она. — «Уже двадцать лет прошло!» — и прыгнула вниз со скалы.

Демонологическая традиция, проходя сквозь века, оказывается очень устойчивой: мир меняется, но в нем остается много неясного, не поддающегося контролю человеческого разума.

ЛЕГЕНДЫ

Другой жанр народной прозы представляют *легенды* — рассказы религиозного содержания. Частично они смыкаются с демонологическими рассказами: придя на Русь, христианские представления были ревизованы в духе языческой мифологии. В результате сложился особый вариант христианства — народное православие. Некоторые рассказы из области народного православия церковь приняла, другие отвергла. Тем не менее они жили не только в фольклоре, но и в литературе, получив название апокрифов (ложных, отреченных). Фольклорная легенда существовала бок о бок с легендой книжной и многое от нее позаимствовала.

Средневековая европейская литература богато насыщена легендами — да и не только литература, но и сама жизнь: легенды можно было услышать и от пилигримов, и от проповедников в церкви, и от простых воинов, побывавших в крестовых походах. За многими европейскими и русскими легендами угадывается языческое прошлое. «Например, старые греческие рассказы о сатирах превратились в флорентийскую легенду о «святом Сатире», старые восточные и палестинские сказания о спящем морском чудовище Левиафане превратились в эфесскую легенду о семи спящих отроках и т. п.» [88].

Основные герои легенд — святые. Многие из них — наследники древних языческих богов, продолжившие миссию целителей и защитников. Так, покровителем рогатого скота стал Власий, «сменивший» в народном мировосприятии языческого Велеса; все звери попали под начало к св. Георгию. Благодатной помощницей людей стала Богородица. Помогала не только она, но и ее икона. Икона Ка-



Библия в картинках. Лист 16. 1696. Василий Корень. Гравюра на дереве

занской Божьей Матери «ходила» в 1613 г. с ополченцами под Москву и помогла прогнать оккупантов. Двамя веками раньше икона Владимирской Божьей Матери спасла Русь от нашествия Тамерлана.

Таким же «народным заступником» стал на Руси Николай-чудотворец. Это был «мужицкий святой», ходатай за бедных, покровитель путешественников и плавающих. А вот св. Илья принял на себя

функции громовника — бога сурового и опасного, повелителя грозы.

Эти представления отразились и в легендах о Христе и святых. Странствуя с апостолами, Христос наказывает жадных, гордых и богатых и награждает бедных и несчастных. Святым свойственны и человеческие недостатки. В одной из легенд рассказывается о том, как мужик в осеннее бездорожье застрял с возом в грязи: «Знамо, какие у нас дороги». Он просит Касьяна-угодника помочь ему. Но Касьян не хочет пачкать свое белоснежное райское платье. Тогда мужик обращается к Николе-угоднику. Не боясь запачкать свои светлые ризы, Никола помогает мужику. С тех пор Касьяну служат молебны лишь в високосные годы 29 февраля, а праздник Николы — дважды в году.

Подобные легенды известны не только в России — их знает весь христианский мир. Повсюду в Европе рассказывали о подвигах благочестия, о чудесах, о великих святых и великих грешниках. Такова легенда о великом грешнике, которому приказано пасти черных овец, покуда не побелеют, или поливать головешки, пока они не покроются зелеными листьями. Он убивает еще более великого грешника — и получает прощение (легенду эту использовал Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо»).

Вплоть до наших дней рассказывают местные, локальные легенды, особенно об иконах. Чудотворные иконы приплывали по воде, были найдены в пещере, в источнике, у камня. Обычно на месте явления чудотворной иконы начинает бить ключ — и в этом нельзя не видеть архаичных представлений о земле и воде.

Легенды легко осваивают сказочную прозу. Так, известны легенды о животных. Мельник решил напугать Христа и был превращен за это в медведя. Поэтому и медвежья лапа похожа на человеческую руку. Пока Младенец Христос лежал в яслях, лошадь все ела да ела, мешая ему, — с тех пор она так и жует не переставая. Повадки животных приобретают здесь христианско-моралистический смысл.

Легендарные мотивы легко проникают не только в местные предания и животный эпос, но и в новеллистические сказки. Говорят даже о сказках легендарных. Содержание их — вмешательство высших сил — ангелов, святых, самого Бога — в обыденную жизнь. В таких сказках жестоко караются преступления против морали и нравственности. Девушка, нагулявшая ребенка и закопавшая его живым, наказана тем, что грудь ее сосут две змеи. Но более всего наказывается жадность. Жил-был Нестерка, у него детей шестерка. Погрузил

он их в телегу и поехал побираться. По дороге подобрал он убогого — безногого нищего. Попросились они ночевать. Хозяева им есть не дают, грызут они сухую просвирку. Ночью убогий зовет Нестерку с собой — и за ними следуют хозяйские возы с добром. Нестерка спохватывается: рукавицы забыл! Когда он прибегает к дому, где они ночевали, дома нет, как сквозь землю провалился, а на печном столбе лежат нестеркины рукавицы — они только и уцелели. Легендарные сказки — это сказки бытовые, но в них непременно случается чудо.

ПРЕДАНИЯ

Иногда легендами считают все устные рассказы об исторических лицах. Это не совсем грамотно: термин «легенда» — латинского, церковного происхождения; легенда — это то, что подлежит чтению. В средневековых монастырях легендами называли тексты благочестивого содержания, которые полагалось читать во время монастырских трапез и на богослужениях. Поэтому для рассказов о реальных исторических лицах этот термин не подходит. Фольклористы называют такие рассказы *преданиями*. Они бывают близки литературе, где истории об удивительных случаях из жизни знаменитых людей стали называться анекдотами (в таком значении употреблялось это слово А. С. Пушкиным: об Онегине говорится, что «дней минувших анекдоты / От Ромула до наших дней / Хранил он в памяти своей»).

Область преданий — это история пополам с географией: сама земля хранила «мифологическую память» о прошлом. Главный вид преданий — местные, топонимические. Они объясняют происхождение и название городов, деревень, озер, курганов. Такие предания связывали человека со своей территорией и предками — в этом их социальная функция. Обычно предания такого рода сообщались людям «чужим», из другого социума, поскольку в «своей» среде полагались общеизвестными.

Множество топонимических преданий — в «Повести временных лет», где они используются как достоверные, хотя и не вполне надежные исторические источники. Едва ли не вся ранняя русская история окутана дымкой преданий. Происхождение Киева связывалось с тремя братьями: Кием, Щеком и Хоривом, происхождение Русского государства — с преданием о призвании варяжских князей

Рюрика, Синеуса и Трувора (оба предания построены по упомянутому тернарному принципу). Стал знаменитым рассказ о смерти Олега от своего коня.

Далеко не все предания прикреплялись к местности — существовали и рассказы о случаях из жизни исторических лиц. Лица эти ярко индивидуальны, и мы вправе ждать от рассказов о них неповторимости. Но предания — фольклорный жанр, и в них повторяются общие мотивы и сюжеты, «которые переходят из века в век, связываются с разными событиями и лицами, разными местными объектами» [129]. Портрет того или иного исторического деятеля складывается из «бродячих» мотивов и сюжетов, и мы встречаемся не столько с реальными Иваном Грозным или Петром Великим, сколько с типом идеального, с народной точки зрения, правителя, с образом «хорошего» царя.

В числе таких «бродячих» сюжетов — рассказ о наказании водной стихии за непокорность. Когда Иван Грозный переправлялся через Волгу во время казанского похода, она разбушевалась, мешая переправе царского войска. Грозный прикрикнул на нее, но река не послушалась. Тогда царь отдал распоряжение палачу высечь непослушную реку, и Волга присмирела. Подобное предание существует и о Петре, который, правда, не доверил столь ответственного дела палачу и собственноручно высек бурную Ладогу. Этот мотив намного старше русских государей: известно предание о персидском царе Ксерксе, высекшем море задолго до нашей эры.

Вообще, для преданий о справедливых правителях характерен довольно устойчивый круг сюжетов. Так, англичанин Коллинз в середине XVII в. записал несколько рассказов об Иване Грозном и отметил: «Народ весьма любил его, ибо он был к нему кроток, а жестоко преследовал только бояр». Таков и Петр I. Предания рассказывают, как милостив «хороший царь» к простому человеку и как суров он по отношению к боярам и вельможам.

В преданиях «справедливый» государь путешествует по своей стране переодетым. «Изображение «справедливого» государя путешествующим инкогнито и знакомящимся с жизнью народа служит завязкой многих преданий соответствующих циклов у разных народов» [129] — вплоть до знаменитого Гарун аль-Рашида из «Тысячи и одной ночи».

Степень достоверности исторических преданий — разная. В цикле преданий о Грозном много сказочных сюжетов, тогда как предания о Петре более «историчны». Петр бывал на верфях, заводах,

на строительстве городов и каналов, и это давало пищу рассказам о его встречах с простыми людьми. Такие предания имеют обычно точную локализацию. Петр был мастеровым человеком, но предания с удовлетворением отмечают, что кое в чем простому человеку он все же уступал. В орловском предании говорится:

Вот Петр-царь, первый император — до всего доходил, а до одного не дошел: лаптя сплести не мог, что у нас каждый мужик, мальчишка сделает. Доходил до всего, планиду знал.

Рассказами о справедливом царе не ограничивается репертуар русских исторических преданий. Народные бунты и восстания были источником преданий о «социальных мстителях». Много было преданий о славных полководцах. Существовала обширная группа рассказов о кладах, где предание зачастую смыкалось с быличкой: на страже кладов стояла нечистая сила.

Несомненный интерес представляют современные устные рассказы. Обычно они принадлежат очевидцам, но строятся по привычным шаблонам и трафаретам, которые можно рассматривать как достояние фольклорной традиции. Это блестяще продемонстрировала И. А. Разумова, исследовавшая семейные рассказы и воспоминания.

* * *

Произведения народной достоверной прозы собраны в книгах: «Легенды. Предания. Бывальщины» (сост. Н. А. Криничная. М., 1989) и «Народная проза» (сост. С. Н. Азбелев. М., 1992). Напомним и об учебном пособии В. Н. Морохина «Прозаические жанры русского фольклора» (М., 1977). Много сборников достоверной прозы посвящено локальным традициям (северные предания, забайкальские былички) либо отдельным историческим деятелям (так, вышло несколько сборников преданий о Петре I). Классический сборник легенд издан в середине XIX в. А. Н. Афанасьевым (несколько раз переиздавался; последнее переиздание — Новосибирск, 1990).

Из исследований укажем на книгу Э. В. Померанцевой «Мифологические персонажи в русском фольклоре» (М., 1975). Отдельные главы этого труда — в указанной уже книге Э. В. Померанцевой «Русская устная проза» (М., 1985). Прекрасные справочные издания

по русской демонологии принадлежат Т. А. Новичковой, например «Русский демонологический словарь» (СПб., 1995), и М. Н. Власовой — «Новая абевега русских суеверий» (СПб., 1995). В несколько переработанном виде эта книга издавалась под другим названием: «Русские суеверия: Энциклопедический словарь». Увлекательная книга о народной демонологии написана на исходе XIX в. С. В. Максимовым — «Нечистая, неведомая и крестная сила» (одно из последних переизданий — Смоленск, 1995). Преданиям посвящено несколько исследований Н. А. Криничной; одно из капитальных — «Русская народная историческая проза» (Л., 1987). Упомянуто в лекции исследование И. А. Разумовой о семейном фольклоре «Потаенное знание современной русской семьи» (М., 2001).

БЫЛИНЫ

Былины — это произведения народного героического эпоса. Героический эпос (для краткости будем называть его просто эпосом) сложился у многих народов (но далеко не у всех) на заре государственности. Объем его колеблется — от небольших эпических песен до огромных поэм-эпопей. Он известен и в живом бытовании, и в письменной фиксации — как литературный памятник. Русские былины — сравнительно небольшие эпические песни, известные до недавнего прошлого в устной традиции.

Название «былина» говорит о том, что это быль, в реальность которой верили. Понятие ввел в обиход русский фольклорист первой половины XIX в. И. Сахаров, взяв его из «Слова о полку Игореве» («по былинам сего времени»). В народе же эпические песни звались старинами, что также указывает на реальность происходящего: старое и есть бывшее.

Сказка и былина демонстрируют различное отношение к событиям. Первая построена на нарочитом вымысле, вторая — на вере в реальность передаваемого. И если сказка с первых же фраз показывает пространственно-временную неопределенность происходящего («В некотором царстве, некотором государстве жили-были»), то былина четко локализует эпические события как во времени, так и в пространстве: «Во славном было городе во Киеве, у ласкова князя у Владимира».

Кроме того, у сказки и былины – разные темы и разное назначение. Тема сказки – индивидуальная судьба, тема героического эпоса – судьба народа и государства. Поэтому к сказке относились легко: это так, выдумка, «сказка вся – боле врать нельзя». Былины же вызывали чувство трепета, к ним относились с пиететом: ведь речь шла о народном достоянии, о национальном самосознании.

Так встает проблема, к которой мы не раз будем обращаться: эпос и история. Сразу же подчеркнем: былина – не летописное свидетельство, а художественное произведение, и классики отечественной фольклористики, говоря об историзме русского эпоса, не устали напоминать о его художественной природе: «Исторический не в том смысле, что в нем выведены действительные исторические лица, а в том, что в формах прошлого он выразил народное настроение настоящего» [21]. Былины – воплощения не исторической памяти о прошлом, но актуальных для патриархального общества представлений о том, что такое наше прошлое и кто такие мы. И рисуют былины не реальную, а идеальную историю, какой ее хотел видеть русский человек. В эпической истории нет места феодальным раздорам, нет татаро-монгольского ига. Защита национальной чести и достоинства вручена богатырям. Это делает рассказ о прошлом и моральным кодексом: богатыри – идеальные герои с нравственной точки зрения, вызывающие народное восхищение. Предмет эпоса четко определен В. М. Жирмунским: это «историческое прошлое народа в масштабах героической идеализации» [42].

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ БЫЛИН

Былины сохранялись у нас в живом бытовании вплоть до середины XX в., не повсеместно, а в отдельных очагах, главным образом на Русском Севере. Именно там пели о галицком богатыре Дюке и киевских богатырях, в то время как «дóма» память о них не сохранилась. Классические записи былин сделаны в XIX в. в Онежском крае П. Рыбниковым и А. Гильфердингом. Хотя профессиональных исполнителей эпоса у нас не было (вроде древнегреческих аэдов и рапсодов), исполнить былину мог не каждый: это требовало особой выучки, и имена выдающихся сказителей и сказительских династий были широко известны (например, Рябинины).

В типологии былин основную группу составляют былины *героические* (богатырские), повествующие о борьбе с чудовища-

ми, иноплеменными полчищами. Другую группу составляют *новеллистические* былины, где конфликт завязывается между богатырями, князем и богатырем, и боя не происходит. Остальные группы представлены небольшим количеством сюжетов (сказочные былины, пародии и т. д.).

Проблема происхождения былин и их дальнейшей эволюции очень сложна. Решение ее связано с двумя концепциями героического эпоса. Согласно исторической концепции, героический эпос отражает реальную историю, и в этом его смысл: эпос — историческая память народа. Содержание былин связано чаще всего с ранним средневековьем — Киевской Русью. На данном основании приверженцы исторической концепции пришли к выводу, что былины сложились в это время, поскольку «корни наших былин тянутся в ту именно эпоху Киевской Руси, которая указывается господствующим в былинах подбором имен и географических названий» [41]. Подобных суждений можно привести множество. Видный славист Ф. Миклошич утверждал: «Всякая героическая песня в своих главных чертах современна воспеваемому событию» [81]. Это убеждение было развито учеными «русской исторической школы» (ее признанным главой был В. Ф. Миллер).

Итак, былины восходят к конкретным историческим событиям. Возникнув в Киевской Руси, они были унесены «переселенцами с Юга в те места, которые впоследствии составили центр Великой Руси, и здесь уже подверглись дальнейшей разработке в постоянном устном хранении» [70]. Так сформировалась методика исследования былин, которую четко сформулировал М. Н. Сперанский: «Мы, изучая былинку, стараемся угадать тот исторический факт, который лежит в ее основе, и, отправляясь от этого предположения, доказываем тождество сюжета былины с каким-нибудь известным нам событием или их кругом» [131]. У исторической концепции много сторонников, и методика анализа былин за сто с лишним лет у них не изменилась: все начинается с установления исторической основы.

У данной концепции несколько уязвимых мест. Во-первых, она не выдерживает критики с теоретико-литературной точки зрения: природа эпоса — прошедшее, он не воспроизводит настоящее, а говорит о том, что когда-то будто бы случилось. Рассказ же о прошлом имеет свою художественную конвенцию, преобразующую историческую основу. Да и смешно говорить об исторической основе, к примеру, былины «Илья Муромец и Соловей-разбойник», память о которой народ хранил будто бы на протяжении тысячи лет.

Во-вторых, сторонники исторической концепции не задаются элементарным вопросом: не является ли Киевская Русь в былинах поэтической фикцией, созданной спустя несколько веков после того, как первое русское государство прекратило свое существование, своеобразной социальной утопией, идеализированной на большой эпической дистанции?

Сторонники филологической концепции исходят из того, что былины как произведения словесности могут быть поняты не благодаря возведению их к исторической основе (что равным счетом ничего не проясняет в их художественной природе), а путем сопоставления их с другими произведениями словесности: легендами, преданиями, сказками, и в первую очередь с памятниками героического эпоса других народов. Эпические сюжеты не являются непосредственными откликами на события, а рождаются на основе преданий, трансформированных по традиционным эпическим моделям. Эта мысль была высказана еще в 1930-е годы Н. П. Андреевым. Когда все были озабочены возведением былин к конкретным историческим фактам, превращая былинный сюжет в хитросплетенную аллегорию, Андреев предположил, что былины использовали исторический материал «не непосредственно, а уже прошедшим сквозь преломляющую призму традиции и художественной обработки — в виде героических преданий и сказаний» [3]. В былинах множество мотивов и ситуаций, встречаемых в героическом эпосе народов мира. В то же время, в отличие от сказок, «бродячие» сюжеты в героическом эпосе занимают скромное место — здесь, скорее, можно говорить об общности эпических ситуаций, чем о сюжетном сходстве. И понятно почему: героический эпос связан с этногенетическими процессами, он отражает становление народного самосознания, и это явление более «индивидуальное», чем судьба сказочного героя.

Согласно филологической концепции, былины и моложе Киевской Руси, и старше ее. Эпическая традиция появляется в архаическом, догосударственном прошлом, и истоки ее — в мифологии. Архаических памятников в мировом эпосе достаточно (это и карело-финская «Калевала», и скандинавская «Эдда», и якутские олонхо). Но былины сформировались гораздо позже, в государственную эпоху. По типу своему они принадлежат к классическому героическому эпосу, который возникает путем переработки архаической эпики. Архаическая эпическая сюжетика глубоко трансформируется в соответствии с новыми историческими идеалами. У классического

эпоса есть историческая основа, но это псевдоистория. «Эпос по-своему конструирует историю, создает своеобразную модель с характерными временными и пространственными представлениями, со своим составом исторических персонажей, со своим предметно-бытовым миром, со своим уровнем культуры, своим набором исторических событий... Эпическая история в определенном смысле противостоит истории реальной, она как бы исправляет несовершенство этой последней, освобождает ее от трагических ошибок и несправедливостей» [112].

Так вот, у русского героического эпоса есть архаическое прошлое. Но в том виде, в каком мы их знаем, былины сложились значительно позже — и не в Киевской Руси. Временем формирования русских былин следует считать ту эпоху, когда вырабатывается концепция героической старины, своеобразного «золотого века», каким представлялась эпоха Киевской Руси. Ясно, что эта утопия была найдена не в настоящем, а в прошлом, и случилось это не ранее XIV—XV вв. Формирование былин так называемого Владимировского цикла (а это основное ядро русского эпоса) может быть связано с процессом образования централизованного Московского государства. Именно эту точку зрения отстаивал Д. С. Лихачев: «Представление о единстве Руси в эпосе, выражавшееся в идеализации Киева и ее князя Владимира, развивалось параллельно реальному объединению русского народа, собираемого рукой московского великого князя... Оно совершилось на почве того же культа Киева и его князя Владимира, который заставлял москвичей на рубеже XIV—XV вв. восстанавливать домонгольские здания, реставрировать домонгольскую живопись, подновлять и давать новые редакции произведениям Киевской Руси, возводить генеалогию московских князей к «старому князю Владимиру» и т. д.» [65].

Одна из основных особенностей героического эпоса, как мы говорили, — создание героической утопии. Исторические предания разных времен эпос всегда относит к времени, получившему название эпического. И нет ничего удивительного, что татары приходят к Киеву, а там князь Владимир, в реальности скончавшийся за двести с лишним лет до татарского нашествия. «В этом «эпическом времени» народ чувствовал себя свободным, сильным, защищающим родину, спасающим Киев, восстанавливающим справедливость» [65].

Между эпическим временем и временем сложения эпоса всегда есть значительная дистанция. Троянская война, по вычислениям археологов, произошла ок. 1260 г. до н. э. Гомеровский эпос сложил-

ся через 400 лет после этого. Роланд был разбит в Ронсевальском ущелье в 778 г. «Песнь о Роланде» зафиксирована через 400 лет. Та же временная дистанция и в русском эпосе: он отстоит от века князя Владимира на четыре столетия.

Подобное объяснение происхождения былин во времена формирования русского этноса и государства делает понятным факт отсутствия былин у белорусов и украинцев: это создание русского народа, а не восточнославянское достояние. Большинство былин, как считают сторонники обеих концепций, сложилось в Новгородской земле. Современная исследовательница заявляет: «Известная нам былинная традиция является новгородской интерпретацией русского эпоса» [35]. На это обратил внимание еще В. Ф. Миллер, заметивший к тому же, что былины записаны в основном на окраинах Русского государства, «т. е. в тех местах, где жили потомки вольнолюбивого населения, уходившего на окраины от государственных тягот» [82].

Есть еще одна проблема, неразрешимая для тех, кто исповедует историческую концепцию, — это эволюция и смысл былин. Если былины возникли в X–XII вв., то почему они продолжают бытовать в новых условиях? Как полагал В. Ф. Миллер, уже XIII–XIV вв. были временем, неблагоприятным для развития эпоса: они «представляют картину захудания, понижения уровня культуры, достигнутого в так называемом Киевском периоде». От этого времени, продолжает В. Ф. Миллер, «сохранились лишь имена татарских царей». Дальше — больше, так что до XIX в. былины дошли в самом плачевном состоянии: «Современные былины представляют... плод последовательного искажения древних былин» [82]. История русского эпоса оказывается процессом непрерывного разрушения княжеского дружинного наследия. Созданное великокняжескими певцами Киевской Руси, оно попало в руки профессиональных певцов-скоморохов. Гонимые правительственными указами, скоморохи уходили из центра страны на окраины. Там былины попали в крестьянскую среду, где подверглись окончательной порче.

В годы демагогического преклонения перед народом, свойственного коммунистической идеологии, историческая школа была подвергнута жесточайшей критике за теорию аристократического происхождения былин. Не собираясь брать ее под защиту (эпос у всех народов — общенациональное достояние, а не утеха аристократической верхушки), заметим все же: эпос не мог быть массовым искусством — он требовал высокого профессионализма. Такими

профессионалами были древнегреческие аэды и рапсоды, французские труверы, казахские акыны, русские сказители. Среди них были и крестьяне, которых нельзя считать разрушителями эпической традиции.

Не лучше обстоит дело и со смыслом былин. Объявляя их исторической памятью народа, назначение былин видят в том, чтобы передать эту память благодарному потомству. Это невозможно хотя бы потому, что глубина исторической памяти не велика. Мирча Элиаде, исследовавший эту проблему, заметил: «Память об исторических событиях и о подлинных персонажах меняется по истечении двух-трех столетий так, чтобы их можно было подвести под шаблоны архаического способа мышления, не способного к восприятию индивидуального и удерживающего (в памяти) лишь образцовое» [157]. Образцы же эти — мифологического происхождения, и вместо исторических лиц в героическом эпосе перед нами — архетипы, сложившиеся и закрепленные в повествовательной и мыслительной традиции.

Дело, стало быть, не в памяти. Эпос, как мы уже говорили, был важнейшей формой национального самосознания. Вот почему он всегда высоко ценился каждым народом, а Гомер в сознании греков был началом всех начал.

Итак, истоки русской эпической традиции — в мифологической архаике. «Архаические эпические памятники сложились до отчетливой государственной консолидации народностей — носителей эпоса, и потому они широко пользуются языком мифа. Героика выступает в них в сказочно-мифологической оболочке, эпические враги имеют облик фантастических чудовищ, а богатыри сочетают доблести воинов со свойствами шаманов, колдунов, изредка царей-жрецов. В сюжетах имеются реликты деяний культурных героев, а главными темами остаются борьба с чудовищами, героическое сватовство к суженой и родовая месть» [77].

СЮЖЕТЫ И ПЕРСОНАЖИ АРХАИЧЕСКИХ БЫЛИН

Темы и сюжеты архаического эпоса впоследствии были радикально переработаны, но наследие его хорошо различимо в былинах. Есть в них и богатыри-кудесники, и великаны; каждый из киевских богатырей вступает в бой с чудовищем. К богатырям архаи-

ческого типа в былинах принадлежат Волх Всеславьевич, Святогор и Микула Селянинович.

Фольклористы исторической ориентации подыскивали для былинного **Волха** несколько прототипов: это и Вещий Олег (его поход в Византию превратился в былине в поход «на Индию богатую»), и Всеслав Полоцкий, живший во второй половине XI в. (о нем вспоминает автор «Слова о полку Игореве»). Все это лишь гипотезы, и предпочтительнее суждение Р. О. Якобсона о том, что былина о Волхе — воплощение «единого общеславянского эпического сюжета», основанного на «общем мифологическом наследии» (ей близка южнославянская эпическая песня о змеевиче Вуке).

Волх — великий кудесник чудесного происхождения. Сила его — не богатырская, а волшебная: он обладает даром оборотничества. Именно благодаря этому дару он поит-кормит своих дружинников и добивается успеха в походе на Индейское царство. Прикрепленность былины к Киеву — чисто внешняя, и среди воинских былин она выглядит чужеродной. Этим объясняется ее редкость в эпическом репертуаре.

Святогор — великан, которого «земля не держит». От его непомерной тяжести

Мать—сыра земля колыбается,
Темны лесушки шатаются,
Речки из крутых берегов выливаются.

В двух былинах говорится о его гибели. В одной он надрывается, пытаясь поднять необыкновенную сумку — «тягу земную», в другой тщетно пытается откинуть крышку гроба, в который лег живым. Это богатырь обреченный. Он чужой на Руси, подвигов не совершает, и сила его никому не нужна. Святогор разделяет общую со всеми великанами мирового эпоса судьбу: он погибает. На смену архаическому богатырю-великану приходят новые защитники своей родины. И показательно, что в былине о Святогоре рядом с ним оказывается Илья Муромец — представитель иного поколения богатырей.

В то же время в былине о Святогоре и тяге земной воплотилась одна из главных эпических идей. Пытаясь поднять сумку с земной тягой, он тем самым посягает на мироустройство. Подобные акты в эпосе всегда караются. Наказаны кавказские удалыцы, бросившие вызов самому Богу. В сходной со Святогором ситуации оказался ге-

рой южнославянского эпоса Марко Кралевиц: и он хотел поднять торбу, равную по весу тяге земной. «Тяга земная», «тягота всей земли» не под силу ни одному эпическому герою, ибо никому не дано разрушить основы мироздания.

Волх Всеславьевич и Святогор относятся к «старшим» богатырям русского героического эпоса. В одном из вариантов былины об исцелении Ильи Муромца калики дают ему следующее наставление:

Бейся, ратися со всяким богатырем
И со всею паленицею удалою;
А только не выходи драться
С Святогором-богатырем;
Его и земля на себе через силу носит;
Не ходи драться с Самсоном-богатырем:
У него в голове семь власов ангельских.
Не бейся и с родом Микуловым:
Его любит матушка — сыра земля.
Не ходи еще на Вольгу Сеславича:
Он не силою возьмет,
Так хитростью-мудростью.

Здесь перечислены все старшие русские богатыри, и лишь о Самсоне эпос сохранил очень мало данных. Что до **Микулы Селяниновича**, то он предстает в былине «Вольга и Микула» как некий мифический пахарь необъятной силы, и рядом с ним могучий кудесник Вольга проигрывает. Пахарь Микула превосходит силою всю дружину Вольги, которая не может выдернуть из земли его соху, а кобылка Микулы легко оставляет позади княжеского коня. Микула оказывается кормильцем всего народа:

Я как ржи-то напашу да во скирды сложу,
Я во скирды сложу да домой выволочу,
Домой выволочу да дома вымолочу,
А я пива наварю да мужичков напою.

Кормильцем был и Вольга, добывавший пропитание своей дружине, превращаясь то в зверя, то в хищную птицу, но пахарь предпочтительнее охотника. Можно вслед за Ф. И. Буслаевым сказать, что былина о Вольге и Микуле возвеличивает земледелие как основу основ жизни становящегося Русского государства [18].

СЮЖЕТЫ И ПЕРСОНАЖИ КЛАССИЧЕСКИХ БЫЛИН

Наследником архаического эпоса стал эпос классический. «Все основные сюжетные темы, которые складываются в недрах догосударственной эпики, известны уже в формах эпики «государственной» – нашим былинам: змеборство и борьба героя с чудовищами, героическое сватовство, конфликт богатырских поколений, драматические встречи родственников, не знающих о своем родстве, сражения с внешними врагами, захватчиками» [112].

Эпическим центром русских былин стал Киев. Его и всю Русскую землю защищает богатырская дружина князя Владимира. По-старому, в мифическом духе зовут его Красным Солнышком. Но еще настойчивее повторяется при имени князя Владимира эпитет «ласковый»: к нему тянутся богатыри из разных уголков Русской земли. Характерно, что они принадлежат разным сословиям: поповский и крестьянский сыновья несут одинаковую службу. Они сражаются с врагами Русской земли, зачастую выступающими в архаическом облике чудовищ. Но воплощают эти чудовища не грозные силы природы (хотя архаическая семантика их образов не стерлась), а врагов Русского государства.

Остановимся на одной из генеральных тем героического эпоса – сражении героя с чудовищем, чтобы проследить эволюцию этой темы мифологического происхождения. В схватку с чудовищами вступают основные герои киевских былин: Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович.

Первый подвиг **Ильи Муромца** – победа над **Соловьем-разбойником**, чудовищем, засевшим в глухомани между Киевом и Черниговом. Соловей – именно чудовище, а не реальный разбойник: он никого не грабит, и уже давно мимо его заставы никто не ездит. Облик Соловья – птичий: он сидит на дубе (а в некоторых вариантах – на девяти дубах), и жилище его зовется гнездышком. Сила Соловья – в его ужасном свисте:

Как засвищет Соловей по-соловьиному,
Закричит собака по-звериному,
Зашипит проклятый по-змеиному –
Так все травушки-муравы улетаются,
Все лазоревы цветочки осыпаются,
Темны лесушки к земле все приклоняются,
А что есть людей, то все мертвы лежат.



Илья Муромец ехал ко граду Киеву. 1839. Гравюра на меди, акварель

Характерно его прозвище — «птица рахманная», т. е. связанная со смертью: «рахманский велик день» (среда четвертой недели после Пасхи) был посвящен поминовению заложных покойников.

Натура Соловья двойственна: с одной стороны, он гнездится, подобно птице, с другой — у него есть семья, живущая в обычном доме. Но семья эта странная и представляет породу нечеловеческую. Все они на одно лицо — по простой причине:

Я сына-то выращу, за него дочь отдам;
Дочку-то выращу, отдам за сына,
Чтобы Соловейкин род не переводился.

Одну из дочерей Соловья зовут Невея. Так звали одну из двенадцати сестер-лихорадок, которые ходят по свету и мучают людей. Девять сыновей — зятьев Соловья, спасаясь от Ильи, обращаются в воронов с железными клювами.

Облик Соловья и его уединенная лесная жизнь чудовища, напоминающего стража на границе между земным и иным миром (на ре-

ке Смородине – реке смерти в русском фольклоре), – все это принадлежит мифологическому слою русской культуры.

Соловей – чудище, и подобно другим чудищам он должен быть уничтожен богатырем, выполняющим функцию культурного героя, который «приводит землю в порядок». Но все же смысл подвига Ильи – не архаический, а государственный: богатырь прокладывает дорогу на Киев, уничтожая вражескую заставу. Архаический облик Соловья проникается представлениями «об иноплеменной, иноверческой, враждебной этнической среде» [77]; его и зовут-то Одихмантьевым сыном – уж не ордынец ли он?

Именно этот, «государственный», смысл подвига Ильи побуждал фольклористов к более точному историческому приурочению былины. В Соловье видели и представителя лесного племени древлян древолазца-бортника, и одного из вятичей, упорных в своем язычестве, и чужого идола, но чаще всего – обыкновенного разбойника. В летописи есть упоминание о том, что князь Владимир «нача казнити разбойники»; вот на это будто бы и откликнулась былина. Даже А. Потебня, готовый везде и всюду искать древнейший миф, был склонен видеть в Соловье только человека: «постоянная сижа Соловья на дубу» объясняется тем, что... у него «караульный помост на дубу», каковые делались станичниками XVI–XVII вв. Правда, в былинах говорится, что Соловей сидит на девяти дубах, но это «может быть понято как гипербола, вызванная тем, что он не простой, а из ряду вон разбойник», а его звериный посвист тоже может быть «преувеличением традиционного разбойничьего свиста» [101].

Другие фольклористы не склонны искать точных исторических приурочений и ограничиваются общими соображениями. Вот мнение В. Я. Проппа: «Образ Соловья-разбойника – художественное изображение сил, разъединявших Русь, дробивших ее на части, стремившихся к замкнутости, к изоляции Киева как столицы от остальной Руси» [109]. Отсюда недалеко и до вульгарно-социологических высказываний вроде того, что эта былина выразила «осознание широкими массами необходимости дальнейшего общественно-экономического развития» [96].

Нет необходимости подыскивать для этой былины конкретную историческую основу (ее, скорее всего, и не было) – достаточно того, что Илья убивает врага Русской земли, имеющего облик мифического чудовища. Значение этого поединка, многие его детали проясняются в контексте мирового эпоса. Здесь сражение с чудовищной птицей – не редкость. Так, иранский богатырь Исфендияр побеже-

дает гигантскую птицу Симург. В осетинском эпосе тоже убивают чудовищную хищную птицу. Невероятной силы крик как оружие – распространенный мотив мирового эпоса. Но это достаточно архаичное оружие в русских былинах переосмыслено и воспринимается как «ненормальное», подобающее чудовищу. Параллели обнаруживаются легко. «Древнейшим мотивом тюркоязычного эпоса является крик героя, которым он поражал противника в тех случаях, когда другое оружие было бессильно. Кероглы в самый критический момент применял свой крик, от которого рушилось все вокруг, а самый сильный враг терял сознание. Таким криком обладают многие герои «Книги» (о деде Коркуте – герое тюркского эпоса. – Е. К.) и других тюркоязычных памятников, например, алтайцев» [57]. Вот вам и «все мертвы лежат». Остается вспомнить еще о том, как безоружный Ахилл прогоняет криком троянцев. Как мы сказали, чудовищная птица приобретает в былинах черты врага Русской земли, но точных, конкретных деталей описания этого врага былина не содержит.

То же можно сказать и о былине «Илья и Идолище», где богатырь побеждает чудовище-нахвалящика¹ огромных размеров. С **Идолищем** не все ясно: то оно осаждает Киев, то сидит в самом Киеве, то его называют Поганым, т. е. это враг-язычник. Известно, что в древности восточные славяне поклонялись идолам. Следы такого поклонения усмотрел в былине Б. М. Соколов: «Обжорство Идолища, пожирание целого быка, коровы, птиц и огромного количества питья нам кажутся поэтическим отголоском древних языческих жертвоприношений» [126]. С падением языческой религии такой олицетворенный идол стал восприниматься как существо, принадлежащее темному прошлому. Былина, однако, не уточняет, что это за враг, а ее слушателям такое уточнение и не требуется. Отношение к Идолищу насмешливое: это как бы и не соперник, а чучело гороховое. Впрочем, насмешливое отношение к врагу – характерная черта русского эпоса (чего нет, например, у Гомера).

В былине о другом богатыре – «Добрыня и Змей» – мы встречаемся с одним из самых распространенных в мировом фольклоре сюжетов – змеборством. Былина начинается с материнского наказа –

¹ Нахвалящиками называли в былинах врагов, которые являлись в Киев и вели себя в высшей степени нагло, грозя и похваляясь.

чтобы **Добрыня** не ездил в поле Сорочинское, не топтал бы там змееньшей и, главное, не купался бы в Пучай-реке (нужно обладать сверхъестественной наивностью, чтобы усмотреть в этой былине педагогическую идею, как это сделал М. М. Плисецкий, — «доказать правильность всех этих советов и необходимость для молодежи считаться со знанием и опытом» [96]). Вспомним основной эпический закон: всякий запрет должен быть нарушен. В былине, по сравнению со сказкой, этот закон является не только одним из способов сюжетного развития, но и приемом характерологическим: богатырь своеволен. Отметим также, что материнский наказ выполняет, кроме функции запрета, еще и функцию вещего предупреждения.

Итак, Добрыня конечно же едет в поле Сорочинское, топчет там змееньшей и отправляется на Пучай-реку. Она опасна: это обиталище **Змея**, река огненная. И как только Добрыня залезает в воду, появляется Змей. Последующий поединок — сражение с чудовищем, воплощающим грозные силы природы.

Поединок этот необычен. Купавшийся Добрыня безоружен и пользуется тем, что попало ему под руку — «шапкой земли греческой» — византийским монашеским головным убором. Этот заходный колпак, битва со Змеем на реке Пучай были восприняты главой исторической школы В. Ф. Миллером как символы крещения Руси [82]. Но многие фольклористы этого истолкования не принимают: былине как жанру чужда столь сложная символика. Несомненно, однако, что со Змеем связаны представления о языческой религии, а Добрыня предстает как христианский воин. Так победа над Змеем становится победой над темными силами.

Несколько смущает легкость победы, одержанной с помощью «шапки земли греческой» (потому некоторые сказители представляли эту шапку очень тяжелой: «насыпан колпак земли греческой»), и мирный договор между Добрыней и Змеем. Оказывается, по некоторым вариантам былины, Змей с Добрыней — крестовые братья. Стало быть, у самого Добрыни — языческое прошлое, с которым он в конце концов порывает.

А случай покончить с прошлым представляется очень скоро. Пролетая над Киевом, Змей похищает княжескую племянницу. Древний сюжет — освобождение царевны от Змея — обретает новый смысл. Здесь, кстати, обнаруживается принципиальная разница между сказкой и героическим эпосом: сказочная царевна становится женой освободителя, тогда как в эпосе победа не приносит

Добрыне никакой личной выгоды — подвиг совершен ради Русской земли. Не случайно освобождена не только княжеская племянница, но и многочисленные пленники, томившиеся у Змея.

Змей превратился во врага Киева. В. Г. Смолицкий заявляет: «Традиционный фольклорный змей-похититель приобретает в былине конкретные исторические черты, присущие половецким кочевникам — главному врагу южных русских земель» [36]. Конкретность этих черт сильно преувеличена исследователем: ничто не выдает в змее половецкого кочевника. Как это вообще характерно для былин, образы чудовищ в них лишены конкретной исторической подкладки.

Характер второго поединка резко контрастирует с первым. В полном боевом облачении Добрыня бьется со Змеем трое суток и не может одолеть его. Обычно он обращается к Богу и получает чудесную помощь. Согласимся с В. Я. Проппом в том, что «форма борьбы со Змеем заимствуется из духовных стихов о змеборстве Георгия и Федора Тирона» [109]. И в этом нет ничего удивительного, если учесть, что первый бой Добрыни со Змеем может быть истолкован как победа христианского воина над языческим чудовищем. Но традиционные темы проникаются новым смыслом: богатырь защищает родную землю.

Третий киевский богатырь — **Алеша Попович**. Главный его подвиг — победа над **Тугарином**. Обликом своим Тугарин несколько напоминает Идолище Поганое: так же грузен, такой же обжора, так же бесчинствует в покорном ему городе. Но в отличие от Идолища Тугарин — и змей, и вражеский богатырь одновременно. В нем соединяются змеиные и человеческие черты: он имеет крылья, но это всего лишь хитрое приспособление — они сделаны из бумаги. Алеша задевает Тугарина колкими шутками — и схватка между ними становится неизбежной. В ночь перед боем Алеша не спит и молится Богу, чтобы тот послал дождь. Дождь смочил бумажные крылья Тугарина, и тот упал на землю. Так появляется в образе пародийность: способность змея летать осмеяна.

Тем не менее Тугарин остается грозным огненным всадником. Но победа приходит неожиданно просто: Алеша побуждает его оглануться и сносит ему голову.

Неутомимые в поисках исторических основ былин фольклористы услышали в имени Тугарина отзвук имени половецкого хана Тугоркана. В 1094 г. он женился на дочери великого князя, и народ по-своему оценил союз с бывшим врагом Русской земли. Однако бы-

линный Тугарин ничем не напоминает реального половецкого хана. Это эпический тип нахвальщика:

Опоганил он церкви православные,
Осмердил девиц, молодых вдовиц,
Истоптал он конем всех малых детей,
Попленил Тугарин всех купцов-гостей.

Русский эпос разрабатывает не только темы мифологического содержания – в нем немало сюжетных ситуаций, которые являются интернациональными и неудобны для исторических интерпретаций. К числу таких сюжетов относится бой отца с сыном. Совершенное его воплощение мы находим в «Шахнаме» Фирдоуси, где говорится о бое Рустема и Сухраба. Здесь отец и сын достойны друг друга. Не менее известна и немецкая сага о Гильдебранде, одолевшем сына в ожесточенном поединке.

Русская версия сюжета выглядит следующим образом. Илья Муромец встречается в поле богатырку, побеждает ее и остается у нее жить. Он покидает ее беременной, оставляя крест и кольцо, чтобы надеть их на сына или дочь. Фольклористы обычно говорят здесь о конфликте материнского и отцовского права, согласно которому сын должен знать своего отца. Родился как раз сын, названный **Сокольник**ом. Он вынужден был терпеть насмешки сверстников и, выросши, отправляется в конце концов на поиски отца. Традиционная ситуация предстает так: Илья – предводитель богатырской заставы, а Сокольник – чужеземец, вторгающийся в Русскую землю. Является он чаще всего как нахвальщик – с типичными угрозами:

Да и еду я нонь в стольный Киев-град,
Я грометь-шурмовать да в стольный Киев-град.
Я соборны больши церкви я на дым спущу,
Я царёвы больши кабаки на огни сожгу,
Я печатны больши книги да во грязи топчу.
Чудны образы-иконы на поплав воды,
Самого я князя в котле сварю.
Да саму я княжню да за себя возьму!

Как видно, у Сокольника далеко идущие планы, не сводящиеся к мести Илье за свое бесчестье. Но месть, безусловно, – главное его дело.

По законам этого сюжета, в нелегком бою победу одерживает отец. Илья уже заносит нож над поверженным врагом, но видит у него на груди знакомый крест и ведет сына к себе в шатер. Ночью, однако, Сокольник хочет убить спящего отца, но Илья просыпается и без малейших колебаний убивает сына.

Поскольку действие этой былины происходило на богатырской заставе, ученые исторической школы пытались на основании географических и этнографических деталей установить время и место ее сложения. Так, А. В. Марков, основываясь на имени богатырки, с которой сошелся Илья, — Латыгорка, — заключил, что женщина эта — латышка и что Сокольник приезжает на Русь из Латвии. Следовательно, былина могла сложиться в Полоцкой области примерно в первой половине XIII в. (так как впоследствии в летописях соответствующие латышские племена не упоминаются) [75].

Положения Маркова, сторонника исторической школы, строятся на очень зыбких основаниях, и уже его учитель В. Ф. Миллер заметил по этому поводу: «Я вообще сомневаюсь в возможности слишком точно приурочивать народные устные произведения к определенному месту и времени» [82]. Да и можно ли полагаться на случайные упоминания в летописи, не учитывая, что латыши никогда не были опасным историческим врагом и едва ли были хорошо известны на Руси?

Не только в этом дело. В любом эпическом сюжете есть элементы постоянные и переменные, случайные. Так вот, имя Латыгорка — из элементов случайных. Зато постоянно появляется в сюжете образ богатырской заставы. В этом и проявляется своеобразный историзм былины: Сокольник — чужеземный нахвальщик, угрожающий благополучию Киева. Но Киев в безопасности, потому что его благополучие охраняет богатырская застава.

Своеобразие русской версии интернационального сюжета нельзя понять в изоляции от других былин. Сокольник наезжает не просто на заставу богатырскую — он бьется с отцом. В русском же эпосе сложился устойчивый образ Ильи Муромца, под влиянием которого несколько трансформируется пришлый сюжет: он как бы подлаживается к другим сюжетам об Илье. Глубокую характеристику дал этой былине В. Ф. Миллер: «Русская версия старается всячески подчеркнуть темные стороны Сокольника, как порожденного греховной связью, и обелить любимого богатыря,

приводя достаточно мотивов для его расправы с сыном» [82]. Ни на Востоке, ни на Западе этот эпический сюжет не содержит некоторых мотивов, свойственных русской версии, согласно которой сын пытается коварно убить спящего отца. Тем оправдывается жестокая расправа Ильи с Сокольников. «Вообще Илья представляется в эпосе солидным богатырем, не упадчивым на женскую прелесть. Однако был случай в его жизни, когда и он не ушел от соблазна, вступив в «греховную» связь с какой-то женщиной. Грешное дело грехом и кончилось — такая мысль, по-видимому, проводится в русской обработке странствующего сюжета — боя отца с сыном» [82].

Русский эпос жил не только переработкой мифологического наследия и освоением странствующих сюжетов. Появлялись и новые сюжеты, рожденные новыми историческими ситуациями, в первую очередь татаро-монгольским нашествием. Историзм этих былин не следует преувеличивать: ни реальных картин нашествия (за малыми исключениями), ни типовых ситуаций татаро-монгольского ига, известных по историческим источникам, в былинах нет. «В былинах мы не найдем изображения тех страшных опустошений, которым подверглась русская земля, разгрома городов, гибели и увода в плен населения целых княжеств. Здесь не показано тяжкое и изнурительное татарское иго, длившееся более двух столетий» [111].

Время действия в былинах о татарском нашествии — эпическое, рассказ о событиях ведется с помощью выработанных эпических трафаретов. Является нахвальщик с громадным войском (время одиночек миновало) и осаждают Киев, но все заканчивается разгромом татарских полчищ. Можно было бы ожидать, что былины отразят более поздние реальные победы над татарами, например Куликовскую битву. Но, по наблюдениям В. Ф. Миллера, «в былинах мы можем отметить только незначительные отголоски Куликовой победы в нескольких именах, быть может, впрочем, зашедших в них в сравнительно позднее время и не без книжного влияния» [82]. Создается впечатление, что народ пел о победе над татарами до того, как она была в реальности одержана.

Татарское нашествие отразилось в нескольких былинах, и самая популярная из них — «Илья Муромец и Калин-царь». В начале ее обычно рассказывается о том, как князь Владимир разгневался на Илью и засадил его в глубокий погреб (есть и самостоятельная

былина с этим сюжетом). Многие фольклористы считают, что возник этот сюжет довольно поздно, когда резко обозначились социальные противоречия в русском государстве (так, В. Ф. Миллер относил ее к XVII в. — эпохе крестьянских войн; «феодалного монарха, окруженного алчными боярами», увидел в князе Владимире В. Я. Пропп [109]).

Конфликт строптивного богатыря и эпического правителя — общее место в мировом эпосе: он лежит в основе сюжета гомеровской «Илиады», испанского героического эпоса. Агамемнон же никак не похож на «феодалного монарха».

В былине об Илье и Калине обычно не объясняется, за что князь разгневался на Илью, но о ссоре Ильи Муромца с князем Владимиром сообщается. Илья обижен: его забыли позвать на пир, т. е. исключили из общего братства — вот он и буйствует, стреляя по маковкам киевских церквей.

Конфликт между правителем и богатырем снимается крупной бедой. В «Илиаде» это гибель Патрокла, в былине — вражеское нашествие. Татарский царь **Калин** является как типичный нахвальщик, требуя сдать ему город без боя. Илья, не помня об обиде, соглашается «постоять за веру, за отечество». Этим он отличается от прочих богатырей, обиженных княжеским невниманием.

На смену мифологическому чудовищу приходит новый враг — войско. Именно с таким войском сражался Илья под Черниговом в былине «Илья Муромец и Соловей-разбойник». Таково же и татарское войско. Богатырь побеждает обычно легко: он косит врагов, как траву. Но в былине о Калине дело осложняется: Илья попадает в яму и взят в плен. Калин предлагает ему перейти на службу к татарам. Илья хватает за ноги первого встречного и начинает избивать им заседающих врагов. Он посылает русским богатырям знак — и совместными усилиями враги разбиты. Калин взят в плен, он обещает не ходить на Русь и платить дань.

Образ врага в этой былине может показаться конкретным и реальным. Но обычно вражеское войско, именуемое татарами, рисуется как безликая человеческая масса, побеждаемая с необыкновенной легкостью.

В былинах появляется и татарский царь с реальным именем — **Батый** (Батыга). Это «Василий Игнатьевич и Батыга», где герой также один одолевает громадное войско, и былина о Камском побоище. Все исследователи исторической школы увидели в ней отраже-

ние проигранного русскими сражения на реке Калке. В былине русские богатыри оказались бессильны перед татарами: мертвые враги оживали, и их становилось вдвое больше. Былина будто бы давала ответ на вопрос, куда подевались русские богатыри.

Но былину о гибели богатырей можно прочесть и иначе. Богатыри восстают против «силы нездешней», против самой смерти — и оказываются поверженными. Перед нами — древняя тема бунта против мироустройства. И богатыри не просто побеждены — часто говорится, что они окаменели. «Превращение в камень — удел героев сказаний многих народов. Оно означает конечно же не только гибель. Камень — символ вечности, каменные фигуры — это памятники прошлого» [112]. Богатырская эпоха закончилась.

Перед нами прошла эволюция героических былин. Напомним, что рядом с ними существовали былины новеллистические (социально-бытовые). Среди них также есть сюжеты архаического происхождения, интернациональные и «свои», относительно поздние.

К древнейшему пласту эпоса принадлежит тема героического сватовства. В архаическом эпосе герой отправляется в поисках жены в чужие земли, где встречается с чудовищами и сражается с ними. «Добывание суженой, женитьба на ней и составляет главный пафос героического сватовства, этого идеального подвига героя» [77]. Отголоски архаических сюжетов слышны в былинах о Потыке, Иване Годиновиче, Дунае. Но в эпосе классическом сватовство теряет героический характер, и герои былин о сватовстве — не богатыри.

На перепутье между архаикой и классикой находится былина о Добрыне и Марине. **Марина** живет не в дальних пустынях, и богатырю не приходится ехать далеко за своей необычной невестой. Она обитает в Киеве, где слывет колдуньей. Принадлежность невесты иному миру, таким образом, сохраняется. Добрыня подпадает под власть ее чар — Марина его привораживает:

Брала она следы горячие, молодецкие,
Набирала Марина беремя дров,
А беремя дров белодубовых,
Клала дровца в печку муравленую
Со темя следы горячими,
Разжигает дрова палящатым огнем
И сама она дровам приговаривает:
«Сколь жарко дрова разгораются

Со темя следы молодецкими,
Разгоралось бы сердце молодецкое
Как у молода Добрынюшки Никитьевича!»

Заговор подействовал — Добрыня побежал к Марине. Он застал у нее **Змея Горыныча** (естественная для колдуньи связь!). Но все обходится без боя: Змей здесь Киеву не угрожает, и функция его в том, чтобы выявить змеиную природу Марины. За то что он разлучил ее с милым другом, Марина превратила Добрыню в гнедого тура, и он пропал из Киева. Когда же Марина похвасталась, как она обошлась с Добрыней, крестная мать богатыря пригрозила превратить ее в собаку. Испугалась Марина, обернулась касаткой, полетела к Добрыне, села ему на рог и спросила, не хочет ли он взять ее замуж. Добрыня согласен, но хотел бы ее поучить — как мужья жен учат. Женились они в чистом поле, венчались вокруг ракитова куста. А вернувшись в Киев, Добрыня стал учить молодую жену: отрубил ей руки и ноги, а потом и голову — «за дела еретические».

Жена из чужого мира — предмет вожелений архаического богатыря — превращена здесь в злую колдунью, позднее осмысленную как еретичку — по подобию Марины Мнишек — и стала врагом русского богатыря. Этот архаический сюжет связан со «средневековыми поверьями о превращении ведьмами людей, а равно и самих ведьм и чертей в образы животных» [147]. Но бытовые реалии вписаны в традиционный эпический сюжет о конфликте чародейки с героем — сюжет, известный по «Одиссее» (Одиссей и Цирцея).

Былина о Добрыне и Марине — не единственный пример решительного переосмысления старой героической темы. Раньше полагалось брать жену из чужого рода. В эпоху государственную, когда брачные нормы изменились, такой брак чаще всего оказывается неудачным, и исход его был трагичен. Все женщины, привезенные героями русских былин из чужих земель, приносили им несчастье или жизнь с ними не удавалась («Иван Годинович», «Козарин», «Дунай»). Так, **Дунай** служил «у того ли короля у шаховинского», свободно разъезжал по разным землям, пока не встретил поляницу и не победил ее. По законам эпоса она стала женой богатыря. На пир у князя Владимира разгорелся спор, кто лучше стреляет — Дунай или жена его **Настасья Королевична**. Устраивают состязание. Настасья легко сбивает стрелой золотое кольцо с головы Дуная. Несмотря на просьбы жены, Дунай стреляет и убивает

Настасью, носившую под сердцем сына. Где пала ее головушка, там протекала Настасья-река. А что до Дуная, то

Сгоряча он бросился в быстру реку,
Потому быстра река Дунай слывет,
Своим устьем впала в сине море.
А и то старина, то и деянье!

И эта этиологическая концовка обращает нас к глубокому прошлому, хотя в целом былина обрела в новое время отчетливо балладное звучание благодаря идее трагической случайности.

В социально-бытовых былинах, как и в героических, есть сюжеты, знакомые десяткам народов. Среди них пользовавшийся на Руси большой популярностью сюжет, получивший у фольклористов название «Муж на свадьбе своей жены». Классическая его версия – «Одиссея» Гомера. Русская «Одиссея» – былина «Добрыня в отъезде и неудавшаяся женитьба Алеши».

Добрыня уезжает из дома неизвестно куда и зачем (герои Гомера – на Троянскую войну, в западноевропейской фольклорно-литературной традиции – в паломничество или на борьбу с неверными). Он наказывает жене, **Настасье Микуличне**, ждать его два раза по три года (или 12 лет). После этого она вольна выходить замуж за кого угодно, кроме Алеши Поповича: это брат названный.

Срок истекает, и является жених – конечно же Алеша Попович. Он понимает, что склонить Настасью Микуличну к браку едва ли удастся, пока она надеется на возвращение Добрыни. Алеша сообщает, что видел Добрыню в чистом поле мертвым. Теперь уже Настасья Микулична не откажется, тем более что в роли свата выступает сам князь Владимир.

В день свадьбы Добрыня узнает о происходящем (по-разному: видит вещий сон, слышит голос с неба, ему сообщает об этом конь) и возвращается как раз к свадебному пиру. Он приходит туда переодетым. Переодевание – устойчивый мотив в этом сюжете (нищим переоделся и Одиссей). Характерно, что героя не узнают самые близкие. Чем это объяснить? Только тем, что герой вернулся из «инога» мира и там он не мог не преобразиться: «герой уходит в обитель смерти, и пребывание в загробном мире меняет его наружность» [138]. Добрыня является на свадебный пир в образе музыканта-гусяра. Вначале он сидит где-то позади, но после блестящей игры на гусях ему предлагают любое место на пиру: это знак

высокого уважения. Из русского свадебного обряда мы знаем, что уважаемому гостю невеста и в самом деле предлагала на выбор место (запись из Пермской обл.):

Как в первое местечко —
Возле родимого батюшки,
В другое сядь местечко —
Возле богоданную мою матушку,
Как в третье сядь местечко —
Возле меня же красную девицу.

Сев напротив Настасьи Микуличны, Добрыня опускает свой перстень в кубок с вином и протягивает ей. Она узнает мужа и бросается к нему.

Наступает время суда. Добрыня прощает Настасью Микулишну. В мировом фольклоре в этой ситуации герой не всегда столь великодушен. Так, у болгар муж обмазывает жену смолой и поджигает. Три дня она горит, а муж с дружиной пируют при свете этого страшного факела. Добрыня упрекает князя Владимира за то, что тот сватал жену при живом муже. Но Алешу Добрыня простить не может — не за то, что тот сидел возле его жены, а за то, что привез ложную весть о его смерти и заставил его матушку плакать. Сцена наказания Алешу сопровождается «моралью»:

Как ухватит он Алешку за желты кудри,
Взял же он Алешеньку охаживать,
А не слышно было в бухканьи да охканья!
Хоть и всякой-то на свете да женится,
Да не всякому женитьба удадается,
А не дай бог да женитьбы да Алешкиной!
Только тут Алешка и женат бывал,
Только тут Алешка да с женой сыпал.

Специфика русской «Одиссеи» в том, что она не имеет кровавого исхода. Добрыня никогда не убивает Алешу (хотя и не проявляет чудес всепрощения, как в романской версии: там герой отдает незадачливому сопернику в жены свою сестру, чтобы тот утешился): все случившееся — легкое недоразумение между богатырями — братьями по общему делу защиты родной земли. Так знакомый еще античности сюжет получил на Руси довольно оригинальную разработку.

НОВГОРОДСКИЕ БЫЛИНЫ

Минуя былины о заезжих молодцах («Соловей Будимирович», «Дюк Степанович»), обратимся к особому разряду новелистических былин — былинам *новгородским*. С Киевом они никак не связаны, так что в них нет привычного «эпического времени» и князя Владимира. Нет в них и героической темы. Поэтому некоторые ученые отказали героям новгородских былин в богатырском характере, видя в Василии Буслаеве обыкновенного ушкуйника (разбойника), а в Садко — предпринимателя. Так, А. В. Марков писал, что Новгород «не выработал ни одного типичного богатыря. Русские богатыри носят с собою аромат воспитавшей их степи» [76]. Однако конфликты новгородских былин характерны именно для героического эпоса. Д. С. Лихачев справедливо заметил: «Подобно тому, как время Владимира Святославича представлялось в киевских былинах временем «эпических возможностей» в сфере военной, так время вечевых порядков в Новгороде было таким же временем «эпических возможностей» в сфере социальной» [65].

Герои новгородских былин — Садко и Василий Буслаев. В основе былины о **Садко** лежит древний сказочный мотив сватовства к дочери морского царя, однако значительно трансформированный, с присоединенными к нему другими эпическими мотивами. Сказочный план былины соседствует с планом реально-бытовым, и такого соединения не знает ни одна иная былина.

Сначала Садко — бедный гусяр, живущий игрой на пирах. Одажды его не позвали на пир, и он отправляется на берег Ильмень-озера и играет там столь выразительно (былинная игра на гусях — на грани волшебства: вспомним о Добрыне-гусяре), что морской царь предлагает Садко награду. Награда эта — не золото и не драгоценности. Садко должен поспорить с новгородскими купцами о том, что выловит в Ильмень-озере рыбу с золотыми перьями. Садко выиграл заклад — и превратился из бедного гусяра в богатого купца.

Эта часть былины имеет сказочно-фантастический характер. Но мотива чудесного гусяра русские волшебные сказки не знают. Откуда же он? В. Ф. Миллер так отвечал на этот вопрос: «Нужно вспомнить, что на берегах озера Ильменя мы стоим на финской почве, которую оглашала чудесная игра Вейнемейнена, что из озера появлялся царь морской Ahti и что в близкой Олонецкой губернии были записаны Лённротом высокопоэтические руны, в которых

главную роль играет национальный герой и, как полагают, древний бог финнов, певец Вейнемейнен» [82]. Отголоски финских сказаний и легли в основу этого эпизода былины о Садко.

Во второй части былины Садко уже не бедный гуслиар, а купец. «Как гуслиар, Садко является в тесной связи с морским царем... Как купец, Садко состязается в богатстве с Новгородом, строит корабли, записывается в братчину Никольщину, строит церкви, палаты» [82]. Ничего фантастического тут нет. Садко похвально на пиру, что он выкупит все товары в Новгороде, и в этой похвальбе есть эпический размах. Перед Новгородом как эпическим целым Садко, однако, бессилён:

Не выкупить товара со всего бела света;
Еще повыкуплю товары московские,
Подспеют товары заморские.
Не я, видно, купец богат новгородский —
Побогаче меня славный Новгород.

Есть, правда, и другая концовка: эпическому герою все удастся — и Садко выкупил все товары в Новгороде. Вопреки установившемуся мнению, в этом ничего обидного для Новгорода нет и ни о каком упадке Новгорода такая развязка не свидетельствует.

В любом случае Садко отправляется в морское торговое путешествие. На обратном пути случилась беда:

На синем море сходилась погода сильная,
Застоялись черлены корабли на синем море:
А волной-то бьет, паруса рвет,
Ломает кораблики черленные;
А корабли нейдут с места на синем море.

Ясно: морской царь требует жертвы. Бросают жребий — и он выпадает Садко. Его опускают на досточке в море, и он засыпает (известный сказочный мотив: сон есть временная смерть). На дно морское Садко берет с собою гусли. Выбор оказался правильным: царь вызвал Садко к себе, чтобы послушать его игру. Садко играет плясовую, царь веселится — и на море поднимается страшная буря. Корабельщики молят своего заступника Николу Можайского («Мокрого»), и святой опускается на дно морское. Невидимый, он дает советы Садко, как надо поступать в дальнейшем, и Садко в точности их выполняет.

В первую очередь он рвет струны, и вот пляска окончена. В награду царь морской предлагает Садко выбрать невесту. Перед ним проходят подводные красавицы, но Садко выбирает скромную Чернавушку. Он якобы соглашается на брак, но невесты своей в брачную ночь не трогает. Поэтому и пробуждается Садко на берегу родной реки Волхова: его олицетворением и была Чернавушка. Садко не поддался подводной красоте и предпочел Новгород, земную жизнь. И за это избавление он строит церковь Николе Можайскому.

Ученые-мифологи считали этот сюжет очень древним: «Очевидно, что Садко, чудесная игра которого на гусях заставляет волноваться океан-море, заменил собою в предании древнейшего бога грозы и ветров: в завываниях грозовой бури предкам нашим слышались чародейные звуки гуслей-самогудов. Женитьба Садко на деве-реке в первоначальном представлении мифа была брачным союзом бога-громовника с облачной нимфой» [8]. В этом есть заметное преувеличение, но то, что Садко обладает магической способностью воздействовать музыкой на хозяина моря, принадлежит древнейшему мифологическому пласту этого сюжета, где есть и мотив сказочного награждения.

Отсюда же, из сказки — и мотив сказочного испытания (выбор одной невесты из многих ей подобных; можно думать, что игра на гусях в плане генетическом — тоже свадебное испытание). «И в наших сказках, и в сказках других народов можно указать немало параллелей фабуле нашей былины. Именно тому мотиву, что подземный или подводный царь, получив в свое царство героя, хочет удержать его, женив его на близком себе существе, обыкновенно на своей дочери, но затем герою удается выбраться на землю» [82].

Вот одна из любопытных параллелей. В одном из корейских средневековых преданий рассказывается, как некий юноша плыл на корабле, тот вдруг остановился и не трогался с места три дня. Когда юноша прыгнул в пучину, корабль поплыл дальше. Юноша оказал услугу морскому царю и получил в награду царскую дочь. В Корею этот сюжет попал, по-видимому, из Индии. Оттуда же, скорей всего, проник он и в русский фольклор: не случайно в некоторых вариантах былины Садко назван индийским гостем.

Однако А. Н. Веселовский проводит параллель со средневековым французским романом о Тристане из Леонуа, где героя зовут Садок. Этот Садок убил своего шурина, покушавшегося на честь его

жены. Вместе со спутниками он плывет на корабле. Поднимается буря. Корабельщики полагают, что Господь послал бурю за грехи одного из плывущих. По жребию узнают, что это Садок. Тот попросил беречь ни в чем не повинную жену и бросился в море. Буря немедленно утихла. Садок спасся на острове и раскаялся в своем грехе. Это уже легенда о спасении грешника. Точно так же, по законам легенды, оформляется и последний эпизод былины о Садко — грешнике, спасшемся на море благодаря заступничеству св. Николая.

И все же былина о Садко — не сказка и не легенда, а произведение героического эпоса. Садко — подлинно эпический характер, одерживающий победу и над купцами, и над соблазнами подводного царства.

О другом новгородском герое — **Василии Буслаеве** — известны две былины: «Бой Василия Буслаева с новгородцами» и «Василий Буслаев молиться ездил». Рано оставшись без отца, юный Василий ведет себя вызывающе:

Повадился ведь Васька Буслаевич
Со пьяницы, с безумницы,
С молодыми удалыми добрыми молодцы,
Допьяна уж стал напиваться.
А и ходя в городе уродует:
Которого возьмет он за руку,
Из плеча тому руку выдернет:
Которого заденет за ногу,
То из гузна ногу выломит;
Которого хватит поперек хребта,
Тот кричит, ревет, окарачь ползет.

Обычно в былине о бое Василия Буслаева с новгородцами ищут отражение конкретных исторических реалий, начиная с ритуальных боев и кончая избиением новгородцев Иваном Грозным. В советской фольклористике сложилась традиция истолковывать Василия Буслаева как социального бунтаря, представителя новгородской вольницы, бросающего вызов богачам, торговому посаду и городским властям. Для этого нет достаточных оснований. Васька — враг не столько богачей, сколько любых социальных порядков.

Нет в этой былине и пародии на богатырство, которую усмотрел Б. Н. Путилов [115]. Конечно, дружина Васьки — забубенные голушки, но другие и не нужны, чтобы бесчинствовать в родном

городе и устроить грандиозную драку, в которой убит и представитель церковной власти — некий старец с колоколом на голове. Скорее пародийные нотки можно услышать в другом эпизоде. Разнять дерущихся берется девушка-чернавушка, размахивающая коромыслом, словно палицей. Эта героическая женщина сумела усмирить Ваську!

Былина о бое Василия Буслаева с новгородцами на первый взгляд не соответствует эпическому кодексу: полное торжество разгулявшегося богатыря, перебившего половину родного города, убившего монаха — своего крестного отца, — и все это с издевательскими шуточками. В героическом эпосе такое бывает не часто, тем не менее анархический бунт эпического героя против любых порядков и ограничений — тема, эпосу знакомая.

Тема эта развита и в другой былине — «Василий Буслаев молиться ездил». Здесь Васька — отважный ушкуйник (так называли удалых молодцов, отправлявшихся в дальние путешествия на лодках-ушкунях и грабивших проезжих купцов и местное население). Он едет в Святую землю душу спасать: «смолода бито, много граблено». Как и положено по законам эпической традиции, Васька встречает на пути заставы. Но лишь одна из них чревата военным столкновением: Васька встречается с разбойниками, казачьими атаманами. Расходятся они, однако, мирно: это былина не героическая. Смысл ее — скорее символический: мертвая голова напоминает Василию Буслаеву о смерти, Иордан-река должна вызвать религиозный трепет, поскольку в ней крестился Христос, а «камень преткновения» (реализованная библейская метафора) напоминает о том, что смерть не за горами, а под ногами. На все, однако, у Васьки одна реакция:

А не верую я, Васенька, ни в сон, ни в чох,
А и верую я в свой червлёный вяз!

Все приметы, напоминания, знамения для него цены не имеют, и за это он наказан смертью. Можно думать, что Васькино бунтарство — это наследие строптивости эпических героев, доходящей до богоборчества. Василий Буслаев — не богоборец, но любое смирение ему чуждо, в том числе и христианское: он невероятно строптив. Такая безоглядная эпическая широта объясняет народную любовь к беспутному богатырю. В новгородских былинах разрабатываются темы, хорошо знакомые мировому эпосу, но делается это самобытно, свежо и оригинально.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЭПОСА

Эпический мир условен и не может быть привязан к какому-то определенному пространству и времени: князь, отправляющийся в «полюдье» по русским городам за данью, и щеголь, одетый по московской моде XVII в., — нормальное для былин соседство. «Эмпирический материал, если он входит в эпос, подвергается переплавке, приобретает качества, свойственные эпической традиции, превращается в типовой, обретает свою семантику, свои функции, утрачивая прежние бытовые, пространственные и временные связи» [112].

В центре былин — не «некоторое царство, некоторое государство» волшебных сказок, а Русская земля. Хотя ее защищает богатырская застава, она легко проницаема для вражеских вторжений. Так появляется в эпосе чужая земля. Это не сказочное тридевятое царство. Обычно это чужой, враждебный мир. Всякие географические реалии отсутствуют: чужую землю можно назвать Ордой, Литвой, Корелой, Сорочиной, Индейским царством — особой разницы нет: все равно там обитают татары или «литва», а то и никому не ведомые «чукши с олюторами». Если же географические реалии и появляются в былинах, то это география художественная, а не реальная: остров Буян, Сафат-река, Фавор-гора, река Смородина, Леванидов крест — ориентиры вымышленные. Они причудливо перемешиваются с реальными названиями. Попробуйте понять, по какому маршруту совершал свое торговое путешествие Садко:

Тут-то Садко поезд держал
Из Черна моря в Бело море,
Из Бела моря во Свирайское,
Из Свирайского моря в Китайское,
Из Китайского моря в океан-море.

Ясно, что это не маршрутная карта, и вся фантастическая топономика подчинена одной цели: потрясти воображение тем, как далеко отправился Садко. Конец же этого маршрута лежит за реальными географическими пределами: это царство смерти, дно морское.

Русская земля — не реальная Киевская Русь, а особый эпический мир, отвечающий народным представлениям об идеальных социальных порядках, способный противостоять любым угрозам. Частью этого мира являются эпические персонажи. Они имеют

типовой характер и не только переходят из былины в былинку, но и характерны для эпоса многих народов мира: эпический герой-богатырь, эпический плут, эпический враг, эпический правитель.

Идея государственного порядка материализована в фигуре эпического правителя. На Руси это **князь Владимир** — не Владимир Креститель или Владимир Мономах (сторонники исторической концепции любят гадать, черты какого конкретного Владимира «отразились» в эпическом князе и составили сложный конгломерат; В. Ф. Миллер, который был осмотрительнее и тоньше своих последователей, признавал: «Искать исторического Владимира и его эпоху в былинах так же бесплодно, как, например, почерпать исторические данные об Аттиле и гуннах в Нибелунгах») [82]. Ласковый Владимир Красное Солнышко подвигов не совершает, его роль иная — быть идеальным правителем, вокруг которого объединяются богатыри. Отношения между ними своеобразны: богатыри безусловно подчинены князю, и он «накидывает» на них службу, и в то же время достаточно независимы, не выполняя послушно его приказов. Как мы уже видели, конфликт между богатырем и эпическим правителем «запрограммирован» в героическом эпосе, но он всегда решается мирно перед лицом внешней угрозы.

У Владимира, видимо, есть мифическое прошлое: «Он веселится на свадебных пирах с вещими женами, оборотнями — белыми лебедушками, с мифическими богатырями, олицетворяющими реки; он делит хлеб-соль с оборотнями — змеями, с породой змеиною» [18]. Но главное в ином: Владимир — объединитель Русской земли. «Окружение князя Владимира богатырями, представителями областей и разных местностей, каковы: Муром, Ростов, Рязань, Вольты и т. д. — входит в древнейший слой эпического содержания, имеющего предметом соби́рание Русской земли около киевского центра» [18]. Всем найдется место за княжеским столом. Обычай совместной трапезы, ритуального застолья очень древен — отсюда и знаменитые эпические пиры князя Владимира. И это не только у славян — то же мы видим и у наших соседей-скандинавов: «Вожди постоянно устраивали угощения для своих дружинников и приближенных. Собственно, дружинники конунга, когда они не находились в походе, проводили время в его усадьбе за пирами и застольными беседами. Так было и у германцев времен Тацита, и у скандинавов эпохи викингов, и много позже» [30]. В былинах пиры превращаются в форму эпического единства.

В то же время, сопоставляя образы князя Владимира и других эпических правителей, нельзя не признать, что по яркости изображения он явно уступает: не только не совершает подвигов (как гомеровский Агамемнон), но и не столь мудр (как Карл Великий). Ему недостает значимых поступков. Поэтому уже дореволюционные фольклористы отыскивали в князе Владимире множество человеческих недостатков (самодурство, праздность, женолюбие). Советские исследователи, питавшие идиосинкразию к князьям-эксплуаторам, пошли еще дальше. Конечно же князь Владимир – самодур (посадил в погреб Илью Муромца), женолюб (преследует жену Даниила Ловчанина), сводник (в былинах «Добрыня в отъезде и неудавшаяся женитьба Алеша»), подкаблучник (в былинах «Алеша и Тугарин»). Причину этого видели в отмеченной уже эволюции персонажа от киевского князя до московского царя-батюшки. Но дело в другом. По народным понятиям, власть должна быть грозной. Владимир ласков, но и суров, он жалует, но и наказывает. Отправляя Добрыню Никитича к Змею, похитившему Забаву Путятичну, Владимир грозит:

Не достанешь ты Забавы дочь Путятичну –
Прикажу тебе, Добрыня, голова рубить.

Но все его человеческие недостатки меркнут перед главным достоинством: это князь идеального эпического государства.

Эпического героя называют в былинах «поленицей удалым», «храбром», но чаще всего – богатырем. Служение родине, общему делу – главное в его жизни. Особенность героического эпоса в том, что личная инициатива богатыря гармонично сочетается с общественным служением, и конфликта между личным и общественным эпос не знает.

Есть типические черты, свойственные герою любого эпоса. «В программную характеристику эпического героя входят его гиперболическая сила, безоглядность решений, прямота (ситуативно она может сочетаться с хитростью) и открытость, резкость суждений» [112]. Конечно, богатырская сила проявляется прежде всего в борьбе с врагами, когда герой один побивает целое войско (правой рукой махнет – во вражеских рядах образуется улочка, левой – переулочек). Но необычно в нем все. Уж если он пьет, так это чара зелена вина в полтора ведра, которую богатырь выпивает на единый дух. Вот Илья Муромец стреляет в шатер, где почивает его

крестный отец Самсон. Стрела проскользнула по груди спящего богатыря и разбудила его. Самсон говорит:

Пригодился мне, Самсону, крест на вороте,
Крест на вороте шести пудов.
Если бы не был крест на моей груди,
Оторвало бы мне буйну голову.

Если герои и не носят шестипудовые нательные кресты, то все у них лучшее, самое красивое и драгоценное. В упряжи коня веревочки шелковые, а пряжечки золоченые, а седельшку «черкальскому» и цены нет. А вот как выглядит соха Микулы Селяниновича:

Сошка у оратая кленовая,
Омешики на сошке булатные,
Присошечек у сошки серебряный,
А рогачик у сошки красна золота.

Сам же Микула пашет, будучи одет в черный бархатный кафтан (а то и в соболиную шубу), в зеленых сафьяновых сапожках.

И это, как подчеркивает былина, — «не ради красы-басы»: богатырь — личность исключительная, стремящаяся к самоутверждению. Богатыря отличает повышенное чувство собственного достоинства, и все богатыри поразительно обидчивы, упрямы, строптивы. Обидевшийся и разгневанный Ахилл отказывается сражаться против троянцев. Роланд отказывается затрубить в свой рог, чтобы призвать на помощь, даже в минуту смертельной опасности. Не приглашенный князем Владимиром на пир, Илья Муромец крушит родной Киев. Страсть к самоутверждению поднимает эпического героя на бунт против высших сил (что дало основание одному из зарубежных исследователей назвать его анархистом). Кидаются в бой с богами гомеровские герои. Универсальным «анархистом» в русском эпосе выступает Василий Буслаев, сложивший голову на горе Сорочинской в споре со смертью.

При всех своих исключительных возможностях богатыри — люди обыкновенные по внешнему облику. Им противостоят сильные противники — великаны и чудовища: огненный Змей, прожорливый Тугарин, которого приносят на золотом блюде двенадцать человек, Соловей, убивающий людей чудовищным свистом. Тем не менее победа достается богатырю с удивительной легкостью. «В описании боя нет элемента борьбы. Как будто противник не сопротивляется... Несомненно, здесь сказалось желание показать ге-



Сильный богатырь
Буслай Буслаевич.
XVIII в. Гравюра на дереве

роя наиболее выгодно для его силы: при всей видимой трудности дела он справляется с ним играя, без усилий; былина как бы хочет указать, что враг, каким бы сильным он ни казался постороннему глазу, никакого серьезного соперничества с богатырем-героем не мог иметь» [123]. Тем самым еще раз утверждается исключительность богатыря.

И это не только в русском эпосе — таковы соперники богатырей в эпических памятниках повсюду в мире. «Огромные, неуклюжие, гротескно-карикатурные в своей нечеловеческой силе, они кажутся непобедимыми в силу видимости своего физического превосходства, и все же терпят поражение, как библейский великан Голиаф в единоборстве с пастухом Давидом, в поединке с героем, благородный человеческий облик которого соответствует народному идеалу мужественной красоты и силы» [42].

В мировом фольклоре сложился тип эпического героя, единый для устного творчества многих народов. В. М. Жирмунский дал этому типу такую характеристику: «Созданный в период племенных распрей, переселения народов, основания государств и последующей борьбы народов за свою независимость против чужеземных завоевателей, героический эпос видит меру человеческого в образе идеального витязя, богатыря, наделенного мужеством, доблестью,

физической силой, защитника своих родичей, народа и родины, который в единоборстве побеждает чудовищного врага-насилльника или один уничтожает несметные полчища иноплеменных захватчиков. Будучи идеальным воплощением мужественной красоты и силы, богатырь вместе с тем сохраняет героизированный физический облик человека, который в эпосе, в отличие от более древней богатырской сказки с ее фантастической гиперболизацией, постепенно сводится до монументальных масштабов героической человечности» [42].

Едины и основные моменты биографии эпических героев, хотя не в каждом эпосе все эти элементы реализованы. В русском эпосе нет установки на создание эпической биографии: за каждым богатырем закрепляются лишь отдельные подвиги. Европейский эпос вообще не склонен к циклизации эпических песен по биографическому принципу. Как ни велики по объему гомеровские поэмы, но и они не дают биографий своих героев. В наших же былинах некое подобие биографии имеет лишь Илья Муромец. Исследователи считают, однако, что былина об исцелении Ильи, где сообщается о начале его богатырского пути, сложилась довольно поздно. Из-за того что каждая былина — произведение вполне автономное, «подвиги богатыря не только не связаны какой-либо последовательностью и взаимно не соотнесены, но каждый из них может заново открывать героическую биографию богатыря» [112].

Открывается эпическая биография героическим детством. В эпосе народов Востока часто рассказывается о чудесном рождении богатыря и его младенческих подвигах. Так, герой монгольского эпоса сражается за табуны, пастбища и красавиц, будучи малолетним. К пяти годам он уже совершает несколько подвигов, к шести — побеждает всех соперников в стрельбе из лука и борьбе, добывает даже красавицу-жену. Русские богатыри — обычного происхождения (кроме Волха Всеславьевича). Былины сохранили лишь отдельные черты их героического детства. Младенцы растут не по дням, а по часам, и сила их проявляется прежде всего в том, что в детских играх они калечат своих сверстников. Мы уже говорили о таком детстве Василия Буслаева. Не надо думать, что оно характерно лишь для будущего удалыца-разбойника — иногда точно так же описывается детство самого «культурного» из наших героев — Добрыни Никитича.

Особое внимание эпос народов мира уделяет вооружению богатыря. Мечи у богатырей нередко имеют собственные имена (Дю-

рандаль у Роланда, Ач-Албарс у Манаса; в «Повести о Петре и Февронии» XVI в. упоминается некий «Агриков меч»). Впрочем, если богатырь остается без оружия, он хватается то, что попадется ему под руку: тележную ось, а то и просто стоящего рядом врага, и разит неприятелей его телом. В архаическом эпосе богатырское оружие обладало магическими свойствами. Так, герой ирландских саг Кухулин в трудных случаях пользуется рогатым копьём, которое он мечет во врага не рукой, а пальцами ноги, стоя в воде. Русскому богатырю хватается тележной оси: эпоха магического оружия прошла.

Под стать богатырю его конь. Во многих эпосах героическая биография начинается с добывания подходящего коня (этот мотив характерен и для волшебных сказок). Богатырский конь мудр и прозорлив, понимает человеческую речь и сам ею владеет, предупреждая хозяина об опасности. В архаическом эпосе кони бывают крылатыми. В былинах таких коней нет, но богатырская скачка подобна полету:

Его добрый конь да богатырский
С горы на гору стал перескакивать,
С холмы на холму стал перемахивать,
Мелки реченьки, озера промеж ног спущал.

И поднимается богатырь на таком коне «повыше леса стоячего, пониже облака ходячего».

Было бы неверно все же утверждать, что все богатыри на одно лицо, что «существенной разницы между ними никакой нет», как думал известный художественный критик В. В. Стасов, написавший в XIX столетии книгу о происхождении русских былин. Найдя много общего у русских богатырей с героями восточного эпоса, Стасов отказал нашим героям не только в национальном характере, но и в русском происхождении (все они для Стасова — «одинаково заезжие в нашем отечестве»). Нет, у каждого богатыря есть и свои, индивидуальные черты, так что эпос освоил элементарные индивидуальные характеристики.

Любимый герой русского эпоса — Илья Муромец. Он всегда стар («старый казак Илья Муромец — так его называют в былинах»). Старость в эпосе — это всегда признак опытности и мудрости. «Илья Муромец умнее и благоразумнее своих богатырских товарищей не потому только, что он из любимого крестьянского сословия,

но и потому, что он старше их всех, опытнее, больше их жил на свете, больше видел и больше испытал» [18].

Особое положение Ильи Муромца среди богатырей подчеркнуто и особой его судьбой: Илье «смерть на бою не писана». Так предначертано высшими силами, и это выделяет его среди прочих, которым нет высшего предназначения.

Илья по-мужицки прямодушен. Он не умеет лукавить, не признает дипломатических хитростей. Отметим еще одно его качество: Илья благочестив и набожен. И это не только его индивидуальная черта: христианство в средневековой Руси было выражением национального самосознания и единства русского народа. Слово «христианин» превратилось у нас в слово «крестьянин». Поэтому «постоять за стольный Киев-град» и «за матушки Божьи церкви» — одно и то же.

Легенда об Илье-праведнике обусловила появление былины «Исцеление Ильи Муромца». Исцеляют немощного Илью святые старцы — небесные посланники. Илья, собираясь в Киев, просит у родителей благословения. Он едет

Помолиться чудотворцам киевским,
Постоять за веру христианскую

— и получает такую отцовскую заповедь:

Не помысли злом на татарина,
Не убей в чистом поле христианина.

Русские ученые XIX в. потратили много усилий для того, чтобы отыскать исторический прототип Ильи Муромца. Сделать это не удалось. Нет особых оснований считать его муромским или владими́ро-сузда́льским богатырем: прозвище Муромец указывает только на родину героя (да и то не безусловно: его называют и Муровлеником, т. е. уроженцем Муровска близ Чернигова). Вся же деятельность Ильи связана с Киевом. Ф. И. Буслаев полагал, что в образе Ильи отразилась вся историческая судьба русского героического эпоса — от мифологии (в Илье ученый находил черты бога-громовника) до его закатной поры. От родственника божества земледелия к богатырю — защитнику Киева, далее — к бунтарю против новых сословных порядков, еще далее — к бездомному казаку, наконец — к Божьему угоднику, мощи которого почивают в киевских пещерах, — такова, по Буслаеву, эволюция образа Ильи Муромца [18]. Построена она, конечно, очень искусно, но едва ли во всем верна:

мы видели, в частности, что строптивость богатыря — его изначальное свойство, а не результат социального расслоения на Руси.

Исторический прототип другого киевского богатыря — Добрыни Никитича — существовал: это дядя князя Владимира. Летописи несколько раз упоминают о нем: Добрыня и Путята крестили новгородцев, Добрыня был сватом, поехавшим от Владимира к дочери полоцкого князя Рогнеде. В подобных ситуациях выступает и былинный Добрыня. Однако образ богатыря складывается не по историческим воспоминаниям, а на основе фольклорной эпической традиции, и в былинах Добрыня представлен не как дядюшка князя Владимира, а как эпический богатырь, совершающий типические подвиги (победа над Змеем), попадающий в типические ситуации (муж на свадьбе своей жены).

Победа над Змеем — это подвиг христианского воина, и за Добрыней стоит не только богатырская доблесть, но и молодая (для Руси) христианская культура. Во многих былинах отмечается «вежество» Добрыни: это культурный и образованный богатырь. Именно такой и нужен для сражения с темной языческой стихией, которую воплощает Змей. Добрыня не просто обучен игре на гусях — гусли помогают ему разрешить сложную конфликтную ситуацию, выступая в роли чудесного средства.

Культура Добрыни делает его особенно подходящим для поручений дипломатического толка. Именно ему удалось успокоить разобуженного и разбушевавшегося Илью Муромца: знал князь Владимир, кого послать.

Для Алеши Поповича подыскивались разные исторические прототипы: то в нем видели воина, убившего в 1096 г. Тугоркана, то жителя Ростова, главного героя Липецкой битвы (1216), то считали, что это храбр Александр Попович, который упоминается в числе погибших на реке Калке в 1223 г. Говорят также, что в былинном Алеше Поповиче «слились» два или три реальных героя. Между тем очевидно, что это богатырь, скроенный по эпическим меркам.

Отождествляя Алешу Поповича с тем или иным героем национальной истории, фольклористы нередко отказывали ему в истинном богатырстве: он, дескать, и Тугарина победил «нечестно» — не силой, а хитростью, и его стихия — не поле битвы, а иная территория, где он выступает коварным искусителем, «бабьим пересмешником». Была «выстроена» даже эволюция Алеши: сначала он был «хорошим», а потом «испортился», и всему виной духовное звание его отца: известно отношение русского фольклора к попам.

Не рассуждая о силе духовного звания (тем более что принадлежит оно не Алеше, а его отцу), заметим: хитроумие включалось в богатырский статус. Классический пример хитроумного богатыря — Одиссей (и никому не приходит в голову упрекать его в том, что он одолел Полифема не в честном поединке, а хитростью). Героический эпос разных народов знает достаточно насмешников. Их «родоначальник» — трикстер архаического эпоса. Алеша унаследовал эти черты архаического героя. Он не только побеждает чудовище хитростью — это проказник, всегда готовый нарушить эпическое единство (что он и делает в былине «Добрыня и Алеша»: не любовь же к Настасье Микуличне толкает его на неблагоприятный поступок!). При всем том народ далек от его осуждения.

В былинах ведущие места принадлежат богатырям, и женщины редко выходят на первый план. Обычный тип героини в мировом эпосе — богатырка, которая может принадлежать лишь тому, кто одолеет ее в поединке. Победенная воинственная дева становится верной супругой. Таковы Василиса Микулична, жена Ставра Годиновича или Данилы Ловчанина, и Настасья Микулична, жена Добрыни Никитича (некоторые считают их сестрами — дочерьми Микулы Селяниновича). Знает былина и тип демонической обольстительницы, держащей в плену своих любовников и околдовывающей их («Добрыня и Марина»). Верная жена может быть и боевой подругой. Русскому эпосу такой тип не свойствен, но в эпосе мировом он не так уж редок (например, Кортка в казахском эпосе «Кобланды-батыр»).

Посмотрим теперь на специфику эпического повествования. Как и сказка, героический эпос не заботится о мотивировках поступков героев. «Герои ведут себя согласно логике завязки, нередко скрытой от нас; обстоятельства, вызвавшие поступки персонажей, мотивирующие их, остаются неизвестными, лишь моментами появляются следы, намеки, как бы случайно задержавшиеся» [112]. Выезжает Илья из Муром в Киев — и весь тут сказ; топчет Добрыня змеенышей и купается в Пучай-реке — значит, так надо. «Когда же выезд как-то объясняется, то мотивировки оказываются не обязательными, случайными (желание искупаться в реке, поохотиться в поле и т. п.). Здесь не причины богатырского выезда, но чисто внешние поводы, скрывающие подлинные цели» [158]. Но подлинных целей, исконных мотивировок эпос не знает, и нечего о них гадать.

Такая невыявленность мотивировок, их отсутствие, побудили Б. Н. Путилова заговорить об «эпическом подтексте», который «раскрывает эпическую запрограммированность судьбы героя, преуказанность и неотвратимость его подвига... Подтекст ведет нас в своеобразный мир эпического сознания, по-своему трактующего отношения между людьми, внутренние пружины событий, на свой манер интерпретирующего истоки героизма и морального поведения персонажей» [112]. Но это не литературный подтекст, который мыслится как осознанный прием: такой подтекст присущ эпосу по природе.

Как и фольклор в целом, эпос оперирует ограниченным набором ситуаций и характеристик. Композиционные особенности былин, их поэтическая техника подчинены достаточно жестким нормам. В то же время в композиции былин нет той строгой единообразной закономерности, какая свойственна, к примеру, волшебным сказкам. Это странно: ведь ритмическая структура строже и предполагает более жесткие принципы организации — но это так. В былинах нет того обрамления, которое обязательно для волшебных сказок. Встречаются *з а п е в ы*, по функциям своим напоминающие при сказки (разумеется, без всяких комических оттенков), но их можно пересчитать по пальцам: столь они редки. Таков уникальный запев былины «Соловей Будимирович» из замечательного сборника Кирши Данилова, составленного в XVIII в.:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота окиян-море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские...

Запев этот напоминает начало одной из древнерусских проповедей Кирилла Туровского: «Неизмерьна небесная высота, ни испытана преисподняя глубина». Выразителен запев о турах и плачущей девице в былине «Василий Игнатьевич и Батыга», но в большинстве случаев былинные сказители обходились без запевов.

Редко встречаются в былинах и *к о н ц о в к и*. Если они и употребляются, то обычно это небольшие припевки — о том, что герою «славу поют» (это могут сказать и о Соловье) или что старина спета «синему морю на тишину». Б. Н. Путилов так объясняет эту концовку: «В глубокой древности люди верили в особую силу слова, придавали ему магическое значение. Слово, художественно организованное в форме песни, заговора, сказки, — обладало повышенной

силой. Пели, приговаривали, рассказывали, чтобы предотвратить беду или обеспечить успех дела. Сибирский сказочник, закончив рассказ, мог добавить: «Я убил ветер». «Синему морю на тишину» сродни этому «убил ветер». Этот стих — след тех давних времен, когда к пению былин прибегали для того, чтобы успокоить море» [112]. Иногда же исходное описание переходит в шутку об охочем до солдаток малошальском попе или толстобрюхих молодках лекшмозерочках.

Гораздо чаще былины открываются экспозиционной формулой. Самая популярная из таких формул — описание пира у князя Владимира. Когда пир достигает кульминационной точки, все начинают хвастаться — кто чем («Глупый хвастает молодой женой»). Не хвастает лишь один — он-то и будет главным героем былины, ему будет дано поручение. Об особой значимости эпических пиров мы уже говорили; «на пиру не в меньшей мере, чем в бою, выявляется единство вождя с его дружиной, здесь раздает он гривны своим сподвижникам, и в этой обстановке хмельной приподнятости слышится княжеская похвальба, принимаются героические решения и даются клятвы» [30].

Во многих случаях былина начинается не с пира, а с выезда богатыря из дома. Из Мурома в Киев едет Илья, прощанием с матушкой начинается былина о Добрыне и Змее.

Что касается самого эпического повествования, то, как показал Ю. И. Юдин, существует несколько «характерных композиционных типов героико-эпических песен» [158]. Во-первых, это тип случайных дорожных встреч и приключений. Герой не ставит себе целью встретиться со Змеем или Соловьем-разбойником. Композиция такого типа, как правило строится по принципу нанизывания: «количество эпизодов может увеличиваться и уменьшаться, может происходить и перестановка событий» [25]. Этот тип композиции — очень древний и очень эффектный; позднее он использовался в рыцарском и авантюрном романах.

Другой тип композиции, связанный с поездкой героя и выполнением поручения князя Владимира, — строже: здесь одно центральное событие — столкновение героя с врагом в чужой земле.

В обоих названных композиционных типах речь идет о поездке. «Путь, который преодолевает герой, не представляется конкретно, осязательно, длина пути поэтому изображается фантастической, точно так же, как и время, которое герой проводит в дороге. Между городами и местами встреч героя с кем-либо пролегают нереальные,

фантастически громадные пространства неизвестной сказочной земли. Но так как во время самого передвижения героя с ним ничего не случается и не может случиться вплоть до очередной встречи, то и само передвижение происходит молниеносно» [158].

В исполнении эпоса выработались определенные каноны, глубже всего изученные американскими фольклористами Мильманом Пэрри и Альбертом Лордом. Необходимо помнить, что эпос поется. «Неизменные мелодические матрицы помогают певцу конструировать метрически правильные стихи, и они же несут важнейшую мнемотехническую функцию, предлагая ему готовые ритмические схемы, ассоциированные в его памяти с традиционными сюжетами, фразеологией, изобразительными приемами» [28]. Певец не просто повторяет готовый текст — он импровизирует. Опорой в этой импровизации служат формулы. По определению М. Пэрри, формула — это «группа слов, регулярно используемая в одних и тех же метрических условиях для выражения какого-либо необходимого понятия» [67]. На такие формулы большого объема обратила внимание еще классическая русская фольклористика, назвав их «общими местами» (*loci communes*). Это устойчивые формулы привычного изображения некоторых общих для разных былин ситуаций: пир у князя Владимира, седлание богатырского коня, скакание богатыря через стену, вход его в гридницу и т. п. К числу таких «общих мест» относится и формула течения времени:

Тут как день за днем да будто дождь дождит,
А неделя за неделей как трава растет,
Год-то за годом да как река бежит,
А прошло тому времени да ровно три годы.

А. Б. Лорд предпочитал называть «общие места» темами и писал: «Тема может быть определена как повторяющийся элемент повествования или описания в традиционной устной поэзии» [67]. Темы не просто заучиваются наизусть отдельными сказителями — они встречаются у всех сказителей, т. е. являются общеэпическим достоянием. А это значит, что в темах постоянно сочетаются стереотипные и импровизированные элементы.

Феномен «общих мест» — общефольклорное явление: стилистические клише встречаются в волшебной сказке. На языке формул «говорит» народная песня. Однако Б. Н. Путилов счел нужным оговориться: «формулы стилистически локальны и даже больше того — индивидуальны. Стилистика эпических формул в их конкретности

отражает более или менее устойчивую практику отдельных былинных школ или исполнителей» [112]. И как по традиционному народному костюму можно было узнать, откуда тот, кто его носит, так и по loci communes можно установить, откуда и от кого записана былина.

Эпическое повествование разворачивается обстоятельно и неторопливо, с разнообразными повторениями (повтор — вообще основа фольклорной поэтики). Так, когда Илья Муромец сообщает князю Владимиру о том, что ехал прямоезжею дорогой, он говорит об этом слово в слово, как говорили ему о той дороге черниговские мужики. Это делает повествование замедленным. Фольклористы называли такую замедленность ретардацией. Осуществляется она не только через дословное повторение отдельных эпизодов, не только путем частых троекратных повторений (трижды Садко закидывает невод, трижды бросает жребий, трижды обращается Илья Муромец к богатырям с призывом постоять за Киев-град), но и нагнетением синонимов и тавтологических оборотов («орать да пахать да крестьянствовать», «растеть-матереть» и т. п.). Вот Илья стреляет по маковкам церквей:

А и стрелил-го он тут по Божьим церквам,
А по тым стрелил по чудным крестам,
А по тым маковкам да золоченым.

Здесь параллелизм (повторение общего смысла и синтаксической структуры с вариацией) соседствует с подхватом. Отдельные члены параллелизма являются частями единого целого, дополняют друг друга. «Параллелизм в русских былинах, как правило, одновременно является семантическим, синтаксическим и грамматическим» [77].

Детальная подробность описания характера и для общих мест. Пожалуй, самое пространное в русских былинах — описание седлания коня, где названы все детали упряжи — вплоть до шпилечиков и пряжечек. Подробности описаний, дотошное перечисление вещей — общая особенность героического эпоса. Она бросается в глаза при чтении гомеровских поэм. А. М. Гуревич отмечает, что исландские саги «буквально загромождены вещами. Мечи, щиты, кольчуги, кони, кубки, золотые кольца и целые клады, одежды, пиршественные палаты, в которых пылает огонь, расставлены скамьи и льется пиво или вино, — неотъемлемые элементы героических песен» [31]. При этом между вещами и их обладателями есть особая

связь, порой магическая. Дюка Степановича невозможно представить в другой шубе, только в этой:

Во пуговках литы люты звери,
Да во петельках шиты люты змеи.

Какова шуба! Но в нужную минуту эти звери и змеи способны ожить и помогают богатырю одержать победу.

При том, что действие в былине протекает замедленно, динамические элементы здесь явно преобладают над статическими. В только что упомянутом описании седлания богатырского коня описывается, в сущности, не богатырское снаряжение, а процесс сборов в поход.

Это общий закон героического эпоса, и он был отмечен еще в XVIII в. классиком эстетики Г. Э. Лессингом. В «Илиаде» Гомера всегда дается не описание вещи, а способ ее изготовления. Гомер «заставляет царя надевать на наших глазах одну за другой части убора: мягкий хитон, широкую ризу, красивые сандалии, меч. Лишь одевшись, берет он скипетр. Мы видим одежду в то время, как поэт изображает процесс самого одевания». То же и со щитом Ахилла: не щит описывается, а его изготовление.

Сосредоточенность эпоса на событии, протекающем во времени, на действии — все это заметно смещает привычные хронологические представления. С одной стороны, для эпоса характерно любовное разглядывание мельчайших деталей, с другой — пропуски огромных временных промежутков, если за это время не происходит ничего существенного для действия. Время измеряется, так сказать, материально: расстоянием, которое может преодолеть богатырь за столько-то дней или часов пути (еще оригинальнее в якутском героическом эпосе: борьба героя с врагом продолжается в течение времени, необходимого для переваривания трех горшков мяса).

Любовью к действию обусловлен и синтаксис былин — с обилием сказуемых. А. П. Скафтымов писал об этом: «Исключительная сосредоточенность рассказа на действиях героя создает решительное преобладание динамики над элементами статики. Отсюда эта непрерывность и стремительность слитных предложений с множеством сказуемых при одном подлежащем и незначительном количестве самых необходимых второстепенных членов, вошедших в речевую ткань лишь для указания объекта и направления действий главного лица» [123].

В поэтическом языке эпоса очень мало сравнений и метафор. Эпический сказитель избегает иносказаний и не стремится зашифровать то, о чем поет. (Поэтому язык героического эпоса называют автологическим, т. е. ему свойственна система прямых значений слов.) На первое место здесь выступают эпитеты. Они называют существенный признак предмета и имеют оценочный характер (богатырь святорусский, бояре кособрюхие, дорога прямоезжая, руки белые). Многие эпитеты становятся в эпосе постоянными, т. е. срastaются с определяемым словом. Подобное постоянство выражается порой грамматически: в этом симбиозе определяемого слова и эпитета — одно ударение (*матьсы́фаземля, чистóполе, моресíнее*). Постоянные эпитеты равнодушны к контексту: они так жестко связаны с определяемым словом, что как будто окаменели. Это приводит порою к художественным противоречиям. Калин-царь — всегда «собака», и татары говорят: «Наш собака Калин-царь». В сербском эпосе у Черного Арапина «руки белые». Добрыня повергает Змея и садится ему на «груди белые». Но для народного сознания никакого противоречия в этом нет, потому что эпитеты связаны не с мгновенным, сиюминутным впечатлением, а передают постоянство признака или свойства предмета эпического изображения. Как отмечает исследовательница художественного языка гомеровского эпоса И. В. Шталь, постоянные эпитеты ориентированы на эпический идеал, на непреходящую эпическую истину [155].

Былина — не стихотворение, а песня, и ее ритм определяется не текстом, оторванным от мелодии, а напевом. Преобладают два типа напева: протяжный величавый и веселый скомороший, соответственно двух- и трехударный (капитальные исследования по русскому народному стихосложению принадлежат американскому слаvistу Дж. Бейли). Свой подлинный ритм былина обретает только во время исполнения.

* * *

Для знакомства с текстами былин удобнее всего использовать не классические собрания, а одну из антологий, где отобраны наиболее значительные варианты былин, записанные от лучших сказителей: «Былины» (сост. Б. Н. Путилов. Л., 1986); «Былины» (сост. Ф. М. Селиванов. М., 1988); «Былины» (сост. Б. Н. Путилов. СПб., 1999).

Исследований былин очень много. Назовем лишь основные. Типология народного эпоса и особенности его эволюции рассматривались во многих работах Е. М. Мелетинского, в том числе в книге «Введение в историческую поэтику эпоса и романа» (М., 1986). Из работ выдающегося эпосоведа Б. Н. Путилова укажем две: «Героический эпос и действительность» (Л., 1988) и адресованную старшекласникам «Застава богатырская: Беседы о былинах Русского Севера» (Л., 1990). Небольшое, но ценное исследование Ю. И. Юдина — «Героические былины: Поэтическое искусство» (М., 1975). Классическое исследование А. Лорда «Сказитель» переведено на русский язык (М., 1994). Историческая концепция полно представлена в учебном пособии Ф. М. Селиванова «Русский эпос» (М., 1988).

«МЛАДШИЕ» ЭПИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Кроме героического эпоса, в фольклоре многих народов сложились иные эпические формы. У русских это исторические песни, баллады и духовные стихи. Старая русская фольклористика называла их «младшими» эпическими песнями, отдавая старшинство былинам. Хронологической последовательности в их развитии, однако, нет (хотя многие фольклористы утверждают обратное, строя некий эволюционный ряд): «старшие» и «младшие» эпические песни сосуществовали. Но у них разные эстетические законы, и «младшие» песни от былин отличает в первую очередь отсутствие героической идеализации прошлого. Если былина относит действие к идеальному эпическому времени (киевской или новгородской старине), то «младшие» формы эпоса (будем их так называть условно) — или к более позднему времени, или вообще к времени неопределенному.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Наиболее близки былинам и в то же время принципиально от них отличаются *исторические песни*. Фольклористика обычно относит к ним любые песни исторического содержания — от веселых скоморошин до солдатских протяжных песен. Но собственно

эпический характер имеют лишь исторические песни XVI в. Их можно возвести к конкретным событиям и ситуациям, хотя основаны они на вымысле: историческая песня — жанр художественный и, как фольклор в целом, оперирует стандартными сюжетными положениями, создает стандартные характеры. Исторические песни представляют интерес не столько фактический (было бы наивно изучать по ним русскую историю), сколько мировоззренческий: в них «вершится суд над историей и создается определенная концепция исторического процесса» [112].

Историческая песня обращается не к седой старине, а к осязаемому прошлому, и опирается она не на архаическое наследие, а на исторические предания. Реальные события проходят определенную художественную трансформацию. При этом ярко обозначается совершенно иной характер отражения действительности, нежели в былинах. Герои былин идеальны, и эта исключительность подчеркивается гиперболизацией. Герои исторических песен — люди реальные, и ничего богатырского в них нет. Повествование в былинах приподнято и приукрашено, не чурается фантастики. Повествование в исторических песнях фактически лишено фантастики и строится на «реальных» фактах.

Жанр исторической песни порожден эпохой формирования Русского централизованного государства — временем Ивана Грозного. Исторические песни откликнулись на ряд явлений, казавшихся чрезвычайно важными для народного сознания. Освободившаяся от внешней угрозы, способная дать отпор любому врагу, молодая страна ощущает свою силу, которую дает ей самодержавная власть — грозная, но справедливая.

Из событий внешнеполитической истории песня откликнулась на завоевание Казанского ханства. И это не случайно: взятие Казани ставило точку в истории отношений с Ордой, закрывало одну из самых трагических страниц печального прошлого. Песня, однако, останавливается на другом: она строится на нескольких эпизодах из истории похода на Казань. Центральный из них — столкновение царя с пушкарем.

Под Казанью царь применил военную новинку: по его приказу был сделан подкоп под городскую стену, туда поместили бочки с порохом и взорвали. Стена была разрушена. Любопытно, что этот эпизод становится общим местом и встречается в более поздних песнях (по своим художественным достоинствам значительно усту-



Красный широкорамочный печной изразец. Конец XVI — первая половина XVII в.

пающим песням XVI в.): сходным образом был взят Петром Шлисельбург.

Песня отказывается от подробных описаний, детализации, пространственных диалогов — словом, от былой эпической обстоятельности. После того как закатали под стены Казани бочки с черным порохом, зажгли две свечи: одну — на бочке, другую — перед царем. Но вот свеча, стоявшая пред царскими очами, догорела, а взрыва нет. Разгневанный царь призывает к себе пушкарей и собирается их казнить, подозревая измену. Но один из пушкарей, самый молодой, объясняет царю:

На ветру свеча скоро топится,
В захолустьи свеча долго теплится.

Царь успокоился, тем более что тут последовал взрыв. Новая ситуация потребовала и нового героя. Нет ничего богатырского в безмянном молодом пушкаре. Не робеющий перед грозным царем, не теряющий самообладания, он ничем не напоминает идеального эпического героя, но похож на героя новеллистической сказки.

Другая популярная историческая песня XVI в. — о гневе Ивана Грозного на своего сына. Она дает представление о народном понимании политической жизни на Руси 1560–1570-х годов. Те, кто увлечен поисками конкретных соответствий эпических песен и реальных событий, видели в этой песне отклик на убийство царем своего



Красный
широкорамочный
печной изразец.
Конец XVI –
первая половина XVII в.

сына в 1584 г. Но связь между песней и событием не прослеживается, да и дело не в этом. «Эпоха правления Ивана IV раскрывается здесь через картины жестоких дел опричнины, кровавых расправ с населением целых городов, преследований людей по первому наговору, через изображение открытого антагонизма царя и бояр, через повествование о драматических коллизиях, определяющих отношения даже в царской семье» [114].

Царевич, оболганный боярами, приговорен к смерти, но не гиб: он спасен дядей Никитой Романовичем. Особенно замечателен заключительный эпизод: Никита Романович просит у царя вотчину, где прощалась бы всякая вина и каждый, будь он хоть преступником, чувствовал бы себя в безопасности. Так своеобразно проявились в этой песне надежды народа на социальную справедливость. «Надежды эти приобретают характер утопии и связываются с исторически необоснованными, легендарными мотивами о царевиче-заступнике Федоре, о близком к народным нуждам боярине Никите Романовиче и о способном на великодушие и щедрость царе Иване Васильевиче» [114].

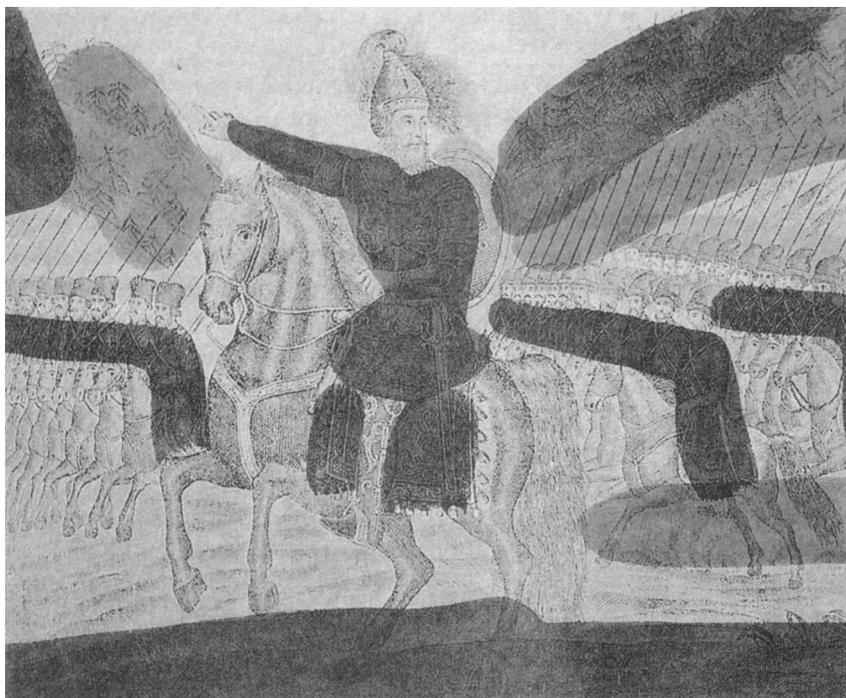
Песня о гневе Ивана Грозного принадлежит эпической традиции. Дело не только в том, что она начинается картиной похвалы на пиру (конечно, не повторяющей былинку, а переосмысленной), но в том, что повествование здесь эпически подробно. Но и эта песня, подобно песне о взятии Казани, отказывается от героической

идеализации. Не похожи ее герои и на персонажей социально-бытовых былин — опять-таки из-за отсутствия всякой идеализации.

Иначе преодолена героико-эпическая традиция в песне о **Кострюке**. Здесь традиционные мотивы героического эпоса хорошо просматриваются, но они откровенно пародированы. Песня своеобразно откликнулась на женитьбу Ивана Грозного на Марии, дочери кабардинского князя Темрюка. Младший брат Марии долго жил в Москве, пока в 1571 г. Грозный не казнил его. Эта жизненная ситуация в исторической песне приведена в соответствие с эпическими шаблонами. Кострюк — нахвальщик, побежденный в поединке. Но ситуация пародийно переосмыслена: это не настоящий, а мнимый богатырь, не столько нахвальщик, сколько бахвальщик. Его побеждают братья-пьяницы, выставляя на посмешище всей Москве.

Эти три песни о событиях XVI в. объединены образом **Ивана Грозного**. Он ничем не напоминает мудрого эпического правителя, какими были Владимир Красное Солнышко или Карл Седобородый. Несомненно, что в образе этом отразились черты реального правителя: подозрительность и безмерная жестокость, раздражительность и гневливость. Но столь же несомненно и другое: образ этот впитал в себя народные представления о «хорошем» царе. Он должен быть грозен (что это за царь, если он не проливает чужую кровь?), его должны бояться. Гроза уживается со справедливостью: царь легко отказывается от скоропалительного решения казнить «виновного», если открывается правота последнего. Национальная честь и государственная безопасность — приоритеты такого правителя. Ради этого он «повывел измену» из многих городов Русской земли, потешается вместе с простым людом над незадачливым нахвальщиком Кострюком, хотя тот и приходится ему родственником. Нет оснований говорить об особой психологической сложности образа Ивана Грозного, поскольку перед нами тип фольклорного «хорошего» царя.

К циклу песен об Иване Грозном относятся и песни о **Ермаке**. Здесь появляется тема казачьей вольницы, которой принадлежит большое будущее: песни о Ермаке способствовали сложению цикла песен о **Степане Разине** и разбойничьих песен. Однако это находится уже за пределами эпической традиции: и разбойничьи, и большинство разинских песен относятся к лирическому жанру.



Ермак Тимофеевич, покоритель Сибири. 1860-е годы. Лубок

Песни же о Ермаке в основном верны эпическим принципам изображения действительности. Примечательно, что в них говорится о взятии Ермаком Казани, о встрече казачьего атамана с Иваном Грозным, но крайне редко упоминается о завоевании Сибири. И это не случайно: Сибирский поход во многом был делом автономным и протекал вне поля зрения Грозного. Песни же устойчиво связывают Ермака с деяниями Грозного, то есть входят в основной цикл исторических песен XVI в. об Иване Грозном. Подытоживая анализ песен о Ермаке, Б. Н. Путилов замечает: «Образ Ермака в народном творчестве занял значительное место. Реальные впечатления и воспоминания слились с идеальными представлениями, в итоге песенный Ермак, несомненно, значительно перерос масштабы своего исторического прототипа и выразил некоторые существенные стороны народной идеологии конца XVI в., отразил важные моменты казачьей политической истории в том ее

виде, как она реконструировалась в сознании самих казачьих масс» [114].

Судьбы исторической песни круто меняются уже в XVII в.: песня становится лироэпической и лирической. Лишь отдельные образцы сохраняют эпические стандарты (например, песня о казни разинцами астраханского губернатора). В остальных торжествует лирическое начало, и назвать их историческими можно лишь по отдельным скурым деталям, случайным реалиям. Что касается принципов изображения героев русской истории, они всецело принадлежат лирике. Так, песенный Степан Разин – удалой добрый молодец с русыми кудрями, соколиными очами, соболиными бровями, каких немало в народной лирике. Сетования солдат в песнях о военных событиях XVIII в. выражены точно так же, как и в лирических солдатских песнях. Исключение составляют лишь песни-хроники, до тошно излагающие ход военных сражений (а именно военная тематика преобладает в песнях XVIII–XIX вв. с историческим содержанием). Такова песня о Полтавском сражении. Все ситуации и клише в поздних песнях исторического содержания характерны именно для лирического жанра. Потому и Суворов погибает в бою, как честный солдат, и похоронен с воинскими почестями:

Что Суворова ли князя на руках несут,
Добра коня в поводу ведут,
Самоцветно платьице в тороках везут.
Понесли его тело на круту гору,
Положили его тело между трех дорог.

Такие песни целесообразно рассматривать в рамках лирической традиции.

* * *

Среди множества публикаций исторических песен отметим лишь последние антологии: «Русская историческая песня» (сост. Л. И. Емельянов. Л., 1987); «Исторические песни. Баллады» (сост. С. Н. Азбелев. М., 1991); «Исторические песни» (сост. С. Н. Азбелев. М., 2001). Классическое исследование исторического фольклора – монография Б. Н. Путилова «Русский историко-песенный фольклор XIII–XVI вв. (М.–Л., 1960).

БАЛЛАДЫ

Фольклористы XIX в. называли *баллады* «низшими» эпическими песнями, а следующее поколение ученых — былинами-балладами. В самом деле, старые баллады напоминают былины, поскольку это эпические песни, но, в отличие от «высших», повествуют они о внутрисемейных и частных конфликтах, не имеющих государственного масштаба. Баллады XIX–XX вв. эволюционируют в сторону лирики и могут быть названы лироэпическими песнями (так называемые жестокие романсы). Но изначально баллады представляют ветвь народного эпоса, и многие фольклористы смотрят на них как на результат эволюции этого рода народной поэзии. Как бы ни складывались судьбы жанра, есть общий признак, свойственный балладам от первых образцов до современных романсов: это повествовательные песни драматического содержания. «Баллада тяготеет к изображению страшных событий. Любовь и ревность или внутрисемейная ненависть приводят к трагическим конфликтам, которые разрешаются кровавыми преступлениями» [106].

Фольклорная баллада возникает как один из былинных жанров в позднем средневековье (о ней исключительно мы и будем говорить, отложив рассказ о романсах на будущее). Есть, правда, группа баллад о полонянках, которая отнесена многими учеными к времени татаро-монгольского ига, но едва ли это так: скорее всего, речь в них идет о татарах крымских, т. е. об исторических обстоятельствах XVI в. Татары здесь легко превращаются в турок (а в балладах уральских казаков — в киргизов). Как и в былинах, конкретные исторические события в балладах не проглядываются — можно говорить лишь о социальных проблемах, которые преломляются в балладах сквозь призму индивидуальных судеб. Судьбы балладных героев складываются трагически: герои либо гибнут, либо теряют все, что имеют.

Трагический исход баллады свидетельствует о кризисе эпического сознания. «Балладная идея порождена осознанием утраты эпической гармонии, возможностей благополучного разрешения конфликтов» [112]. Об этом кризисе свидетельствует и тот факт, что баллада сторонится каких-либо заключений: здесь «нет обобщающих выводов, перекидывающих мостик от частной судьбы к судьбам человечества, и, главное, нет общенародного фона, который обрам-

лял подвиги эпических героев в былинах» [11]. И это значит, что, хотя они и представлялись былинами-балладами, в них нет ни эпического мира, ни эпического героя-богатыря.

Чаще всего баллада откликалась на положение средневековой женщины в патриархальной семье, где та оказывалась жертвой семейного деспотизма. Для этого использовались порою очень древние мотивы. Таков, к примеру, мотив инцеста (кровосмешения), жертвой которого становится балладная героиня. Вообще, зло приходит не со стороны — в балладах оно обыкновенно таится в самой семье: муж, злая свекровь, а то и родная мать. Причины злости никогда не открываются. И вновь баллада обращается к древнему мотиву: злоба свекрови — проявление ее колдовской сущности.

Баллада, с одной стороны, отражает (но отнюдь не копирует) реальные отношения в семье и обществе, заставляющие вспомнить знаменитый «Домострой», с другой, воплощает их в стандартных, типовых ситуациях. Свекровь не просто зла — по законам жанра, она должна погубить невестку. Это и происходит в балладе «Князь Михайло», где не только невестка пала жертвой безумной злости свекрови, но и сын ее покончил с собой.

Князь Михайло разделил участь молодой жены. В другом случае расправляется с женой не злая свекровь, а сам муж («Князь Роман жену терял»). Почему он это сделал, баллада не сообщает: убил — и все тут. Главное даже не в этом — дети хватились матери и выпрашивают у отца, куда он «склал-сдевал» их матушку, так что поиск (князь Роман указывает на одно место за другим) становится композиционным стержнем.

Как и для былин, сторонники прямого историзма ищут соответствий и конкретных прототипов для балладных героев и ситуаций. Такие фольклористы склонны думать, что речь в этой балладе идет о галицко-волынском князе Романе Мстиславовиче, ставшем к концу жизни (он умер в 1205 г.) и князем киевским (высокую оценку он получил в «Слове о полку Игореве»). Князь Роман задолго до Ивана Грозного и Петра Великого показал, как следует расправиться с неудобной женой: он заточил ее в монастырь. Но исторических реалий в балладе нет: внимание в ней сосредоточено не на галицком князе, а на семейном деспоте, губящем свою жену.

Таким же семейным деспотом может предстать в балладах и мать. В балладе «Василий и Софья» мать отравляет своего сына

и его девушку. На могилах влюбленных вырастают верба и «кипарисно деревце», у которых

Корешок с корешком сорастилися,
Прут с прутом повивается,
Листок с листком солипается.

Цветы на могилах влюбленных (или чудесные кусты, деревья, сплетающиеся ветвями) — древнейший балладный мотив, свидетельствующий о непобедимой силе любви, один из популярнейших в мировом фольклоре. Он вошел и в роман о Тристане и Изольде, и в житие Петра и Февронии.

Вообще, любовь в балладах всегда имеет трагический исход. В балладе «Князь Волконский и Ванька-ключник» Ванька стал любовником молодой княгини, и князь повесил своего слугу, а княгиня кончила с собой.

Гибель, нередко по навету или вследствие трагической ошибки, — обычная ситуация баллады, где человек оказывается игрушкой неких темных сил, социальных отношений, роковых обстоятельств. Нередко причины подобных развязок ищут в феодальном деспотизме, в суровых семейных нормах, предписанных «Домостроем». Но часто зло оказывается беспричинным. Так, в балладе «Дмитрий и Домна» невеста убита женихом за то, что неосторожно над ним посмеялась: горбат да покляп, словом — некрасив. Дмитрий пригласил Домну к себе. Радостная и нарядная, едет она к жениху. А тот повел ее в горницу, снял с себя пояс и забил Домну насмерть (в некоторых вариантах Домна кончает с собой, бросившись на нож). И в самом деле здесь бушуют некие темные силы.

Группа балладных сюжетов с трагической развязкой строится на отлучке одного из членов семьи, которого не узнают по возвращении. Братья, уйдя в разбой, не узнают захваченную сестру и убивают ее мужа и сына, своего племянника («Братья-разбойники и сестра»). В другой балладе отец не узнает своего сына, который вырос за долгие годы его отсутствия.

Таким образом, баллада — песня с драматическим содержанием. Поэтому, по сравнению с былиной, объем повествования резко сокращается: никаких подробных описаний, никаких развернутых общих мест. Баллада легко отказывается от локально-хронологической приуроченности. Вот девица, имевшая любовника, решила

погубить брата и отравила его. Молодец отрекается от своей возлюбленной:

Коль умела ты брата извести,
Изведешь и меня, молодца.
Оставайся ж ты теперь одна!

Драматический эффект создается и обилием монологов и диалогов. Баллада охотно предоставляет слово своим героям. В ней часто используется прямая речь, однако то, кому она принадлежит, не обозначается.

Поэтику баллады определяют трагические противоречия, зачастую ничем не объяснимые, иррациональные. «Почти обязательные в балладах изображения чудесного, загадочного, ирреального, вещие сны, приметы, поверья, предчувствия, символические образы, аллегорические уподобления, символика языческая и христианская — буквально пропитывают художественную ткань баллады, определяют судьбу ее героев» [11].

Все это вкупе с отмеченным нами отсутствием мотивировок (почему князь Роман убил свою жену? Почему в балладе «Насильственный постриг» мать упорно добивается того, чтобы дочь ее пошла в монастырь?) делают содержание баллады таинственным, загадочным. Баллада сразу вводит в суть дела, обходясь без экспозиции:

А князь Роман жену терял,
Жену терял, он тело терзал,
Тело терзал, во реку бросал,
Во ту ли во реку во Смородину.

В некоторых вариантах это передается с мельчайшими, леденящими душу деталями:

Уж и брал княгиню за белы руки,
Выводил княгиню на новы сени,
Он сажил княгиню на добра коня,
Он из рук, из ног да жилы вытянул,
Он отрезал у ей да груди белые,
Он у рук, у ног да персты все повыломал...

Баллада не страшится мрачных подробностей, граничащих с патологией. Этим она настроила против себя немало фольклористов, особенно марксистски ориентированных. Сделав своим катехизисом суждения Максима Горького о фольклоре (а одно из них —

«фольклору совершенно чужд пессимизм»), они пришли к выводу, что в балладную форму «выливались самые неприглядные и мутные идеологические и эмоциональные потоки», источником которых было мещанство — городское население.

Однако баллады бытовали не только в городе, но и в деревне. Это область народного эпоса, ответившая новым эстетическим запросам. Суть художественного открытия, совершенного балладами, наиболее точно сформулировал один из теоретиков этого жанра, писатель и фольклорист Д. Балашов: «Балладная поэтика открыла, что смерть героя может эстетически зазвучать как конечное обличение и ниспровержение сил зла и утверждение неизбежности победы добра и справедливости. Возведя это открытие в эстетический принцип, баллада чаще всего изображает намеренно «бессильного» героя... а иногда заставляет героев гибнуть, отказываясь от прямой «физической» борьбы за свои права» [11].

Былины-баллады, как и былины в целом, уходят из бытования в XX в. Но если место былин осталось вакантным, то у баллады нашелся эстетический эквивалент — мещанский (жестокий) романс. Н. П. Андреев отмечал: «Вторая половина XIX в. (особенно конец века) уже переводит баллады в романсы» [3]. Того же мнения придерживалась и Э. В. Померанцева: «На известной стадии развития устного творчества жестокий романс является функциональным эквивалентом баллады» [98]. Но это уже страница истории современного фольклора.

* * *

Наиболее представительный сборник народных баллад — «Русские народные баллады» (сост. Д. М. Балашов. М., 1983). Студентам адресовано пособие А. В. Кулагиной «Русская народная баллада» (М., 1977).

ДУХОВНЫЕ СТИХИ

Эпические песни религиозного содержания называют *духовными стихами*. Многие из них народ не отличал от былин — те и другие звались «стихами», и это закономерно: былины и духовные стихи имели дело с «высокой» действительностью: былины — с иде-



Апокалипсис. 1696.
Василий Корень.
Гравюра на дереве

альным прошлым, духовные стихи — со священным, сакральным, с высшими духовными ценностями. Но в духовных стихах рассказ о событии выглядит как иллюстрация к некой христианской истине, т. е. они откровенно назидательны.

В отличие от былин у духовных стихов были особые исполнители — средневековые путники-пилигримы, странствовавшие по святым местам. На Руси они назывались каликами переходжими. У них был свой репертуар, и основу его составляли как раз духовные стихи. Впоследствии место калик заняли слепые старцы-нищие. Духовные стихи входили и в репертуар крестьянства, особенно сказителей, исполнявших былины.

Ареал духовных стихов широк. Есть стихи, известные всем восточным славянам, есть стихи, известные одному из народов. Наконец, и у русских некоторые стихи пели повсеместно, некоторые же — только на Севере или только на Юге.

Поскольку тематика духовных стихов — религиозная, то ясно, что многие их сюжеты — литературного происхождения. Это Библия, ее толкования — палеи, жития святых и другие памятники религиозной литературы, в том числе и отреченной (апокрифы).

Но религиозные сюжеты в духовных стихах предстают в свете народного православия и перерабатываются по законам фольклорной традиции. Наиболее популярные темы — начало и конец мира, т. е. его сотворение и Страшный суд, жизнь святых и праведников. По точному наблюдению Г. П. Федотова, «наряду с космологическим и эсхатологическим интересом (Голубиная книга, Страшный суд), тема безвинного страдания стоит в центре религиозного внимания певца» [143].

В духовных стихах, повествующих о мироздании, особенно много отступлений от Святого Писания. Данные религиозной литературы здесь причудливо смешаны с древними мифологическими представлениями. Таков знаменитый духовный стих о Голубиной книге, в основе которого лежит популярная в Древней Руси апокрифическая «Беседа трех святителей» (Иоанна Златоуста, Григория Богослова и Василия Великого). «Голубиная» — значит «глубинная», т. е. касающаяся глубокой мудрости книга включала вопросы царя Володомана Володомановича и ответы царя Давыда Евсеевича, вычитанные им в огромной книге, («в длину сорока сажень, в ширину двадцати сажень»), упавшей с небес. «Стих этот имеет своим содержанием рассказ о происхождении всего существующего на земле, начиная с самого света и кончая знаменитыми святынями, заключает его образным разъяснением существования на земле Правды и Кривды» [131]. Собственно, о сотворении мира речь не идет — мир предстает уже сотворенным, так что говорится о мироздании, о том, как с т а л о. Мир мыслится огромным космическим телом:

У нас белый свет взят от Господа,
Солнце красное от лица Божия,
Млад-светел месяц от груди Его,
Зори белые от очей Божьих,
Звезды частые — то от риз Его,
Ветры буйные от Свята Духа.

Все вписано в христианский круг, и только три существа находят-ся вне этого — Рыба-кит, Страфиль-птица, Индрик-зверь. «Слепые певцы поучали православный люд о том, как земля основана на трех китах великих и на тридцати малых, как под землю ходит зверь Индрик и как Егорий Храбрый спугнул с киевских ворот какую-то Черногар-птицу, которая в когтях держит Осетра-рыбу» [17].

Егорий Храбрый — герой другого духовного стиха, о котором еще пойдет речь. Сейчас же мы вспоминаем о нем, потому что его поездка по Святой Руси тоже связана с мироустройством. Некоторые старые русские ученые склонны были видеть в нем Ярослава Мудрого (его христианское имя было Георгий), насаждавшего православие в XI в. Но в герое духовного стиха равным счетом ничего нет от реального киевского князя. Разъезжая по Русской земле, Егорий еще не встречает на Руси людей. Похожий на первобытного полубога, культурного героя, он извлекает дикую страну из архаического мрака, пролагая пути и дороги по непроходимым дремучим лесам, по зыбучим болотам, через широкие реки и неприступные горы. Это герой-демиург, устраивающий землю, и свои творческие подвиги он совершает вещим словом:

Вы леса, леса дремучие!
Встаньте и распатнитесь,
Распатнитесь, распахнитесь,
Зарастите вы, леса,
По всей земле светлорусской!
Ой вы еси, реки быстрые,
Реки быстрые, текучие!
Протеките вы, реки, по всей земли,
По всей земли святгорусской!
По крутым горам по высокиим,
По темным лесам по дремучиим!

Вместо людей наезжал Егорий на стада чудовищных животных, летучих змиев и рысучих волков. Да и сам Егорий — не столько христианский святой, сколько сказочно-мифический чудотворец:

По колена ноги в чистом серебре,
По локоть руки в красном золоте,
Голова у Егория жемчужная,
По всем Егорье часты звезды.

Но вернемся к основному содержанию Голубиной книги. Сила ее воздействия будет понятна, если мы учтем роль священной книги в традиционном русском сознании. Книга — это прежде всего духовный завет, и Г. П. Федотов напоминает: «Идея Христа-законодателя, оставившего миру книгу (или книги), по которой спасается, но и осуждается род человеческий, является одной из самых устойчивых в народной поэзии» [143]. В стихе о Голубиной книге поется:

На белом Латыре на камени
Беседовал да опочив держал
Сам Исус Христос со апостолами...
Утвердил он веру на камени,
Распустил он книги по всей земли.

И спрос с грешников на Страшном суде опять-таки будет по книгам:

У вас были церкви соборные,
Во церквах были книги божественные,
Во книгах было написано,
Написано и напечатано,
Чем душа спасти, как в рай войти.

Книга — якорь спасения. Святой отличается от простых смертных тем, что уже сызмальства возлюбил божественные книги. И когда мучители-язычники бросают Егория в кипящую смолу, он ведет себя следующим образом:

Егорий поверх смолы плавает,
Книгу Вангелия читает.
Херувимские стихи распевает.

Но увы! Книга все же мало кого спасает от трагической судьбы, изготовленной человечеству в целом. На земную жизнь духовный стих смотрит довольно мрачно: настоящее тоскливо, а надежды на лучшее будущее нет. На земле царит несправедливость, «беззаконие великое»; люди живут не по правде, а по кривде. И вернуть правду может только Господь.

Беда человека в том, что он не помнит о смерти, тогда как «человек на земле живет, как трава растет». На основе написанного великим христианским учителем Ефремом Сирином «Слова о суете жизни и покаянии»¹ сложился духовный стих о человеческой жизни и исходе души из тела, где тема Ефрема Сирина получила, естест-

¹ «Прощайте, братья мои возлюбленные, на что вам, братья, зажигать для меня свечи? Не возжег я светильника души моей. На что облекать меня в смертные одежды? Не имею на себе светлого одеяния. На что обмывать тело мое водою? Не проливал я слез, как воды. Для чего положите меня в гробах с преподобными, которых ни жизни, ни нравов не показал я в себе? Как обманывал я сам себя!»

венно, фольклорное воплощение и заставляет вспомнить о причитаниях:

По вечеру человеке во беседе сидит,
По утру человеке во гробе лежит.
Его резвы ноги подломилися,
Его белы руки опустилися,
Не успел прижать руки к ретиву сердцу...

Наступает тяжкий момент расставания души с телом, и после этого грешная душа отправляется «в муку вечную, бесконечную». Ее ведут за три горы — и она видит страшные муки, которым подвергаются грешники: кипящую смолу, палящий огонь, ядовитых червей, терзающих провинившихся. Достаточно скупые строки Апокалипсиса духовный стих расцвел многими живописными подробностями. Особенно грозны и мрачны сцены вечных мук. «Даже появление ангелов не озаряет приветливым светом темной картины, составленной больше с той целью, чтоб утратить грешников, нежели порадовать людей праведных» [17]. С надеждой бросаются грешники к Михаилу Архангелу и Пресвятой Богородице — и слышат неумолимый ответ самого Господа: «Не есть во аде покаяния». Каждому уже определена мера наказания:

А блудницы пойдут во вечный огонь,
А тати пойдут во вечный страх,
Разбойницы пойдут в грозу лютую,
А злодеи отыдут во тяжкий страх,
Ясти их будут змеи лютые,
Сребролюбцам место неусыпный червь
И мраз zelo лют будет немилостивый,
Убийцам будет скрежный зуб,
А пияницам в смолу горящую,
Смехотворци, глумословци на вечный плач,
И всякому будет по делом его,
По делом будет мука и рай.

Все это, конечно, страшно, но за этим стоит благая мысль: как нужно вести себя в земной жизни, чтобы в будущей наследовать блаженство. Напомним о назидательном назначении духовных стихов. Они звучат как суровая проповедь, и их мрачноватая торжественность подчеркнута обилием славянизмов, как будто это и в самом деле слово церковное.

Эсхатологическая тематика была особенно популярна у старообрядцев. Неуклонное преследование их властями вызывало чувство экзистенциальной угрозы, и ожидание немедленного конца света для старообрядцев очень характерно. Впрочем, такие настроения широко распространились и среди людей ортодоксальной православной церкви, подвергшейся гонениям со стороны большевиков.

Как мы уже говорили, очень популярны были стихи о святых и праведниках: змеборцах Егории Храбром и Федоре Тироне, Алексее человеке Божьем. Едва ли не каждый нищий знал стих о двух Лазарях, так что выражение «запеть Лазаря» означало «пойти по миру». Бедный **Л а з а р ь**, прожив жизнь, полную страданий, попадает в рай, а его богатый брат, когда-то спустивший собак на Лазаря, попросившего подаяния, оказался в аду. Бедный давно простил богатого и готов помочь ему, когда тот мучится в вечном огне:

Не прогневался я на то, что ты затравил меня лютыми псами. Я бы прохладил тебя не только что перстиком, я бы всюю рукою вытащил тебя из глубокого ада, зачерпнул бы я полное ведро и погасил бы огонь, не дал бы тебе, братец, всему гореть, но нельзя, мой родимый, тебе пособить, и рад бы, да воля-то теперь уж не моя: тут, братец, волюшка самого Христа, Царя Небесного.

Давно замечено, что в евангельской притче о двух Лазарях и в толковании Иоанна Златоуста бедный и богатый Лазари — вовсе не родственники. В духовном стихе это братья — тем самым повествование делается более драматичным. На земле богач отказывается от родства с бедняком: «Отойди, смрадный, прочь от меня, / Есть у меня братья почище тебя: / Князя да бояре — то братья мои». Тем более жалким выглядит он на том свете.

Типично «нищенским» был и другой духовный стих — «Вознесение Христово». Перед вознесением **И и с у с Х р и с т о с** хотел оставить нищей братии гору золотую, реку медовую, сады-виноградья. Иоанн Богослов отговаривает его: все отнимут у нищих князя-бояре. Пусть Христос позволит им пользоваться его именем — просить ради Христа милостыню. Так нищенство получало высокое оправдание.

Грешный человек в этом мире надеялся не только на милость Христа. «Вся тоска страдающего человечества, все умиление перед миром божественным, которые не смеют излиться перед Христом в силу религиозного страха, свободно и любовно истекают

на Богоматерь» [143]. Христос был слишком суров и далек от повседневных забот. Образ же Богородицы отвечал религиозной потребности в поклонении божественному материнскому началу. Такое почитание Божьей Матери было сродни языческому почитанию матери – сырой земли. Богородице молились, от нее ждали помощи:

Мати Божья, Богородица,
Скорая помощница,
Теплая заступница,
Заступи, спаси и помилуй!

Помощи ждали и от святых. Но их облик в духовных стихах иной. Больше всего поражали воображение мучения и страдания святых. Популярен был стих о мучениях Егория Храброго. Как и другой стих, о змеборстве Егория, он восходил к раннехристианским повестям о юном римском воине Георгии, замученном во времена гонений Диоклетиана на христиан. Считается, что переводы рассказов о Георгии появились на Руси уже в XI в. Византийская легенда особенно пришлась «ко двору» в годы татаро-монгольского нашествия. Языческого царя Диоклетиана заменяет поганый татарин Кудреванко. Егория мучают «муками разноличными»: рубят топорами и пилят пилами, бросают в кипящую смолу и закапывают в землю, но ничего ему не делается.

Что же касается освобождения девицы от змея, то этот популярнейший в мировом фольклоре сюжет использован в гербе Москвы: святой Георгий на белом коне повергает дракона. Подобный же подвиг совершает **Федор Тирон**, вызволяющий из змеиного плена не девицу, а похищенную мать. Но Федор Тирон не только повергает змея – он еще и разбивает наголову войско царя иудейского, с которым сражался 12 дней. Словом, Федор Тирон – настоящий богатырь. Он достоин великих почестей, но то, о чем он молит, – о «смирненстве и кротости» – выдает в нем святого.

Святым воином предстает в духовных стихах и **Дмитрий Солунский**, герой византийской повести, включившийся на Руси в борьбу с татарами. Ю. М. Соколов писал: «Духовный стих о воине Дмитрии Солунском, связанный с соответствующим книжным сказанием о нем, получил чисто русское историческое и бытовое приурочение – Дмитрий Солунский поражает не царя Колояна (как в книжной легенде), а татарского царя Мамаю и избавляет от плена двух русских полонянок» [127]. Но это не историческая песня, а ду-



Аника-воин и Смерть. Вторая четверть XIX в. Лубок

ховный стих, и без чуда тут не обошлось: полонянки вышли портрет св. Дмитрия — и тут же во время сна были избавлены от неволи и перенесены в Солунь. И это говорит о том, что главное в духовных стихах — не воинские, а нравственные подвиги. Наоборот — военные подвиги кажутся мелкими и малозначащими, если не подкреплены нравственным величием. В духовном стихе об **Анике-воине** рассказывается о храбрце, много людей положившем, много городов покорившем, «христиан облатынившим». Но вот непобедимый воин Аника встречается со странным чудовищем:

У чуда тулово звериное,
Ноги лошадиные.
Голова чело­вечья и руки чело­вечьи,
Власы у чуда до пояса.

Оказывается, это Смерть скорая, и Аника умирает, униженно прося хотя бы небольшой отсрочки.

Так Анике не хватило нравственной стойкости, которой с избытком обладает другой популярный герой духовных стихов — **Алексей человек Божий**. Алексей покинул родной дом в день собственной свадьбы и вернулся много лет спустя. Его не узнали, и долгие годы жил он среди слуг и нищих странников. Так он и умер неузнанным нищим в доме своего отца, стойко переживая все жизненные невзгоды. Невзгоды эти не дарованы Алексею судьбой — он сознательно выбирает путь аскета, живущего подаянием и смирением. После смерти святого отец его, князь Ефимьян, приказывает рассыпать по улицам деньги. Никто, однако, на эти деньги не польстился — все устремились к святым мощам:

От слепоты давал тут Бог прозрение,
Глухим давал Бог прослышанье,
Расслабленным было тут здравье,
Немощным-болящим исцеленье,
Грешным душам было прощенье,
Праведным душам было спасенье.

Алексей человек Божий сохраняет детскую невинность души. Но есть в русском духовном стихе особый тип героя — святого юноши, князя-мальчика, без остатка преданного христианским идеалам. Такими предстают первые русские святые — юные князья Борис и Глеб. Таков и святой младенец **Кирик**, вместе со своей матерью Улитой вытерпевший все муки, которым подвергает его собственный отец, злой гонитель христиан царь Максимьян. А младенцу тому, повторявшему: «Велик наш христианский Бог!» — не было и трех лет.

Егорий Храбрый, Аника-воин, Алексей человек Божий — все это герои, на Руси никогда не бывавшие и с Русью не связанные. И не надо искать в стихах о них реалии русской действительности или отражение событий русской истории. Здесь утверждались христианские идеалы в их народной редакции. Духовные стихи дают яркое представление о народном моральном кодексе. Вот один из примеров — из стиха про душу великой грешницы:

Как душа с белым телом расставалася.
Расставши, душа сама прочь пошла
И, отошедши, возвратилася,
Со своим с белым телом простилася:
— Ты прости, тело белое мое,

Прости беззаконие мое!
Ты пойдешь, тело, во сыру землю,
Червям, тело, на источение,
Вы, кости, земле на предание,
А я, душа, к самому Христу на покаяние.

В чем же ее великие грехи? Оказывается, в несправедном разделе земли, в потраве соседского поля, в том, что не всегда могла противиться искушению вином и плотскому влечению. В суровое повествование духовного стиха врываются плач и жалоба. И это столкновение эпоса и лирики, высшей правды и серой действительности придают духовному стиху драматизм, которого не ведал «старший» героический эпос, но который свойствен «младшим» формам эпоса — балладе и духовному стиху.

Вторжение плачей в структуру духовного стиха — обыкновенное явление, и это делает жанр скорбным: скорбят о несовершенстве человеческой природы, о доле человеческой, о распятом Христе — как это делает Святая Дева:

Плачьте, рыдайте, солнце и луна!
Плачьте, стоните, месяц со звездами!
Плачьте, стоните, вдовы, сироты!
Наставник и учитель покинул вас всех!

Это вселенское горе придает духовным стихам неповторимую трагическую окраску. Не всем, разумеется. В духовных стихах есть и торжественная эпика былин, и светлые краски народной лирики. Так, в стихе о **царевиче Иосафе** юный послушник ведет диалог с «прекрасной пустыней»: он хочет быть аскетом, пустынником. Пустыня же отговаривает его: там нет ни палат белокаменных, ни царских яств. А вот какие искушения ждут Иосафа весной:

Ты младый царевич Осафий!
Не жить тебе во пустыне:
Придет мать весна красна,
Лузья-болота разольются,
Древа листьями оденутся,
И запоют птицы райски
Архангельскими голосами —
А ты из пустыни вон изыдешь,
Меня, мать прекрасную, покинешь!

Но мать-пустыня все же приняла Иосафа, и стих оканчивается радостным его прославлением. Стало быть, на другом полюсе духовного стиха – торжество и радость.

* * *

Публикации духовных стихов: «Стихи духовные» (сост. Ф. М. Селиванов. М., 1991); «Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв.» (сост. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. М., 1991). Студентам будет полезно учебное пособие Ф. М. Селиванова «Русские народные духовные стихи» (М., 1995). Наиболее глубокое исследование феномена духовных стихов создано в эмиграции выдающимся русским мыслителем Г. П. Федотовым: «Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам» (М., 1991).

МАЛЫЕ ЖАНРЫ ФОЛЬКЛОРА

Особую группу составляют так называемые малые жанры фольклора: заговоры, загадки, пословицы и поговорки. Все они древнего происхождения и связаны со спецификой мифологического мышления, с первобытными представлениями о мире. Собственно эстетических целей они не преследовали и соотносились непосредственно с жизненной практикой человека. Кроме того, в отличие от прочих, «больших» фольклорных форм, малые жанры фольклора не относятся к исполнительскому искусству. Для того чтобы воспользоваться поговоркой или загадать загадку, не требуется особого таланта, необходимого для исполнения песни и былины. Дело, таким образом, не в объеме, а в тех служебных функциях, которые малые жанры выполняют.

Изучая малые жанры фольклора, мы подходим к самым истокам народно-поэтического творчества, к той границе, за которой уже нет произведений фольклора, а остается лишь бытовая речь как таковая. Где же граница? Это фразеологизмы, которые являются одновременно и произведениями речи, и произведениями фольклора. Фразеологизмы устойчивы, они играют роль стабилизаторов речевого поведения, накапливаются в традиции и применяются при возникновении однотипных коммуникативных си-

туаций. Вот возникла ситуация, в которой человека назвали гусем лапчатым, — и здесь уже не прямая его оценка, а косвенная. Такой фразеологизм не имеет прямого значения (ведь не о гусе же мы говорим!). Можно утверждать, что фразеологизмы вторичны по отношению к языку: они имеют собственную структуру, подчиняющуюся не только грамматическим, но и собственным, ассоциативным закономерностям. Они обладают обобщающим, метафорическим смыслом. Фразеологизмы — это средства стереотипной речевой реакции на стереотипные ситуации, т. е. не только элементы языка в его коммуникативной функции, но и элементы культуры.

ЗАГОВОРЫ

Самый архаический жанр русского фольклора — это, несомненно, *заговоры*. В отличие от пословиц и загадок, заговоры ближе к традиционным «текстам» и не сводимы к фразеологизмам. К малым жанрам их можно отнести, учитывая их функциональность: это присловья, назначение которых — практическое, а не эстетическое. По происхождению своему заговоры связаны с первобытными обрядами и вплоть до наших дней сохранили магическое назначение. Заговоры — это заклинания, с помощью которых люди стремились магическим путем добиться желаемого результата.

У заговоров — древние мифологические корни, и некоторые ученые вообще считали их обломками древних языческих молитв и заклинаний (например, А. Н. Афанасьев). Это, конечно, не «обломки»: на языческую мифологию здесь нередко наслаивается мифология христианская, да и само язычество не принадлежит одному лишь первобытному прошлому. В любом случае заговоры, как и родственные им молитвы, основаны на вере в магическую силу слова (кстати, необязательно произносимого: тексты заговоров, как талисманы, хранились людьми; так, во время войны солдаты зашивали в подкладку одежды заговоры и молитвы, которые должны были отвести смерть).

Древнейшие европейские заговоры известны с конца IX — начала X в. Это так называемые мерзбургские заклинания — на освобождение воина из плена и на исцеление коня. Они действительно

очень древние, так как нуждаются в мифологической интерпретации. Вот первое заклинание:

Древле сели девы семо и овамо.
Эти — путы путали, те — полки пятили,
Третьи перетерли твердые оковы.
Верви низвергни, вражых пут избегни.

Толковали его по-разному. Скорее всего, понять это заклинание можно так. Девы боя опустились некогда тут и там, они мешают врагам и освобождают пленного. Последняя строка — это пожелание освободиться от пут.

Во втором мерзебургском заклинании появляются языческие боги:

Пфог и Водан въехали в рощу.
Тут Бальдеров жеребчик вывихнул бабку,
Заклинала Синтгунт с Сунною сестрицей:
Заклинала Фрия с Фоллою сестрицей;
Заклинал и Водан; заговор он ведал
От полома кости, от потока крови, от вывиха членов.
Склейся кость с костью, слейся кровь с кровью,
К суставу сустав, как слепленный, пристань!

Забегая чуть вперед (мы будем еще говорить о композиции заговоров), заметим, что мерзебургские заклинания состоят из двух частей: эпического рассказа и магической формулы («верви низвергни», «склейся кость с костью»). Построены они на аллитерациях, что прекрасно передано в русском переводе Бориса Ярхо.

«Руны и чародейные песни, по германским преданиям, всеильны: они могут и умертвить, и охранить от смерти, и даже воскресить, делать больными и здоровыми, заживлять раны, останавливать кровь, наводить сон, гасить пламя пожара, смирять ветры и взволнованное море, насылать бурю, дождь и град, разрывать цепи, ломать запоры и скреплять наложенные узы, разверзать и вновь запирают горы, доставать из недр земных сокровища, делать оружие крепким и слабым, наводить и изгонять злых духов, связывать уста зверей, руки и ноги воров, вызывать из могил мертвых, вправлять вывихи» [8].

Чаще всего заговоры дополняли обрядовые действия и были связаны с колдовством, которому посвящали свою жизнь древнерусские волхвы, кудесники, чародеи. В новое время заговоры часто употребляются как словесные формулы, бытующие независимо

от обряда. Но связаны ли заговоры с какими-либо обрядовыми действиями или не связаны — в любом случае они произносились в определенной обстановке, особым голосом (полупшепотом, скороговоркой) и требовали отсутствия посторонних: заговор сокровенен. Впрочем, есть заговоры, рассчитанные как раз на демонстрацию их перед широкой публикой. Таковы, например, ритуальные формулы, произносимые при начале сева. Для этого выбирался самый ветхий старик, с трудом державшийся на ногах. Этот почетный старец, перед тем как бросить зерно в землю, снимал шапку и молился на восток, и молитва эта была, по существу, заговорной формулой:

Батюшка Илья, благослови семена в землю бросать! Ты напой мать — сыру землю студеной росой, чтобы принесла она зерно, всколыхала его, возвратила его мне большим колосом!

Не были сокровенными и другие заговоры-молитвы, обращенные к святым, например:

Святой Власий, дай счастья на гладких телушек, на толстых бычков, что бы со двора шли — играли, а с поля шли — скакали!

Заговоры охватывали широкую область народного быта и верований: здоровье и болезни, промыслы и занятия земледелием и скотоводством, повседневную жизнь и чрезвычайные ситуации. Наиболее распространены были заговоры, с помощью которых знахари и знахарки лечили людей. Они обязательно связывались с магическими действиями. Нужно было не только произнести заговор, но и пошептать на воду, поставить больного на девятую половицу. Кроме того, лечебные заговоры в большинстве своем были достоянием знахарей.

Лечебный заговор — сложный феномен, не сводимый к произнесению текста. Мало того, «больной не воспринимает его как связную речь, а слышит некоторый ритмически организованный речевой поток, в котором улавливает лишь отдельные слова: все это в совокупности с обстановкой производит завораживающее действие» [10].

Заговор — это неразрывное единство акционального и словесного компонентов. Но первое место принадлежит в заговоре слову. Вспомним блестящую характеристику заговоров, данную А. Н. Афанасьевым: «Могущество заговорного слова безгранично: оно может управлять стихиями, вызывать громы, бурю, дожди, град и задерживать их, творить урожай и бесплодие, умножать богатство, плодить

стада и истреблять их чумною заразою, даровать человеку счастье, здоровье, успех в промыслах и подвергать его бедствиям, прогонять от хвораго болезни и насылать их на здорового, зажигать в сердце девицы и юноши любовь или охлаждать пыл взаимной страсти, пробуждать в судьях и начальниках чувства милосердия, кротости — или ожесточения и злобы, давать оружию меткость и делать воина не уязвимым ни пулями, ни стрелами, ни мечом, заживлять раны, останавливать кровь, превращать людей в животных, деревья и камни, короче сказать: слово это может творить чудеса, подчиняя воле заклинателя благотворные и зловредные влияния всей обожествленной природы» [8].

Главный художественный принцип заговоров — образный параллелизм. Заговор двучленен: его формула — как то, так и это; как совершаются в природе какие-то явления, так пусть что-то совершится и в жизни человека. В любовном заговоре «присусшке» это выглядит следующим образом:

Как кипит под землею летом беспрестанно белый ключ, так бы кипело, горело сердце и душа у Ивана по мне, Марье. Как всякий человек не может жить без хлеба, без соли, без платья, без одежды, так бы не можно было жить без меня Ивану. Коль тошно рыбе жить на сухом берегу без воды студенья, так бы тошно было без меня Ивану.

Эта формула — сердцевина заговора. По композиции же заговор зачастую представляет собою некое путешествие, с сообщением отдельных обрядовых подробностей:

Вставала я, раба Божия, в красную утреннюю зорю, умывалась ключевою водою, утиралась белым платом, пошла из дверей в двери, из ворот в ворота в чистое поле. В чистом поле охорошилась, на все четыре стороны поклонилась...

Встану я, раб Божий, благословясь, пойду, перекрестясь, из избы дверьми, из дверей воротами, выйду я в чистое поле, стану на восток лицом, на запад хребтом...

Чистое поле, синее море, остров Буян, камень Алатырь — вот маршрут заговорного путешествия, приводящего к цели. Там, в некоем «центре», скрывается противник, которого нужно победить:

На море на океане, на острове на Буяне стоит липовый куст, в липовом кусте лежит черная рупа, под черной рупой лежит змея скоропея, укрывши от частых звезд, от ясного месяца, от светлого солнца.

Были попытки узреть в острове Буяне языческое капище древних славян, а в композиции заговора — отражение языческой космологии. Первая часть этой формулы нередко разрастается и представляет небольшую картину. Поэтому обычно часть эту называют эпической. «Система образов, появляющихся в эпической части заговора, включает перечисление недугов и бед, их целителей и избавителей от них» [121].

Болезни часто рисуются в виде существ женского пола. Это двенадцать сестер-лихорадок, буйные криксы-плаксы, простоволосые и косматые девицы-трясовицы, рыдающая тоска-сухота. Олицетворения эти — след давних эпох: болезни и несчастья мыслились как существа, которых можно попросту прогнать.

«Избавители, совершающие разные действия для удаления зла, выступают в облике или чудесных животных (щука, волк, птица), или христианских святых (Богородица, Егорий Храбрый, Христос), или безыменных персонажей (красная девица, железный муж, старичок)» [121]. Каждый из них действует по-своему: Богородица зашивает рану, Егорий отстреливает болезнь, щука с железными зубами и булатными щеками загрызает грыжу. Вредителей можно попробовать уговорить, но не мешает им и пригрозить — как в заговоре, который был рекомендован «Лечебником» — книгой XVII в.

А если ниву бьет червь, говори: Не бейте, черви, не ешьте нивы сея гобины <обилия>, озими. Серая червь, и белая, и малая, и костеники! Подите вы, черви, на запад солнца, на зеленую дубраву, на осиновый лист! Аще вы не пойдете с сея нивы, с озими, а сего не порядите, черви, спущу на вас птиц — крылья железные, ноги булатные. Почнут вас брати, червь серую, и белую, и малую, и костеники, и подроу вашего не будет! И вы, черви, того не дожидайтесь, подите с сея озими долой, а сея озими корень твержае вам камени и кремени, а горчае смолы и серы [17].

Заканчивается заговорная формула закрепкой: «нет моим словам переговоров и недоговора», «замок моим словам», «будьте мои слова крепки и лепки, тверже камня, то исполнится!», «замыкаю свои слова замками, бросаю ключи под бел-горюч камень алатырь; а как у замков смычи крепки, так мои слова крепки!», «Ключ моим словам в небесной высоте, а замок в морской глубине на рыбе-ките, и никому эту кит-рыбу не добыть и замок не отперети, кроме меня; а кто эту рыбу добудет и замок мой отперет, да будет яко древо, палимое молнией!» — или просто христианским «аминь!». «Эти выражения

дают заклятию силу великую; преодолеть ее, уничтожить заклятие так же трудно и невозможно, как отпереть замок, ключ от которого закинут в море, или отпереть замок, брошенный в океан, ключом, закинутым в небеса: ключ в небе, замок в море!» [8].

Заговорная формула – это ритмически организованная речь. Ритм создается путем всевозможных повторов, особенно синтаксических параллелизмов. Вот заговор от змеиного укуса:

Ты, змея Ирина, ты, змея Катерина, ты, змея полевая, ты, змея луговая, ты, змея болотная, ты, змея подколотная, собирайтесь в круг и говорьте вдруг, вынимайте нечистый яд от суставов, от полусуставов, от жил, от полужил, от полупожилок, от тридевять суставов, от тридевять полусуставов, от черной шерсти, от белого тела, от чистой крови, от чистого сердца, от буйной головы!

Интонационно-ритмическая организация заговоров связана с их магической функцией. А. Блок, написавший на эту тему содержательную статью, говорил: «Ритмическое заклинание гипнотизирует, внушает, принуждает» [51]. В самом деле, как «спастись» от такого проклятия:

И тебе, и чадам твоим, и домочадцам, и всему дому твоему с полатью и подполатью чтобы в тартарары провалиться! И не будь там тебе, чадам твоим, домочадцам и всему дому твоему ни дна и ни покрывки и чтоб на проклятом месте твоём не росла трава муровчатая, не расцвел цветок лазоревый!

В ритмизованной речи заговоров, как и в песнях, важную роль играют эпитеты, всегда следующие за определяемым словом.

Заговоры – единственный из малых жанров фольклора, почти ушедший из бытования. Совсем мало осталось знахарей, молодые люди обходятся в личных отношениях без «присушек» и «отсушек». Главная причина вымирания заговоров в том, что уходит из нашей жизни вера в магические средства воздействия на природу – мы предпочитаем средства практические. Впрочем, вера в заговоры и заклинания может «уходить на дно», но может переживать и возрождение. В конце XX в. появилось бесчисленное количество магов, знахарей, магистров оккультных наук. Однако в своей практике они обходятся без традиционных заговоров, предпочитая избавлять от «сглаза» иными средствами.

* * *

Классическое собрание русских заговоров — сборник Л. Н. Майкова «Великорусские заклинания» — увидело свет в середине XIX в. Сборник переиздан А. К. Байбуриным (СПб., 1994). Н. И. Савушкина составила антологию «Русские заговоры» (М., 1993). В 1990-е годы переизданы классические работы о заговорах, впервые появившиеся в начале XX в.: «Сказка, заговор и колдовство в России» Е. Н. Елеонской (М., 1994), «Заговоры: Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул» Н. Познанского (М., 1995). В поэтику заговоров вводит книга В. Л. Кляуса «Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян» (М., 1997).

ПОСЛОВИЦЫ И ПОГОВОРКИ

Образные изречения и выражения, вошедшие в разговорную речь, в речевую традицию, называются *пословицами* и *поговорками*. Строго говоря, они не являются произведениями искусства — это, скорее, «произведения речи». Поэтому люди, произносящие пословицу или поговорку, не осознают себя исполнителями, как песенники или сказочники: для того чтобы сказать поговорку, исполнительский дар не нужен.

Вместе с тем пословицы и поговорки представляют фольклор в точном смысле этого слова — «народную мудрость» — и обладают всеми фольклорными признаками. По красочной характеристике В. И. Даля, пословицы и поговорки — это «свод народной опытной премудрости и суетумудрия, это стоны и вздохи, плач и рыдания, радость и веселие, горе и утешение в лицах, это — цвет народного ума, самобытной стати; это житейская народная правда, своего рода судебник, никем не судимый» [32]. Другими словами, пословицы и поговорки — это обобщение житейского и социально-исторического опыта народа.

Различие между пословицей и поговоркой в том, что пословица — это суждение, грамматически законченное предложение, а поговорка — лишь устойчивое выражение, идиома (*чужими руками жар загребать, в трех соснах заплутался*). Однако поговорка способна преобразовываться в пословицу (*Хитрый Ермил двух зайцев убил*).

Пословицы и поговорки — все же не простые «произведения речи», а образные выражения, они многозначны и употребляются в переносном значении. Это отличает пословицы от афоризмов, имеющих прямое значение. Разница еще и в том, что крылатые слова и афоризмы — это изречения, претендующие на безусловность морального урока. Подобных пословиц мало. Обычно они не сводимы к моральному кодексу, ситуативны и применяются «к случаю», т. е. окказиональны. Поэтому нельзя согласиться с теми фольклористами, которые считают, что основная функция пословиц — идейно-воспитательная и что цель их — передача жизненного опыта подрастающему поколению. Есть у пословиц и эта функция, но главная их цель — в другом.

Права М. Рыбникова: «Умелое, быстрое употребление пословицы и поговорки свидетельствует о находчивости, об остром уме» [118]: сложившейся ситуации дается мгновенная оценка. Пословицы и поговорки — это меткое народное слово, точные и остроумные оценки ситуаций, вещей, явлений. Вот пьет человек квас, крепкий, ядреный, так что дух захватывает, — и слышит такие замечания: *Хо-рош квасок — попыривает в носок; Славный квас: один пьет, а у семерых животы рвет!* Какая уж тут мораль! Пословицы демонстрируют не столько народную мудрость, сколько народное остроумие. Нет особой мудрости в пословице *Мели, Емеля, твоя неделя*, но тонкая, ироническая оценка ситуации есть. Однако судить об остром уме человека по сказанной им пословице было бы все же неосмотрительно. Пословицы отнюдь не свидетельствуют о силе индивидуального ума — они хранят коллективный опыт. «Даже человек недалекий, от природы обиженный умом, может говорить умную правду, когда говорит пословицами» [17]. О том же замечает и современная исследовательница: «Пословицы характеризуют сиюминутную готовность быть применимыми ко множеству случаев: они дают возможность стирать индивидуальные черты события, подгоняя его под длинный ряд аналогий» [92].

Многозначность пословиц, позволяющая употреблять их в различных ситуациях, основывается на их метафоричности. Круг жизненных явлений, к которому приложима каждая пословица, обычно широк. Так, пословица *Одна ласточка весны не делает* может быть использована и в басне о человеке, который, увидев ласточку, тут же промотал свою шубу, и в беседе о том, что снижение цен на некоторые товары еще не означает общего повыше-

ния жизненного уровня, и в научном трактате о соотношении отдельных признаков явления с этим явлением в целом, и в рассуждении о том, что один выигранный бой еще не обеспечивает победы в войне [94].

Таким образом, пословицы и поговорки зачастую являются образными моделями типических жизненных ситуаций. И поскольку ситуации эти в значительной степени повторяются у разных народов, то и логическая структура разноязычных пословиц оказывается однотипной. По одному и тому же поводу представители разных народов говорят: *И в хорошем огороде гнилые тыквы находят* (осетины); *И на хорошем дереве бывают плохие сучья* (мордва); *Даже в пфуду с лотосами водятся лягушки* (сингалы); *И на хорошем нефрите есть пятна* (вьетнамцы); *И в коралле, и в жемчуге можно найти изъян* (тамилы); *И в слоновой кости есть трещинки* (индонезийцы).

Пословицы являют извечное для фольклора единство национального и интернационального. С одной стороны, это универсалии: для многих из них можно найти аналогии среди пословиц других народов. С другой стороны, в пословицах выражается национальный характер. Если сравнить между собою только что приведенные примеры на тему «в семье не без урода», то нетрудно заметить, что прежде всего они отличаются специфическими реалиями, т. е. местными особенностями, национальными деталями. «Именно в плане реалий, т. е. в образном строе пословиц и поговорок, и заключается разница между изречениями разных народов, вся их этническая, географическая, историческая и языковая (в смысле языковой «модели мира») специфика» [94].

В этом суждении есть известный перебор: вся этническая специфика заключается не в одних лишь реалиях. Мы говорим о душе народа – понятии скорее метафорическом, чем научно определенном. У нее языковая материя (и не только в смысле «языковой модели мира»). Есть и традиционные народные представления. Русский скажет: *В тесноте, да не в обиде*. Теснота была не в тягость мужику, ютившемуся в курной избе, где в холодную зиму вместе с многочисленными домочадцами помещалась еще и скотина. Иное дело – степной кочевник. Казах говорил: *Если умрешь, пусть будет просторна твоя могила; пока живешь, пусть будет просторно твое почетное место в кибитке*.

Русские пословицы и поговорки различны по своему происхождению, по времени возникновения, по создавшей их социальной

среде. В них отразились и древние верования (*В тихом омуте черти водятся*), и христианские убеждения (*Без Бога ни до порога*), и воспоминания об исторических событиях (*Пропал, как швед под Полтавой*). Здесь мы встречаемся с разными социальными взглядами и оценками: *У попа глаза завидующие, руки загребущие, Из хама не сделаешь пана; Хвали рожь в стогу, а барина в гробу; Не обманешь – не продашь*. И поскольку пословицы вобрали в себя социально-исторический опыт народа, то и жанр по возрасту своему – ровесник этого опыта: пословицы возникают одновременно с языком, мифологией. Как вид обобщения они появляются в первобытную эпоху, когда люди еще не умели пользоваться абстрактными понятиями и выражали свои наблюдения конкретными примерами. Поэтому некоторые исследователи утверждали, что пословицы произошли от басен – коротких нравоучительных историй [100]. Едва ли это так: с баснями связано очень мало известных нам пословиц. Их источники надо искать не в баснях, а в анекдотах. Но пословица как остроумная оценка ситуации в принципе не нуждается в повествовательном начале.

По мере накопления социально-исторического опыта народа возрастает и пословичный фонд. В новое время пословицы могут быть не только конкретно-образными примерами, но и изречениями, максимами: *За правое дело стой смело; Лучше быть бедным, но здоровым, чем богатым, но больным*. Но рядом с накоплением следуют и неизбежные потери. Многие пословицы уже умерли, и мы встречаем их лишь в старинных сборниках (*Кирилловский поклон девяти пядей с хвостом; Лихву собирать, после вздыхать* и др.).

Большинство пословиц сложилось в устной традиции. Но много пословиц и поговорок литературного происхождения: из Библии, древних сборников изречений (например, «Пчела»), а в новое время – из литературной классики (И. А. Крылов, А. С. Грибоедов: *А ларчик просто открывался; Грех не беда, молва не хороша*).

Как и большинство фольклорных произведений, пословицы способны проходить через века и страны, передаваясь от народа к народу (русская пословица *Рука руку моет* – точный аналог латинской, из Библии пришли к нам пословицы *Не рой яму другому – сам в нее попадешь; Око за око, зуб за зуб*). В сборнике «Пословицы», изданном в 1500 г. философом-гуманистом Эразмом Роттердамским, находим такие пословицы: *Время – деньги; Клин клином выбивают; Гора с горой не сходится; Яблоко от яблони недалеко падает*. У каждой пословицы

есть своя история, нередко многовековая, и перед исследователями здесь встают вопросы о месте происхождения, путях распространения и трансформации пословиц, их семантическом поле.

Тематика пословиц безгранична. Немногие из них связаны с трудовым опытом крестьянства: *Рожь говорит: сей меня в золу да в пору, а овес говорит: потопчи меня в грязь, а я буду князь; Мни лен доле, волокна будет боле.* Можно найти в пословицах и характеристики всех классов русского общества, всех сословий от средневековья до наших дней: крестьян, ремесленников, бояр, дворян, духовенства, чиновничества: *Воеводою быть – без меду не жить; В боярский двор ворота широки, да со двора узки; Красная нужда – дворянская служба; Попово брюхо из семи овчин сшито; Закон, что дышло: куда повернул, туда и вышло; Кабы не клин да мох, так бы плотник сдох; Что мне чины, коли нет во щаж ветчины?* Конечно же, пословицы старого времени отразили патриархальный уклад жизни «миром», с круговой порукой (*Что мир порядил, то Бог рассудил; Все за одного и один за всех; С миру по нитке – голому рубаха*).

Но таких социально-экономических и социально-политических пословиц мало: ведь функция пословиц – не в хозяйственных советах и не в характеристике классов и сословий, а в оценке житейских ситуаций. Применяясь по конкретному поводу, пословицы чаще всего дают моральную оценку (часто с иронией) возникающих ситуаций. Потому и воспринимаются они как некий моральный кодекс: *Береги платье снову, а честь смолоду; Хлеб за брюхом не ходит; Что написано пером, того не вырубишь топором.* Такой моральный кодекс вовсе не состоит из прописей и наставлений, и многие оценки даются исподволь (*Седина в бороду, бес в ребро*). Кроме того, одни и те же ситуации получают прямо противоположные оценки, в зависимости от житейского контекста. Рядом с пословицами, восхваляющими труд, самоотверженность, смекалку, живут совсем иные: *Работа не медведь, в лес не уйдет; Пусть трактор работает, он железный; Всякий Демид себе норовит; Выше головы не прыгнешь.*

Разобраться в море пословиц помогает их классификация. Было предложено несколько классификационных принципов, но ни один из них не является безупречным. В старых рукописных сборниках XVII–XVIII вв. пословицы располагались по алфавиту. Так размещены они и в первом крупном собрании русских пословиц И. М. Снегирева. Алфавитный принцип неудобен из-за варьированности пословиц. Вот известная пословица *Пришла беда – отворяй ворота.* В снеги-

ревском собрании на букву «П» ее нет. Зато есть она на букву «К»: *Когда придет беда, отворяй ворота.*

Самый большой сборник русских пословиц принадлежит В. И. Далю. Знаменитый писатель и лексиколог избрал иную классификацию — по темам: «Бережливость — скупость», «Тлен — суета» и т. п. Это придало сборнику известную законченность. В. И. Даль, подобно опытному экскурсоводу, предлагает интересные маршруты по миру русских пословиц, тогда как сборники с алфавитным принципом расположения дают хаотический подбор текстов. Но избранный Далем принцип не очень хорош из-за многозначности пословиц. Куда, например, поместить поговорку *Ни к селу, ни к городу?* Она обычно относится к ситуации, когда человек говорит что-либо невпопад. У Даля же мы находим ее в разделе «Помощь — кстати».

Во второй половине XX в. заявил о себе новый подход к классификации пословиц — логико-семиотический. Полагая, что традиционная наука о пословицах — *паремиология* — исчерпала свои возможности, сторонники этого подхода утверждают, что пословицы-паремии следует понимать как знаки тех или иных ситуаций и по этому принципу подвергать их семиотической классификации. Такая классификация была предложена Г. Л. Пермяковым. Он был убежден: «Подлинной темой какой-либо пословицы или поговорки является не то или иное слово, не та или иная мысль... а некая инвариантная пара противопоставленных сущностей, к которой сводится смысл образов в данной пословице» [95]. Все пословицы исследователь распределил по контрастным парам: умный — глупый, здоровый — больной, старый — молодой, мужчина — женщина. Последняя группа расширявается так: «О мужчинах и женщинах, в том числе о мужьях и женах, любовниках и любовницах, юношах и девушках, а также о самцах и самках».

Несмотря на оптимистические заявления паремиологов новой волны, логико-семиотический подход легко обнаруживает свое несовершенство. Прежде всего он не учитывает образной стороны пословиц, обращая внимание лишь на информативный момент. Французская пословица *Ошпаренная кошка боится даже холодной воды* оказывается равнозначной греческой *Кто обжегся тыкваенной кашей, дует на простоквашу*, хотя образы тут разные. Совсем не зависимы от образной стороны «архитектурные формулы пословиц» [93]. Вот формула «Мал, но...» — и две пословицы: *Мал золотник, да дорог*

и *Мал клоп, да вонюч*. Тут не только образы, но и содержание разное, а формула одна. Г. Л. Пермяков оговаривается: смысловое содержание пословиц отнюдь не исчерпывается одной лишь логической формой — берется в расчет семантическая пара. Тем не менее в один разряд попадают пословицы *Не шей одежду еще не родившемуся ребенку* и *После зимы наступает весна*, так как это одна группа — «Очередность — неочередность».

Порок такой классификации и в том, что она не учитывает многозначности пословиц. Сами паремиологи семиотического направления признаются: «Лингвистическая реализация паремий к самой паремиологии не относится» [93], так как пренебрегает оттенками смысла. «Информативным является не текст паремии «внутри себя», а лишь в ы б о р данной паремии как целого и ее использование в определенной ситуации» [93]. Классифицируются, собственно, не пословицы, а ситуации, в которых они используются. Поэтому в семиотике пословицы определяются как традиционные фольклорные высказывания, тогда как образная их сторона служит лишь помехой для логико-семиотической классификации. Пословица *На одной голове два кувшина не унесешь* отнесена Г. Л. Пермяковым к группе «Отношение между вещью и ее свойством». Попробуйте отыскать ее в большом сборнике!

Поэтому многие паремиологи отдают предпочтение традиционному алфавитному и тематическому принципам, соединяя их: пословицы делятся на тематические группы, а внутри этих групп располагаются в алфавитном порядке. Никто в отечественной фольклористике не попробовал, однако, составить сборник пословиц так, как это нередко делается в фольклористике европейской, — по ключевым словам.

Пословицы способны жить столетиями не только потому, что они выражают проверенные истины, но главным образом по той причине, что употребляются они не в прямом, а в переносном смысле. Причем и этот смысл исторически изменчив. Пословица *Тише едешь — дальше будешь* применяется вовсе не по отношению к тем, кто собрался куда-либо поехать. И не скорость передвижения имеется тут в виду, а необходимость поступать основательно, все взвесив (примерно о том же и другая пословица: *Семь раз отмерь — один раз отрежь*). Многие употребляют поговорку *Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!*, не зная о том, что она получила бытование при Борисе Годунове, запретившем свободный переход крестьян от одного помещи-

ка к другому, разрешавшийся поздней осенью, в Юрьев день. Сейчас эта поговорка применяется по отношению к любым обманутым надеждам и ожиданиям. Семантическое поле паремии не остается неизменным: оно способно сужаться или расширяться.

Поскольку пословицы иносказательны, они часто строятся на метафоре: *Не грози щуке морем; Нашла коса на камень; Черного кобеля не отмоешь добела*. Именно метафора придает пословице многозначность. Кроме того, «в поисках наибольших смысловых эффектов пословица тяготеет к антитезе и потому живо пользуется всякими противопоставлениями: отец и сын, зима и лето, старик и молодой, Бог и черт» [118]: *Хороша дочь Аннушка, коли хвалит мать да бабушка; Готовь сани летом, а телегу зимой; И стар, да петух, и молод, да протух; Ни Богу свечка, ни черту кочерга*. Такие противопоставления нередко выглядят парадоксально, и это придает пословицам разные комические оттенки – от иронии до гротеска, а то и абсурда, что, в свою очередь, делает пословичную «мораль» несколько двусмысленной.

Претендуя на обобщение жизненного опыта, пословицы богаты суждениями общего характера – с инфинитивами и неопределенноличными формами: *Жизнь прожить – не поле перейти; Без труда не вытащишь и рыбку из пруда; С волками жить – по-волчьи выть; В добрый час молвить, в худой промолчать*.

Пословица чаще всего строится как двучленный синтаксический параллелизм и обычно предполагает сравнение двух объектов суждения: *Наше счастье – вода в бредне; Красна девка в хороводе – что маков цвет в огороде; Ешь пирог с грибами, держи язык за зубами*. Это предполагает и определенную интонационно-ритмическую организацию речи: в середине пословицы обычно делается пауза, так что пословица разделяется на две ритмически сопоставимых части. Их можно назвать стихами-фразовиками. По определению А. Квятковского, «в основе строения фразовика лежит свободное членение поэтической речи на стиховые строки, где граница интонационной волны, отмечаемая концевой конструктивной паузой, является определяющим признаком членения» [54]. Таковы пословицы *Портной без кафтана, сапожник без сапог, а плотник без дверей; Умен, как поп Семен: книги продал, карты купил*. Часто во фразовике появляется рифма, и тогда такой стих называют раешником (поскольку этот стих использовался в народном театре – райке): *На мужике кафтан хоть сер, да ум у него не черт съел*. В конечном же счете ритм

пословицы определяется в устной речи, где появляются особые акценты и паузы, как это вообще свойственно народному тоническому стиху. Заметим также, что раешный стих встречается не только в пословицах, но и, кроме народного театра, в загадках, свадебных приговорах дружек, в прибаутках балаганных дедов.

Ритмическая организация пословиц находит поддержку не только в рифмах, но и в звуковых соответствиях: *Ровно шла, да в ров зашла; Чья бы корова мычала, а твоя бы молчала; Тех же шей, да пожизже влей; Два брата с Арбата, оба горбаты*. М. А. Рыбникова пишет: «Спрашивается, почему безымянный носитель пословиц, которому теоретически нет дела до рифмы, ассонансов, до ритма и метафор, однако стремится к ним, практически их ищет и достигает цели? Потому что ладно скроенная фраза не только легко запоминается, но и острее звучит, лучше формулирует мысль» [118]. Кроме того, неожиданные созвучия придают пословицам парадоксальность и заставляют оценить не только остроумие собеседника, но и улыбнуться.

В создании звуковых повторов важную роль играют личные имена: *Мели, Емеля, твоя неделя; Наша Татьяна и не евши пьяна; У Фили пили, да Филю же и побили; Послушай дело, Кузя, а Кузя пьян, как зюзя; Ваша-то Катерина да нашей Арине – двоюродная Прасковья*. Личные имена выступают здесь в роли метонимии: свойственное многим людям передается одному человеку. Подбор имен, с одной стороны, подсказан рифмой. С другой стороны, за именами стоит и определенное содержание: имя в народе значимо. Говорят: «Эх ты, Ваня!» — и Ваня здесь — не просто имя, но и оценка человека. Так, Тит в фольклоре — это лентяй (— *Тит, иди молотить! – Брюхо болит. – Тит, иди кашу есть! – А где моя большая ложка?*). «Иначе говоря, если именуется человек, то он должен вести себя в соответствии со своим именем, но одновременно само имя отображает какие-то свойства внешности, психики, характера, навыков деятельности или профессии именуемого» [116].

За некоторыми пословичными именами кроются древние мифологические представления. Таков Макар, связываемый со словом «мокрый» и соответственно с противоречивой семантикой воды. Макару сопутствует обычно незадачливость, уничтожение — и вместе с тем плутовство, внезапная удача: *На бедного Макара все шишки валяются; Куда Макар телят не гонял; Вчера Макар гряды копал, а ныне Макар в воеводы попал*.

Наблюдения над ролью имен в пословицах еще раз подчеркивают древность этого жанра. Но пословицы, живущие в наши дни, отнюдь не производят впечатления архаичности: пословичный фонд меняется вместе с жизненными обстоятельствами.

* * *

Классическое собрание русских пословиц принадлежит В. И. Далю: это многократно переиздававшиеся «Пословицы русского народа» (впервые они увидели свет в 1861–1862 гг.). В тени собрания В. И. Даля оказался прекрасный сборник И. М. Снегирева «Русские народные пословицы и притчи» (М., 1841; переиздан в 1999 г.). Старинные пословицы вошли в сборник М. Я. Мельц, В. В. Митрофановой и Г. Г. Шаповаловой «Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках XVIII–XX вв.» (М. – Л., 1961).

XX век не принес нам капитальных исследований русских пословиц. Исключение составляют работы паремиологов логико-семиотического направления. В них обычно ставятся общие проблемы паремиологии, а русский материал представлен незначительно. Таковы книги Г. Л. Пермякова «От поговорки до сказки: Заметки по общей теории клише» (М., 1970) и «Основы структурной паремиологии» (М., 1988); сборники исследований ученых разных стран: «Паремиологический сборник: Пословица, загадка (структура, смысл, текст)» (М., 1978), «Паремиологические исследования: Сборник статей» (М., 1984), «Малые формы фольклора: Сборник статей памяти Г. Л. Пермякова» (М., 1995).

Для студентов предназначено пособие В. Н. Морохина «Малые жанры русского фольклора: Хрестоматия» (М., 1986). Антология А. Н. Мартыновой «Пословицы, поговорки, загадки» (М., 1986) издана в серии «Сокровища русского фольклора».

ЗАГАДКИ

По определению П. Г. Богатырева, *загадка* – это иносказательное изображение предмета или явления, которое предлагается отгадать. Метафоричность роднит загадку с пословицей. Сближают их и средства художественного выражения.

Но не каждая загадка строится как метафора: иногда предлагается угадать предмет по его функциональным признакам (*Ела, ела дуб, дуб, дуб, поломала зуб, зуб, зуб*). Есть загадки в форме вопроса, задачи (часто они бывают шутивными: *А и Б сидели на трубе. А упала, Б пропала. Что осталось на трубе?*).

Происхождение загадок относится к глубокой древности и связано с мифологическими представлениями. Мир казался человеку таинственным, природа — живой, и это нашло отражение в загадках. Многие фольклористы связывают их появление с бытовыми и производственными запретами (табу) на произнесение отдельных слов и названий в определенных ситуациях, с тайной речью. Отмечена тесная связь загадок с обрядами, магическими действиями, направленными на обеспечение урожая и достижение успеха в скотоводстве. Отгадывая загадки о явлениях природы, животных и растениях, человек стремился воздействовать на силы природы, покорить их. Не случайно в мифах и преданиях враждебные человеку существа, олицетворяющие природные силы, отпускают пленных или даже погибают, если человек отгадывает предложенные им загадки (так погиб сфинкс, с которым встретился Эдип).

В скандинавском эпосе «Эдда» есть песня о состязании в мудрости между верховным богом Одином и великаном Вафтрудниром. Песня эта состоит из вопросов (загадок) и ответов, касающихся возникновения мира, его устройства и грядущей гибели. Состязание заканчивается поражением Вафтруднира, означающим его гибель.

Источники загадок следует искать в «загадочной речи» древних. Следы ее остались в сказках и свадебных обрядах. Предпочтительно было загадывать загадки в переломные моменты человеческой жизни (на святках, по приезду в дом невесты).

Уже в древности определилась одна из основных функций загадок — воспитательная. Загадка тренировала сообразительность, умение сравнивать и сопоставлять, и потому она вошла в обряд испытания зрелости человека. Загадкой проверялась мудрость человека. «Ответы древних оракулов, поучения кельтских друидов, предсказания вещей людей обыкновенно облекались в этот таинственный язык» [8]. Поэтому загадки имели не просто воспитательно-прагматический смысл, но и фундаментально-мифологический: «Важнейшие сведения о возникновении и устройстве мира



Кот казанский,
ум астраханский.
Конец XVIII в.
Василий Корень (?)
Гравюра на дереве

подаются... нередко в форме загадывания и разгадывания загадок. Таков был широко распространенный способ приобретения и закрепления знания в древних культурах» [30]. Роль загадки поэтому не сводится к тренировке сообразительности. «Для загадок бессмысленно говорить о меткой наблюдательности народа, сравнивающего ботву с волосами или сводящего целый класс ремесленных действий к одному нецензурному прототипу. Соль — в сугубой типологии и способах ее кодирования» [49].

Что же представляет собой загадка в наше время? Ее любят дети, и в детской среде загадка — забава, развлечение. Своего основного назначения — учить — загадка не потеряла. Только в древности она позволяла приобрести навыки тайной речи, мудрости, а в наше время учит сообразительности, помогает детям развивать наблюдательность, сопоставлять вещи, поэтически мыслить.

Однако загадки развлекают не только детей. Ими любила забавляться деревенская молодежь на посиделках, во время святочных игр. Загадки связаны с шутками — это обусловлено их метафорическим характером, способностью толковаться двусмысленно. Мно-

гие загадки, по видимости непристойные, имели вполне пристойные отгадки. И их двусмысленность — неиссякаемый источник для молодежных забав.

«Мир загадок ограничен видимыми и осязаемыми предметами и явлениями. Загадка — единственный жанр фольклора, произведения которого посвящены незначительным, но постоянно присутствующим в жизни человека предметам и явлениям» [84]. Тематика загадок тесно связана с трудом и бытом русского крестьянина. Обыденные предметы становятся предметами загадок — и описываются они также «по-бытовому».

Предмет загадывания обычно заменяется другим, который описывается. Еще Аристотель заметил, что загадка — хорошо сформулированная метафора. Главное ее проявление — олицетворение: предметы неживого мира метафорически сопоставляются с живыми существами — и наоборот. Предметы в загадке находятся в движении, говорят, действуют, трудятся. Здесь топор «в лес идет, кланяется, кланяется, придет домой — растянется», пила ест и жует, лапша «сидит на ложке, свесив ножки», морковь — красная девица, ведра — братья. Может показаться, что «в загадке преобладает метафора-существительное... Глагол дается минимально. Загадка — мир существительных» [118]. Но кланяется, ест, жует, сидит — это ведь глаголы и даются они отнюдь не минимально — как, например, в загадке о льне: *Били меня, били, колотили-колотили, ключьями фвали, по полю валяли, под ключ запытали, на стол сажали.*

В загадке действует закон поэтизации обыденной жизни. Как в свадебном обряде жених и невеста становятся на время князем и княгиней, так и в загадках обыкновенная кочерга становится конем, ковшик — уткой, а стог сена — Егорием, опирающимся на копы. Впрочем, загадка не только поэтизирует, но и депоэтизирует, так что ее художественный закон — не поэтизация, а контраст: предметы бытовые уподобляются более возвышенным, а серьезные и высокие, напротив, заменяются бытовыми и даже подчеркнуто сниженными. Вот две загадки — о петухе и о человеке:

Не княжеской породы, а ходит с короной,
Не ратный наездник, а с ремнем на ноге,
Не сторожем стоит, а всех рано будит.

Стоят вилы,
На вилах грабли,
Над граблями ревун,
Над сапуном глядун,
Над глядуном поле,
А за полем дремучий лес.

Впрочем, об одном и том же загадка может сказать и пышно, и простенько. Вот лед на реке: *Идет Егор с высоких гор, ковром покрыт, скобой прибит, Под дефужской хлоп, хлоп.*

Обычно в загадке сталкиваются два предмета – описываемый и загадываемый, и в результате создается странная, совершенно фантастическая картина. Если про опару говорится, что «велика звезда на печи взошла», а про кочергу – «черный конь скачет в огонь», то и в самом деле реального здесь ничего не остается. Где плавает щука из загадки о ветре (*Щука хвостом махнула – лес погнула*)? Не менее странный и образ капусты: *Сидит Антупка низко, на нем сто ризок.*

Предмет замещения подбирается по тем признакам, которые хотят выделить в предмете загадывания. Так, коса ныряет в траве, как рыба или утка в воде, поэтому коса и заменяется чаще всего рыбой, щукой, уткой: *Щука ныряет, трава прилегает.*

Поскольку в разных загадках отмечаются разные признаки предмета, то с одним предметом могут связываться совершенно разные загадки. Если загадка подчеркивает, что пчелы создают тонкие узоры сот, то загадка выглядит так: *В темной темнице красные девицы без нитки, без спицы вяжут вязеницы.* Если же имеется в виду, что пчелы кусаются, загадка выглядит иначе: *В крутом бураке лютые собаки или Шел я мимо Шарашина двора, Шарашины ребята ошарашили меня.* С другой стороны, загадка может иметь несколько отгадок. Это значит, что есть такие распространенные метафоры, которые имеют не одно, а несколько значений. Так, финская загадка *Старуха в углу, сто зубов во рту, кусает, да не глотает* имеет отгадки: терка, гребень, чесальный станок, печка.

Многие замещения в загадках совершенно невероятны. Так, солнце может представляться и красной девицей, и бурой короной: *Красная девица в окошко глядит; Бурая корова через прясло глядит.* Вот еще одна загадочная корова – в загадке про ночь: *Черная корова весь мир поборол.* Звезды уподобляются каким-нибудь мелким предме-

там, рассыпавшимся по бархату — по всему свету: гороху, зерну, рене, овцам, гвоздям (*Рассыпался горох на семьдесят дорог*). Такие загадки не столько ведут к предмету, сколько уводят от него — чтобы труднее отгадать было. Но в любом случае основным является следующий способ создания загадки: указывается на свойства предмета загадывания, его функцию, способ изготовления, внешний вид — с замещением этого предмета другим.

Как и пословицы, загадки нередко бывают «складными», т. е. ритмически организованными, наподобие прибауток: *Сидит баба на пече в белой епанче* (печная труба). Загадка, как и пословица, играет звуковыми образами (особенно в описании процессов — как, например, в загадке о ткани: *Вверх бурды, вниз бурды, по тем бурдам вели бурды*). На аллитерации строится и загадочная «заумка»: *Два-ста рогаста, четыре-ста ходаста, один хтырок, два ухтышка* (корова). Подобно пословицам, немалую роль в звукописи загадок играют имена собственные: *Стоит Арина, рот разиня* (труба на крыше).

Загадка не существует без отгадки. «Отгадка участвует даже в формировании стилистических черт, определяющих описательную часть загадки, — таких, как аллитерация, рифма или отбор согласных в словах» [92]. Но это далеко не всегда: чаще отгадка лишена образной формы. Иногда же они составляют одно художественное целое: *Что в избе гадко? — Кадка*. Если сравнить состав предметов, входящих в загадки и отгадки, то в отгадках он окажется намного уже, чем в загадках. Практически нет загадок о предметах, вышедших из употребления, нет загадок об исторических событиях. В самих же текстах загадок все это встречается: здесь сохраняются названия старинных должностных лиц, воспоминания о давних событиях, оружии: *На поле ногойском, на рубеже татарском лежат люди побиты, у них головы обриты* (вымолоченные снопы на току), *Два подъячих водят Марью вертячу* (петли и дверь), *Стоит дерево Ахтырско, на нем платье богатырско, цветы ангельские, когти дявольские* (шиповник), *На горе на Брынской лежит зверь богатырский — усы, как у турка, гладенькая шкурка* (кот), *Во городе во Кургане стоят курочки с серьгами* (овес). Эти примеры показывают, насколько мир загадок шире мира отгадок: ведь про сам-то город Курган или Ахтырское дерево загадок не загадывают. А мир отгадок — что ж, он ограничен скудным бытом и нешироким кругозором русского крестьянина. Лишь об одной корове в самом полном сборнике, составленном Д. Н. Садовниковым, 29 разных загадок.

Поскольку загадки были связаны с древними верованиями, они не только живут самостоятельной жизнью, но и входят в другие фольклорные жанры — обряды, песни. Например, в свадебном обряде загадками испытывали жениха и дружку. Юмористически обыгрывается загадка в бытовой сказке о солдатах, обманувших жадную старуху. Она припрятала петуха, но солдаты нашли его и перепрятали в сумку. Старуха задает солдатам такую загадку: *А что, детоньки, вы люди-то бывалые, всего видали; скажите-ка мне: ныне в Пенском, в Черепенском под Сквородным здравствует ли Курухан Куруханович? — Нет, бабушка. — А кто же, детоньки, вместо его? — Да Липан Липанович (т. е. лапоть. — Е. К.). — А где же Курухан Куруханович? — Да в Сумин город переведен, бабушка.*

В других жанрах загадка прodelьвает ту же эволюцию, что и в самостоятельной жизни: из сурового испытания мудрости она превращается в забаву и развлечение. Поэтому многие загадки строятся на неожиданностях, игре слов и парадоксах, имеют дразнящий эротический подтекст, предлагая «уводящие» отгадки. В наше время загадки нередко смыкаются с «черным юмором», поэтикой абсурда.

Загадки нередко печатаются вместе с пословицами, так что некоторые из сборников, указанные в разделе «Пословицы и поговорки», полезны и при изучении загадок. Из классических сборников загадок доступны два, переизданных в наше время: «Великорусские загадки» И. А. Худякова (напечатаны вместе с его же «Великорусскими сказками»; СПб., 2001) и сборник Д. Н. Садовникова «Загадки русского народа» (М., 1959). Большой сборник «Загадки» выпущен В. В. Митрофановой в серии «Памятники русского фольклора» (Л., 1968). Из популярных сборников: «Русские народные загадки, пословицы, поговорки» (сост. Ю. Г. Круглов. М., 1990). Коллективные исследования по паремиологии касаются как пословиц, так и загадок. Специальные исследования: «Русские народные загадки» В. В. Митрофановой (Л., 1978); «Загадка как текст» (М., 1994).

ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Понятие «народная песня» охватывает разные по происхождению, содержанию, функциям и поэтике жанры: от песен бурлацких и солдатских до современных массовых песен, вошедших в широкий обиход.

Сразу же исключим из этого репертуара песни обрядовые, исполнение и специфические функции которых отвечают обрядовому сценарию и обрядовым нормам, так что само отнесение их к лирике проблематично.

Между лирикой фольклорной и литературной есть существенные различия. Во-первых, народная песня всегда предполагает союз поэзии и музыки, тогда как в литературе этот союз факультативен. Во-вторых, народная песня в малой степени индивидуальна. Фольклор — искусство массовое, и индивидуальные чувства имеют здесь коллективный характер, т. е. типичны для целых слоев народной массы. Поэтому народная лирика коллективна: она выражает, как метко выразился А. Н. Веселовский, «коллективное субъективное самоопределение» [21]. В-третьих, не будем забывать о том, что фольклор включен в народный быт. Хотя исполнение лирических песен не было столь модальным, как песен обрядовых, традиционный народный быт, в отличие от современного, очень устойчив и по-своему «ритуализован». Поэтому и определенные песни пелись в определенные моменты, а не тогда, когда захочется. Побывав на Пинеге, известная собирательница народных песен Н. П. Колпакова отмечала: «В деревнях вокруг Суры и в самой Суре есть определенные календарные и бытовые сроки для исполнения тех или иных песен. Свадебные, например, кроме свадьбы могут петься наряду с лирическими на работе и за столом (если кого-нибудь величают в шутку), но «припевки» — исключительно зимою на «вечорках» с 1 октября до весны; рекрутские можно петь не только при проводах новобранцев, но и как лирические, на беседах и гуляньях, но игровые — только зимою на «игрищах», преимущественно на святках. На гуляньях в большом количестве поются частушки. Петь на гулянье песни протяжные («растяжливые», «давношные», «вековешные») — не принято: «растяжливые» песни поют за столом, в компании, вообще — в закрытом помещении» [55]. Кроме того, народные песни в большинстве случаев фиксируют определенные жизненные обстоятельства, тогда как в лирике литера-

турной это не обязательно («Я пришел к тебе с приветом» А. Фета). В фольклоре нет медитативной лирики.

Существует несколько принципов классификации народных песен: по содержанию, по социальной принадлежности, по характеру исполнения. Наиболее проста классификация песен по содержанию: любовные, семейные, о труде и т. п. Те, кто рассматривают народную песню, исходя из ее тематики, придерживаются наивно-реалистического убеждения, будто песня прямо, непосредственно изображает «конкретные жизненные ситуации, бытовые картины с обилием драматических правдивых подробностей, взятых с натуры» [56]. Но песня создает собственный художественный мир, и нельзя прямолинейно соотносить его с реальностью. Этот мир художественно условен, и важно понять, какими средствами это достигается. Поэтому классификация по содержанию имеет право на существование, но не более того. Сказать: «это песня любовная» — значит не сказать ничего, потому что о любви можно создать и трагическую, и комическую песню. По социальной принадлежности песни можно разделить на крестьянские, рабочие, солдатские, мещанские, студенческие и т. д. Редко, к сожалению, учитывается половозрастная принадлежность песен, хотя всякому ясно: песни мужские и женские, молодежи и пожилых людей — разные.

Очень важен характер исполнения песен. Часто отмечался элегический настрой русских народных песен, их «сердечная тоска». Это справедливо лишь по отношению к песням голосовым, протяжным, с распевом слогов. Другая группа песен выражает «разгулье удалое». Это песни «частые», «скорые», «плясовые», веселые и жизнерадостные. Известный театральный критик начала XX в. А. Р. Кугель рассуждал: «Два течения, два настроения, два чувства боролись между собой в русской душе, теряясь в далеком прошлом истории. И одно из них — это пассивность пахаря, пригвожденного к земле, с печальной, плаксивой песнью тупого покорства, и другое чувство — вихрь вольницы, которой море по колено и все на свете трын-трава»¹. Они не столько «боролись», сколько сосуществовали (вообще, к оценке Кугеля следует относиться сдержанно и критически), и сосуществование это прекрасно показано в рассказе И. С. Тургенева «Певцы».

¹ Кугель А. Р. Театральные портреты. Л., 1967. С. 292.

Генезис лирических песен изучен слабо. Есть все основания полагать, что древнейшая лирика была обрядовой, и основным источником жанра — песни, потерявшие связь с обрядом. Собственно, уже многие хороводные песни исполнялись не только во время весенних праздников, но и самостоятельно. Сложился жанр лирической песни, по всей видимости, в позднем средневековье. Однако отдельные мотивы и образы возникли еще в архаическую эпоху.

Можно, конечно, задать риторический вопрос: а разве до позднего средневековья у русского человека не было потребности выразить свои чувства? И если такая потребность была, то как обойтись без песен? Увы, нам неизвестно, как эта потребность удовлетворялась, равно как не знаем мы ни одной песни, восходящей к киевской старине. Русская песня не старше русского народа, а русский народ (точнее, этнос) сложился XV–XVI веках вместе с Московским государством. Лирические песни выразили новое мироощущение, свойственное не восточным славянам вообще, а русским.

Относительно многих лирических песен XVII–XVIII вв. известно, что они складывались профессиональными поэтами или любителями, искушенными в литературном деле. Народная лирическая песня испытала, следовательно, сильное литературное влияние. С другой стороны, книжные песни создавались по образцу народных и стилизовались под них. Полузабытый Петр Квашнин, достаточно известный Александр Сумароков, собиратель песен XVIII в. Михаил Чулков — каждый оставил след, нередко уже трудноразличимый, в истории народной лирической песни.

Если посмотреть на песни с точки зрения их содержания, то нетрудно заметить, что в них разрабатывается весьма ограниченный набор ситуаций. Так, в протяжных *любовных* песнях поется, в основном, о разлуке и измене — с типичными эмоциональными реакциями. Обыкновенно это угроза отщепеня, кары — и самому изменщику, и его новой пассии. Есть в песнях и особый вид угрозы — самоубийство. При этом смерть воспринимается как некий примиритель со сложившейся ситуацией, как последнее и вернейшее доказательство любви, которая выше смерти.

В *частых* песнях трагедия превращается в комедию, в веселый фарс. Это песни шуточные, и если в песнях протяжных неравный брак вызывает тоску и слезы, то в песнях частых старый муж оставлен в дураках, а бывшая страдалица пускается в пляс. Впрочем, тематика частых песен довольно разнообразна. В песнях протяж-



Муж лапти плетет,
а жена нити прядет.
XVIII в. Гравюра на дереве

ных преобладали любовная и семейная темы. Песни частые не касаются серьезных проблем, смеясь над неумехами («Дуня-тонкопряха»), тещей («Было у тещи семеро зятьев»), развеселыми монахами и монашенками («Как во городе было во Казани»). В отличие от песен протяжных песни частые строфичны, причем строфы отделяются припевом. Песня не строго следит за содержанием: ведущее начало – плясовое, и темы могут сменять одна другую прихотливо, без логической последовательности.

Разнятся по тематике, но следуют тем же поэтическим принципам песни крестьян, по разным причинам оторвавшихся от деревенского быта и привычных занятий. Это песни солдатские, бурлацкие, ямщицкие, разбойничьи, тюремные. Крестьянская лирика – в основном женская. Песни крестьян, ушедших из деревни, – мужские; ситуации, на которых они построены, – типические, только не имеющие уже отношения к разлуке и измене или тяготам семейной жизни. Так, излюбленная ситуация разбойничьих песен – грустные размышления разбойника о своей участи, обычно – в ночь перед казнью («Не шуми, мати зеленая дубровушка» – песня, неоднократно использованная А. С. Пушкиным). Предсмертный монолог – самая распространенная форма песен бывших крестьян.

Таковы «Степь да степь кругом», написанная поэтом И. Суриковым, в которой замерзающий ямщик прощается с родными, или «Ворон», где раненый солдат перед смертью обращается к ворону с просьбой снести прощальный привет на родину.

Солдатские песни появились в России не ранее XVIII в., но их образная система восходит к архаике. Умиравший в одиночестве солдат просит черного ворона сообщить его молодой жене, что он женился на другой. Смерть на чужой стороне представляется свадьбой. Эта старинная метафора смерти-свадьбы знакома нам по свадебному обряду (и не только: напомним, что умершую незамужнюю девушку обряжали, как невесту, а увидеть во сне чью-то свадьбу или девушку в подвенечном наряде — к смерти этого человека).

Наиболее далеки от традиционной образности *тюремные* и *каторжные* песни. Сбежавший на волю узник, ставший бродягой, — самая распространенная ситуация этих песен. Но уже давно народные песни этой тематики стали вытесняться песнями, литературными по происхождению. Так, в «Записках из мертвого дома» Ф. М. Достоевского каторжник поет:

Не увидит взор мой той страны,
В которой я рожден;
Терпеть мученья без вины
Навек я осужден.

В основе этой песни — стихотворение Ивана Козлова «Добрая ночь» — перевод начальных строф «Чайльд-Гарольда» Г. Байрона. В тюремной среде «Добрая ночь» была, с одной стороны, сокращена, с другой — дополнена новыми куплетами, в том числе и только что приведенным. Исследователь русской каторги Н. М. Ядринцев знал три ее версии: «российскую», «ссылную» и «бродяжескую». О «ссылной» он писал: «Эта песня производит еще больше впечатления, когда ее поет ссыльная партия, приближаясь к Сибири, среди темного бора, под звук кандалов и скрип телег; тогда она неотразимо растрогивает слушателей и часто прерывается неудержимым рыданием женщин»¹.

На смену старым приходят новые бродяжки песни, причем они живут не только среди бродяг, но получают всенародную популяр-

¹ Ядринцев Н. М. Русская община в тюрьме и ссылке. СПб., 1872. С. 112.

ность. Все они литературного происхождения: «Славное море – священный Байкал», «По диким степям Забайкалья», «Глухой неведомой тайгою».

В начале XX в. тюремный фольклор резко изменился – прежде всего потому, что изменился тюремный контингент. Появление профессионального воровства, возникновение блатного мира привели к резкому обособлению тюремных песен от традиционных. Поначалу связи еще сохраняются, но тюремные песни сближаются с книжной поэзией, в них появляются строфы и рифма. Складываются новые сюжетные ситуации: рассказ о преступлениях «мальчика» (герой таких песен всегда молод), история побега. Блатной фольклор принадлежит городу, а не деревне. Он вскормлен бульварной литературой и жестоким романсом, его питает «феня» – воровской жаргон, особенно распространенный на юге России (Одесса, Ростов), наконец, в нем звучат интонации еврейского фольклора («Гоп со смыком», «С одесского кичмана», «Мурка»).

Все разнообразие реальных чувств и переживаний песня переводит на условный язык традиционных формул. И не зная этого языка, мы рискуем ничего не понять в народной песне, оставаясь при наивном убеждении, будто песня «отражала» непосредственно «жизнь». Еще А. А. Потебня заметил: «Искусство сводит разнообразие явлений к относительно немногим символическим формам» [101]. Дело не только в «символических формах», а именно в традиционных формулах. По определению Г. И. Мальцева, это «устойчивые компоненты традиционного текста – постоянные эпитеты, устойчивые сравнения и тропы, «типические», «общие» места, «подвижные отрывки», тематические стандарты, стилистические клише, образные стереотипы и т. п.», которые «оформляют ситуации, образы персонажей, их чувства, действия, характеристики, речи, изображение природы, течение времени и т. д. вплоть до мельчайших стилистических деталей» [74]. Любая народная песня опирается на эти формулы и на них построена. Так проявляет себя в лирике общий закон фольклора как формульного искусства. Одни и те же песенные формулы используются для построения разных текстов. Об этом рассуждал А. Н. Веселовский: «То, что мы зовем народной лирической песней, не что иное, как разнообразное сочетание тех же простейших мотивов, стихов или серий стихов: вы встретите их там и здесь, как общее место. Все это бывает связано незатейливым диалогом, либо каким-нибудь положением, кто-ни-

будь ждет, задумался, плачется, зовет и т. п., и стилистические формулы служат анализу психологического содержания: формулы печали, расставания, приветия, как в эпической песне есть формулы боя, столования и т. д.; тот же стилистический Домострой» [21]. Разумеется, за этим языком стоят определенные «модели поведения», определяемые традиционной культурой. Но эти модели, подчеркнем еще раз, не выступают в обнаженном виде, так что нет ничего более сомнительного, чем рисовать по песням старинный русский быт.

Перед народной песней стоит сложная художественная задача: перевести личное, индивидуальное на язык общепонятного, коллективного, как бы «развоплотить» это личное. И делается это с помощью формул. «Всякое поэтическое переживание необходимо преломляется через эстетическую призму формулы. Только так оно может стать художественно достоверным, и формула — это своего рода маленький семантический обряд, в котором разыгрывается содержание этой поэзии» [74]. В песне зримо проявляется фундаментальный принцип фольклорной эстетики: выражать внутреннее через внешнее, через жест. Любой жест имеет здесь повышенную значимость. А. Н. Веселовский замечал: «Древняя и народная поэзия любила выражать аффекты действием, внутренний процесс внешним. Человек печалится — падает, клонится долу, сидит пригорюнившись. Сиденье... стало формулой грустного, тихо-задумчивого настроения» [21]. Напротив, глаголы *пошел*, *пошла* выражают в песнях принятие решения и начало действия.

Протекание чувства четко зафиксировано во времени: «Вставала я ранешенько, / Умывалась я белешенько». Утренняя заря, само понятие «рано» имеет в песнях особый смысл: от утра, от начала зависит судьба грядущего. (Поэтому, кстати, и Ярославна в «Слове о полку Игореве» плачет в Путивле на стене «рано» — утром и полагалось произносить заклинания, определявшие человеческую судьбу; вспомним пословицу *Кто рано встает, тому Бог подает*). За формулой стоит «сложный комплекс представлений, коренящихся в культурной традиции» [74].

Истоки поэтических формул уводят нас в глубокую древность. Это помогает понять и основной принцип изображения чувства человека в народных песнях — оно раскрывается в сопоставлении с природой. «Постоянный и в высшей степени эмоциональный диа-

лог человека с природным окружением – характерная особенность традиционной культуры» [9]. Чаще всего эта особенность проявляется в приеме психологического параллелизма: вначале следует картина из мира природы, а затем – картина человеческого чувства. Этот поэтический прием восходит к глубокой древности (такое универсальное одушевление природы называется анимизмом). Мир природы жил по человеческому образу и подобию. Поэтому в песнях часты не только параллелизмы, но и прямые обращения к природе: «Не шуми, мати зеленая дубровушка», «Уж ты степь моя, степь Моздокская». Параллелизм может иметь и отрицательную форму: «Не рыбушка в неводе разметалася, / Красна девица по молодце стосковалася». Внешне отрицательная форма мало отличается от положительной, чувство в отрицательном параллелизме не втягивается в вереницу сравнений, а противопоставляется миру природы. По словам А. Н. Веселовского, отрицательный параллелизм представляет собою «своеобразный подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного» [21].

Хотя в случае параллелизма оба образа самостоятельны, между ними устанавливается тесная связь. Природные картины получают постоянное значение и прочно входят в сознание людей как обозначение определенных эмоциональных состояний. В результате вторая, «человеческая», параллель может вообще отпасть и остается лишь первая – из мира природы. Так образуются песни-символы, говорящие о природе, но явно подразумевающие человека. Вот одна из таких песен – о просватанье девушки:

– Соколы вы, соколы!
Куда вы летали? –
– Мы летали-летали
На синие на моря. –
– Вы что тама видали? –
– Мы видали-видали
Мы серую утицу. –
– Вы что ее не взяли? –
– Мы взяти ее не взяли,
Мы ей крылушки подшибли!

Эта образная устойчивость природных параллелей становится основой символики народной лирики, т. е. условного, иносказатель-

ного изображения чувств человека. По определению Л. А. Астафьевой, «под символикой понимается система изображения персонажей, их внутреннего состояния и взаимоотношений при помощи традиционных и устойчивых иносказаний, представляющих собой различные виды замены одного предмета, действия или состояния другими предметами, действиями или состояниями» [104]. Символы устойчивы, но не слишком строго, последовательно. Так, черемуха, груша, яблоня могут обозначать и жену, и мать, и даже отца. Нередко символы вступают в семантические оппозиции: деревья и кусты как знаки печали противостоят траве — символу светлого состояния души (наблюдение Я. Автономова).

Символизируются и песенные персонажи: девушка — лебедушка, молодец — ясный сокол. Голубь с голубкой — символ любящей пары, а кукушка — одинокой горющей женщины. Символизируются сами по себе чувства и переживания: туман — символ тоски, полынь и крапива — горя, тоски и злобы:

Я посею горе в чистым поле.
Ты взойди, мое горе, черной чернобылью,
Черной чернобылью — горькою полынью.

Всякий раз, когда в песне появляется образ ракитового куста, приходится ожидать недоброй развязки: чаще всего в чистом поле под ракитовым кустом лежит тело убитого доброго молодца. Мрак и смерть постоянно символизируются образом реки Смородины. Символом душевного волнения является образ качающегося дерева. Чаще это береза или ива, склонившие ветки к земле.

Мир человеческий, нередко жизнь человека молодого и свободного символизируются зеленым садом, напоминающим райский Эдем. В том саду поет соловей, который, «как и в мировой поэзии, неотделим от любви, он символизирует ее романтическую, незавершенную (в смысле брака) сторону или откровенное неприятие брака как такового. Соловей «поет любовь, обещает любовь, сманивает на любовь» [41].

Многие символы интернациональны. К примеру, женщина у окна — один из символов мирового фольклорного фонда, восходящий к архаике. «Окно, — пишет О. М. Фрейденберг, — семантизирует в тот период женщину... Культ знает многие примеры этой стоящей у окна женщины, которая то воздевает руки кверху, то как бы выгля-

дывает» [145] (в русской традиции женщина, впрочем, чаще у окна сидит, чем стоит).

Наконец, могут символизироваться не только чувства, но и определенные ситуации. Цветение растений, созревание плодов означает в песнях любовь, а их увядание — конец любви, разлуку и печаль. Любит тот, кто ломает и топчет растения. Калина — символ девичества, и ломать калину — значит брать девушку замуж. В глубокой древности красный цвет калины связывал ее с огнем. А. А. Потехня замечает: «Эпитеты слова калина — ясная, красная, жаркая, червоная — так решительно относят это слово к понятию огня, что нет возможности сомневаться в том, что оно одного происхождения с *калить*, *раскалять*» [101]. В песнях же речь идет не просто об огне, но огне любовном. Вообще в народной поэзии ягода — эротический символ, так что рядом с калиной оказываются вишня, малина. Символика растений в целом занимает важное место в народной лирике, и связано это с широко распространенным представлением «молодо-зелено».

Не менее значительную роль играет в песнях символика воды. Вот распространенная формула «девушка у реки». Ее семантический ареал связан с горем. «Горе или его поэтические синонимы и выступают как словесный контекст этой формулы: с горя девушка идет к реке, она горюет на берегу, глядя в воду, горестно ждет там милого, она избывает горе в реке» [74]:

С того горя, со печали тяжелой я по реченьке гулять пошла.
 Прихожу я к быстрой речке, тоску-горе приношу,
 Тоску-горе приношу, Дунай-речке говорю:
 Теки, речка, Дунай быстрый, возьми горяшко с собой!
 На волне горе не тонет, волной горе не несет!

Мы уже говорили о том, что в песне любой жест имеет повышенную значимость. Так и в данном случае. «В образном строении самой формулы присутствует эстетика жеста: девушка идет к реке, она ходит по берегу, стоит над рекой, сидит на берегу. Жест всегда подчеркнут» [74]. Кроме того, за этой формулой кроются древнейшие мифологические представления: вода связана с женским началом, некой душевной темнотой, с судьбой (отсюда и гадания на воде), особенно — со смертью. «В этот семантический ареал входят: утрата, разлука, безысходность, душевная драма, холод, темнота» [74]. Все эти значения и реализуются в песенных текстах.

Есть и другие формулы, связанные с водой. Первое свидание происходит у колодца или у речки, куда девица идет за водой. Переправа через речку – старинный символ брака. Вода заливает кусты – девушка отдается любовной стихии.

Песенная символика, восходя к архаическим представлениям, не является в то же время чем-то застывшим и неизменным: она и разрушается, и переосмысливается. Первичное значение символа дуба – мужская сила и выносливость. Постоянный эпитет дуба – «сырой». Он постепенно ассоциируется с «сырым», сиротливым, так что дуб начинает символизировать одиночество и сиротливость. В традиционном символе калины могут акцентироваться не ее красные ягоды, а терпкий и горько-кислый вкус. Калина горька, как горька и безрадостна жизнь человека:

Какова горька калина,
Таково житье за старцем...
Какова сладка малина,
Таково житье за ровнем.

Но все эти переосмысления протекают в рамках традиции. «Наличие у формул глубинной поэтической семантики и их большая аллюзивная сила обуславливают способность формулы проецировать традицию на текст песни, т. е. включать его в сложный универсум народных представлений и идеалов, где, собственно, и разыгрывается содержание песни» [74].

Символика бывает, конечно, не только природной. Отворять ворота, пропускать через ворота – символ любовных отношений, сеяние (проса, лебеды) – символ зарождения любви.

Итак, песня имеет собственный художественный язык, с присущей ему особой логикой, побудившей некоторых фольклористов говорить даже о «внелогичности» этого языка. Еще А. А. Потебня отметил своеобразный «способ обобщения» в народных песнях. Алогизмы здесь – дело обычное. Попробуйте понять, какого цвета цветочек имеется тут в виду:

Во саде-то все цветики заблекнут:
Аленький мой беленький цветочек,
Желтый лазоревый василечек.

С одной стороны, речь идет о конкретном виде цветов – васильке, с другой – о родовом понятии – цветах вообще. Видовое и родо-

вое выступают в нерасчленном единстве. И когда песня говорит о гусях-лебедях, то это не значит гуси плюс лебеди, это нечто большее: гуси, лебеди и птицы вообще. Как верно отметил А. Т. Хроленко, «в фольклоре семантика слова шире своего разговорно-бытового “номинала”» [150].

В народной лирической песне композиция не predetermined правилами. Довольно часто песня открывается повествованием, а затем следует монолог или диалог, т. е. вначале рисуются обстоятельства, а затем переживания лирических героев. Описательно-повествовательный зачин — обычный композиционный прием народной лирики, которая, как мы говорили, в отличие от лирики литературной, всегда рисует конкретные ситуации и намечает обстоятельства, переживаемые героями. Вводятся же герои благодаря и лирическому обращению, и психологическому параллелизму. Можно говорить и о параллелизме строфическом и синтаксическом. Например, песня «Вдоль по речке, вдоль да по Казанке / Сизый селезень плывет» состоит из трех строф, совершенно одинаковых в синтаксическом отношении: сизый селезень плывет — добрый молодец идет, чешет кудри черные и спрашивает, кому их достанется чесать. В первой строфе — старой бабе, во второй — молодой вдове, в третьей — красной девице.

Еще один прием, который часто используется в песне, — ступенчатое сужение образа. Это «такое сочетание (внутреннее сцепление) образов, когда образы следуют друг за другом в нисходящем порядке от образа с наиболее широким объемом к образу с наиболее узким объемом содержания... Последний, наиболее «суженный» в своем объеме образ, как раз с точки зрения художественного задания песни, является наиболее важным. На нем-то, собственно говоря, и фиксируется внимание» [118]. Обычно это лирический герой:

Что далéче, далéче во чистóм полé
Стояла тут дубравушка зеленая,
Среди ее стоял золотой курган,
На кургане раскладен был огничек,
Возле огничка послан войлочек,
На войлочке лежит ли добрый молодец,
Припекает свои ранушки боевые.

Ступенчатое сужение относится не только к образам пространственного порядка, но и к социальной сфере. Если речь идет о семье, вначале перечисляются наиболее значимые (с патриархальной точки зрения) члены семьи, и далее, по ступеням, движение идет к герою (героине): отец, мать, брат, сестра, молодая жена.

Эстетическая сторона народной песни определяется не только словом, но также ритмом и напевом. Эмоциональное содержание песни гораздо богаче, чем можно заключить из ее текста: исполнение включает в себя возгласы, паузы, которые нелегко учесть при записи текста. Вот мы читаем в сборнике следующие строки:

Эх, да уж вы ночи, ночи мои темные!
Все-то я ночушки, млада, я просиживала.

Те же две строчки были записаны специалистами по народной музыке следующим образом:

Эх, да уж вы но...
Эх, да уж вы ночи, ночи мои те...
Эх, да уж вы темные,
Ночи темные!

Эх, да все я но...
Все-то я ночушки, млада, проси...
Эх, да я просиживала,
Я просиживала.

Как показывает запись, при распеве появляются повторения фраз, полужраз, отдельных слов, многие слова прерываются на половине — и вновь повторяется фрагмент фразы. Но и эта запись не совсем точна: здесь восклицание «эх» звучит как обрубленное, тогда как в пении оно растягивается [110]. Но дело даже не в точности записи — ни одна запись на бумаге не покажет, как при многоголосном исполнении песню начинает одна девушка, после нее вступает поочередно по несколько голосов или хор, что придает народной песне особую красоту.

Отношения между текстом и напевом диалектичны. Каждый, кому приходилось слышать хоровое исполнение протяжных песен, знает, как трудно «разобрать» текст, как мелодия «разрушает» текст. «Распев и многоголосие внешне «дезорганизуют», разрушают словесный текст как собственно лингвистическое построение. Текст в таком виде не только не воспринять, его даже нельзя

услышать» [74]. Кроме того, напев – автономное образование, и он может «обслуживать» разные тексты.

Совсем иначе выглядит исполнение частой песни: здесь короткие строчки, короткие музыкальные фразы, нередко – и припевы. Это связано с ритмикой танца, сопровождением которого частые песни и являлись. Поэтому ритм частых песен жестче, тяготеет к четырехстопному хорею («Ах, вы сени мои, сени», «Хороша наша деревня»). В протяжных же песнях таких жестких ритмических структур нет. Однако и в частых песнях словесный текст деформируется: здесь повторяются слова, фрагменты текста, припевки «разрывают» текст. Фрагментарность частой песни усиливается и за счет соединения разных по содержанию мотивов, так что песня уподобляется калейдоскопу; темы здесь следуют одна за другой без видимой логической связи:

Во ку... во кузнице,	Они куют, принаваривают,
Во ку... во кузнице,	Они куют, принаваривают,
Во кузнице молодые кузнецы,	К себе, к себе Дуню,
Во кузнице молодые кузнецы.	К себе, к себе Дуню,
Они, они куют,	К себе Дуню приговаривают,
Они, они куют,	К себе Дуню приговаривают.

Калинка, калинка, калинка моя,
 В саду ягода малинка, малинка моя!
 Ах, под сосною, под зеленою
 Спать положите вы меня!
 Ай, люли, ай, люли,
 Спать положите вы меня!

Уже в XIX в. старинная народная песня начинает уходить из быта. Трансформируется композиция, разрушается традиционная символика. Это не значит, что народная песня умирает – нет, на место старых форм приходят новые, идущие из литературы. Стихотворения профессиональных поэтов становятся песнями и по фольклорным законам начинают варьироваться. В конце XVIII – начале XIX в. в поэзии стал популярен жанр русской песни. Многие его произведения являются достоянием фольклора, особенно городского: «Стонет сизый голубочек» И. И. Дмитриева, «Выйду ль я на реченьку» Ю. А. Нелединского-Мелецкого, «Среди долины ровныя» А. Ф. Мерзлякова, «Не осенний мелкий дождичек» А. А. Дельвига.



Муж лапти плетет,
а жена нити прядет.
XVIII в.
Гравюра на дереве.
Фрагмент

Важную роль в распространении песен стали играть песенники. В XVIII в. они были еще дорогими (это «собрания русских песен» В. Ф. Трутовского, И. Прача — Н. А. Львова, М. Д. Чулкова). Но постепенно на смену этим собраниям приходят дешевые сборнички, вплоть до лубочных, порою просто тетрадки. Рядом с изданиями, озаглавленными «русские песенники», появляются и такие, как «Песни тиролок и московских гризеток», распеваемые ими в трактирах Тумановом и Зайцевом, Часовниковом и Пеговом, в кофейных Александровского сада, Тверского бульвара и Волчьей долины». Да, рассадниками песен новой формации, полуфольклорных и полулитературных, были не только песенники, но и трактиры. Там распевались и романсы, и цыганские песни, так что оттуда проникали в народ и цыганщина, и кабацкая манера пения. Их влияние на народный песенный репертуар также было огромным.

Особого разговора заслуживают *цыганские* песни. Их вторжение в русский быт начинается на исходе первой трети XIX в. Пением московских цыган восхищались А. С. Пушкин, Н. М. Языков, Е. А. Баратынский, В. Г. Бенедиктов, а позже, во второй половине XIX в., — А. А. Григорьев, Я. П. Полонский, А. А. Фет, А. Н. Апухтин. По словам А. Григорьева, «пение московских цыган нельзя было

отделить от русского народа, ибо репертуар их складывался из исконно русских бытовых песен, органически воспринятых и претворенных в специфически цыганской, страстно-напряженной манере» [87]. В «Живом труппе» Л. Н. Толстого Федя Протасов говорит о цыганском пении: «Это настоящее».

Есть резон согласиться с А. Р. Кугелем: «Цыганская песня – это исторический, переработанный отзвук старинной вольницы, которая жила на Дону и на Днепре, на Урале и на Яике, и все, что осталось живым в душе от преданий вольницы, – все стремилось неудержимо к задору, туману и шири цыганской песни».

В наши дни старинная лирическая песня не умерла. Ее жизнь поддерживается эстрадой. Анастасия Вяльцева и Надежда Плевицкая до революции 1917 г., Лидия Русланова и Жанна Бичевская после нее включали в репертуар старинные народные песни и романсы. Народные песни поются в художественной самодеятельности и фольклорных ансамблях, в так называемых народных хорах. Некоторые традиционные песни сохраняются и в живом бытовании.

* * *

С текстами народных лирических песен можно познакомиться по одной из антологий: «Народные лирические песни» (сост. В. Я. Пропп. М.–Л., 1961); «Русская народная поэзия: Лирическая поэзия» (сост. А. А. Горелов. Л., 1984); «Русские народные песни» (сост. А. Н. Розов. Л., 1988). Из исследований по народной лирике наиболее интересны: «Поэтический строй русской народной лирики» В. И. Ереминой (Л., 1978), «Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики» Г. И. Мальцева (Л., 1989).



История современного русского фольклора начинается с отменой крепостного права в 1861 г. Классический русский фольклор был связан с патриархальным укладом. Эпоха капитализма внесла в русскую жизнь коренные изменения, разрушив патриархальные отношения, преобразовав уклад жизни, формы народного досуга. Уходят в прошлое народные праздники, где водили хороводы, устраивали игрища и забавы, в которых принимали участие целые улицы. Известный писатель Сергей Максимов, внимательный наблюдатель народного быта, замечает в конце XIX в.: «Теперь эти праздники совершенно прекратились, когда на смену хоровода привезли из европейской столицы досужие питерщишки французскую кадрили. Готовые пальто и дешевые ситцы победили вконец бабушкины сарафаны и шубейки, и в народные песни втиснулся нахалом и хватом, с гармоникой и гитарой, кисло-сладкий, ветренный и нескромный романс вместе с «частушками» — коротенькими куплетцами водевильного строя. Теперь и в глухих местах пошло все по-новому. И на улицах праздников мы больше никогда не увидим...»

Процесс разрушения патриархального уклада жизни начался еще до отмены крепостного права, и жалобы на угасание старых традиций стали общим местом

в наблюдениях за русским бытом. Вот одна из них, так похожая на иронически-скорбное замечание Максимова: «Прежние песни заменяются другими, как алый кумач московским ситцем и холстинкой, как шитый золотом кокошник и белая фата платком гродетуровым. На юге России, в местах приволжских, старые песни и сказки остаются собственностью только одних стариков и старух и вскоре сделаются добычей забвения. Ветреная молодежь любит песни новейшего сочинения». Кто этот печальник, единомышленник Сергея Максимова? Его современник? Нет, это любомудр Степан Шевырев, и писано это еще в 1827 г.

Последовавший после 1917 г. разгром русской деревни (коллективизация, гибель мужиков на Второй мировой войне, массовое бегство крестьян из деревни после войны) привел к тому, что доминировавший прежде крестьянский фольклор в наше время занимает место очень скромное. Современный русский фольклор — прежде всего городской.

Старые, традиционные формы фольклора уже не соответствуют новым жизненным условиям. Это ведет к гибели веками создававшейся фольклорной традиции. Отмирает старая жанровая система. На смену фольклору приходит профессиональное искусство. Уже в 1920-е годы фольклористы отмечают, что в рабочей среде «старый поэтический мир изжит», по выражению А. М. Смирнова-Кутачевского. Фольклор уходит на периферию духовной культуры. Духовные запросы народа удовлетворяются уже не устным творчеством, а книгой.

Новые фольклорные традиции создаются под сильнейшим влиянием литературы. Получают распространение авторские произведения. Традиционные фольклористические критерии зачастую перестают «работать»: современное народное творчество создается, живет и распространяется иначе, чем старый фольклор, — оно несравнимо ближе к литературе.

КНИГА И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА

Широкое проникновение книги в народ началось уже в позднефеодальную эпоху (XVII в.). Сначала это были дешевые книжки, разносившиеся коробейниками, — так называемая лубочная литература, соседствовавшая с лубочными картинками. Всякий,



Парамошка с Савоською
в карты играют.
Вторая половина XVIII в.
Гравюра на дереве

кто видел лубочную картинку, поражался отсутствием перспективы, всякой пропорциональности, пестротой и яркостью красок, их необычностью: деревья — красные, дома — синие или желтые, лошади — зеленые.

Картинки забавного содержания — немецкие потешные печатные листы — появились в Москве в Овощном ряду и на Спасском мосту, где продавались вместе с книгами и рукописями. В XVII в. их стали делать и в России, но все по тем же немецким образцам. Поэтому, например, Семик, народный праздник, является тут «не в виде разгульного русского мужика или фабричного с березкою в руке, но в виде степенного голландца с трубкою во рту, сидящего у открытого окошка» [125]. Содержание лубочных листов было разнообразным: тут картинки и духовно-религиозного содержания, и исторической тематики, в том числе портреты героев. По характеристике И. М. Снегирева, «здесь найдете олицетворенными догмат, молитву, житие святых, исторический факт, четью (легенду), нравоучение, притчу, сказку, пословицу, песню, словом, все, что пришлось по духу, нраву и вкусу нашего простолюдина» [125]. Немало было среди них переработок фольклорных текстов — сказок, былин, а также литературных произведений, которые сами выросли на фольклорной почве (рыцарские романы о Бове и Еруслане Лазаревиче).

Явление, о котором мы говорим, — интернациональное. Биограф Ч. Диккенса Энгус Уилсон пишет о дешевых детских книжках

в Англии: «Большинство историй, входивших в книгу под названием «Желтый карлик», принадлежало к числу страшных сказок, в которых сверхъестественные события чередовались с удивительными подвигами, как то бывает в ребячьих рассказах. Король храбро выступал в поход и, повстречав двух ужасных сфинксов, зарубил их своим мечом. Потом он начал бой с полдюжиной драконов и тоже их всех поубивал. Тут вышли ему навстречу двадцать четыре красавицы и так далее»¹. Нетрудно заметить, что сказка эта — перепев старинных рыцарских романов.

БУЛЬВАРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

После 1861 г. в народ проникают и собственно литературные произведения, которые порою начинают вести фольклорное существование. Так, один из сказочников, встретившихся Д. К. Зеленину, сказал, что он начитался «хороших книжек», и предлагал пересказы «сказки о принце и нищем» и «сказки Монтекрист». Поток лубочной литературы все нарастает, потому что появляется целая книжная индустрия, работающая на большой рынок. В нее входит множество издательств (и крупнейшее из них — издательство Ивана Сытина). Поток лубочных изданий получил название «литературы Никольской улицы» (потому что издательства такой литературы находились большей частью на Никольской улице и Солянке).

Здесь были свои авторы и свои классики. Современник вспоминал: «Большинство издателей Никольского рынка были люди полуграмотные, но они отлично разбирались в массовой литературе и очень хорошо знали вкусы потребителей их производства. На первом плане, конечно, стояли «Бова Королевич», «Еруслан Лазаревич», «Аглицкий милорд», «Битва русских с кабардинцами», «Солдат Яшка — Красная рубашка», «Евстафий и Плакида», «Параша-сибирячка», «Повесть о Португее прапорщике» и мн. др.» [13].

Поток этой литературы, часто называемой *бульварной*, был обильным, и неслись в этом потоке сказки, романы, дешевые песенники, письмовники (вот название одного из них: «Полный пись-

¹ Уилсон Э. Мир Чарльза Дикенса. М., 1975. С. 40.

мовник для влюбленных, с указанием правил, как должно писать письма различного содержания. С прибавлением наставления безошибочно делать выбор жениха и невесты и искусство нравиться всем и быть счастливой в супружеской жизни. Составил Светловский)».

Кем был господин Светловский? Не знаем. Авторы бульварной литературы — в большинстве своем поденщики, и имена их редко попадали на обложки. Были, конечно, исключения — как мелкотравчатый писатель XVIII в. Матвей Комаров, «житель города Москвы», сочинитель популярных романов о Ваньке Каине и английском милорде Георге. Или известный поставщик литературного товара Иван Семенович Ивин, писавший под псевдонимом «Кассиров». Он был мастером лубочных обработок народных сказок. Ивин писал стихи, сочинял религиозно-философские статьи для журнала «Русское богатство», был знаком с Л. Н. Толстым, вел с ним беседы на религиозные темы и, говорят, похвалялся: «Я заставлю Льва Николаевича быть православным!» Впоследствии Ивин учительствовал в селе Поречье Волоколамского уезда, а потом сделался священником [13]. До этого он зарабатывал себе на жизнь литературной поденщиной, и в мире бульварной литературы был не Ивиным, а Кассировым. Сгинул Ивин в годы Гражданской войны: где, когда — никому не известно.

Бульварную литературу считают частью массовой, или «третьей», культуры. Она вырастает на фольклорной почве, но в тесном контакте с профессиональным искусством, как сниженный вариант профессиональной артистической культуры. Кроме бульварной литературы, к ней можно отнести также разнообразные живописные примитивы: лубочные картинки, вывески, клеенчатые коврики, а также ярмарочные представления и балаганы.

Массовая культура живет отходами культуры артистической, которая, по мере ее изживания, спускается в народ и наслаивается на архаику. «Высокие культуры вчерашнего и позавчерашнего дня как бы заново переигрываются в сфере примитива. Народная городская среда с запозданием и по-своему переживает то, что сравнительно недавно пережил и хотя бы частично уже изжил учено-артистический профессионализм» [102]. Так случилось с высоким романтизмом и сентиментализмом на исходе XIX в., когда они стали разменной монетой на ярмарке культуры.

АВАНТЮРНАЯ СКАЗКА

В духе «третьей» культуры преобразуются и многие традиционные явления русского фольклора. Так, волшебная сказка модернизируется и превращается в сказку *авантюрную*. В ней рассказывается о головокружных приключениях героя. Действие ее происходит в современном городе, а герои обходятся без чудесной помощи. Авантюрная сказка — плод городской мещанской культуры. В ней и город представляется как идеал мещанской красоты — с шикарными ресторанами, нарядными дамами и кавалерами, изъясняющимися вычурной речью:

Дражайшая моя супруга, хотя у меня знания очень велики, я знаю, но твой умный совет всегда меня воодушевляет и дает еще больше энергии.

После этого герой прощается со своей супругой — «потрепав лаской своего родительского сердца всех своих детей, поцеловал свою жену».

Сказочный мир насыщается приметами современного быта, и это делает авантюрную сказку пародией на сказку волшебную: король отправляет трехглавому змею срочную телеграмму, царь принужден зарабатывать на жизнь мелкой торговлей, на базаре во время облавы его арестовывают из-за отсутствия документов и приговаривают к расстрелу. Одна из сказок начинается так:

В некотором царстве, в некотором государстве, именно в том, в котором мы живем, на ровном месте, как на бороне, верст за тридцать в стороне, жил да был профессор.

Профессор тут заменил привычного сказочного колдуна. Еще шаг — и сказка станет литературным, авторским произведением.

Мещанские ценности рождают и нового героя. Это мастеровой, солдат, купеческий сын, которые живут в городе, хотят обучиться хорошим манерам и открыть свое дело.

Авантюрная сказка живет мыслью, что герой может добиться удачи с помощью случая, необычного стечения обстоятельств. Кроме всемогущего случая, есть в ней еще один хозяин повествования — судьба. В повествование входят случайные и роковые встречи, тщетные попытки избежать судьбы с помощью бегства и убийства. В мировой словесности тема судьбы, неумолимо сталкивающей и разъединяющей героев, была реализована уже в древнегреческом

романе. Но мотивы эти актуализуются в России нового времени, когда кризис патриархальных отношений внушал мысль о том, что в жизни нет раз и навсегда заведенного порядка — в ней властвует случайность. О том говорила одна из популярных песен рубежа XIX—XX столетий:

Судьба играет человеком,
Она изменчива всегда:
То вознесет его высоко,
То бросит в бездну без следа.

Авантюрная сказка развивается в тесном соседстве с низовой литературой, особенно с поздним рыцарским романом. В русских повестях XVII—XVIII вв., восходивших к рыцарским романам, разрабатывались мотивы, воспринятые и сказкой: о похождениях Бовы Королевича или Еруслана Лазаревича, о героической девушке Анете, о царском сыне, воспитанном львицей. Популярность таких сказок быстро растет в капиталистическом городе с его индустрией дешевых книжек для массового читателя.

АНЕКДОТ

Самый продуктивный жанр современного прозаического фольклора — *анекдот*. По происхождению своему анекдоты принадлежат полулитературной традиции: они ведут свое начало от средневековых фацеций, шванков, фальш, жартов. Смех снимал напряжение будней, защищал от бедствий повседневного существования с его заботами и нищетой.

Реальный человек в анекдотах может менять свое обличье до полной противоположности. Он превращается в наивного простака, все время попадающего впросак. Это явное несоответствие хрестоматийного облика и анекдотической маски служит источником многочисленных комических ситуаций и свойственно анекдотам всех времен и народов.

Особенность современного анекдота в том, что он откровенно пародирует и разделяется с официальными идеологами. Кто был народным героем Гражданской войны? Ну, конечно, Чапаев, прославленный фильмом братьев Васильевых. Кто настоящий интеллеktуал, способный выиграть умственную дуэль у коварных фашистов? Ну, конечно, майор Исаев — Штирлиц, герой телесериала

«Семнадцать мгновений весны». Но в анекдоте герой войны становится выпивохой и простаком, жадным и наивным. Таким, собственно, был и ходжа Насреддин. Однако у традиционного фольклорного простака есть и второй облик: у него здравый ум, и сам он способен к иронии. Этого современный простак, как правило, лишен.

В фольклорного простака превратился и Штирлиц. Анекдоты высмеивают претензии героя на проницательность. Интеллекта у него хватает лишь на определение элементарных вещей. Штирлиц наивен до тупости. Повадки и привычки героя изображаются в полном соответствии с бытовыми, этическими и культурными стереотипами смеховой традиции. Анекдотический Штирлиц — это пародийное отражение прославленного телегероя. Ирония и гротеск доводят ситуации телефильма до абсурда. Анекдоты о Штирлице включают в себя и каламбуры, игру на омонимах — в этом их своеобразие.

Анекдот — средство социального противостояния тоталитарному режиму. Многие анекдоты относятся к так называемому политическому фольклору и были прежде квалифицированы как антисоветские. Б. Н. Путилов справедливо считает определяющим идеологическим качеством политического советского фольклора «противостояние официально провозглашавшимся лозунгам и программам... всей системе политических, экономических, духовных устоев «социалистического общества». Внутренняя оппозиционность, установка на выявление лживости этих устоев и повседневного практического их выражения, утверждение истинной картины жизни организовали всю содержательную и структурную систему этого фольклора» [115].

Большие перемены происходят и в песенном фольклоре. Крушение патриархального быта и разрушение патриархальной семьи вызывают затухание традиционных семейно-бытовых и любовных песен. Один из провинциальных учителей конца XIX в. печально вздыхает: «В городах, с развитием фабричной жизни, вместо «Ты заря ль моя, зорюшка вечерняя» стали раздаваться такие прелести кабацко-лакейского происхождения, как «Я вечер был в маскараде» или «Петербург — город привольный, все трактиры, кабаки». Догорела «березовая лучинушка», дороженьку, что «в поле пролегала», перерезали чугунки; Маша, что «ягоды искала в бору», исчезла вместе с бором и заменилась маскарадной Сашей, а «вечернюю зореньку» подернуло тучей романсов Никольского рынка».

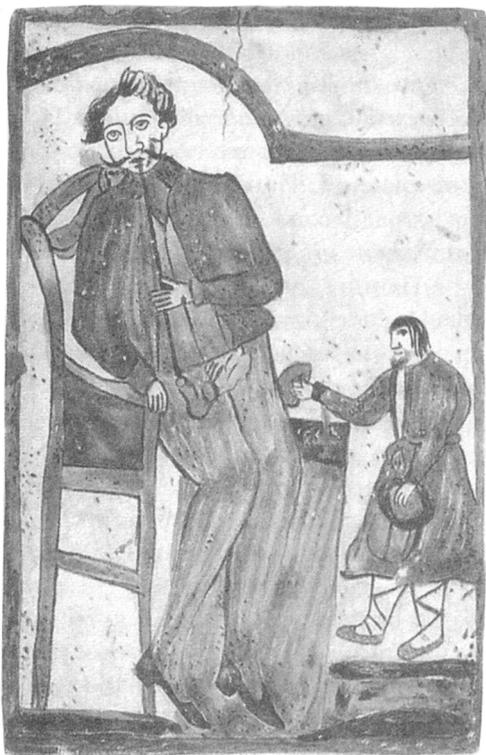
ГОРОДСКОЙ РОМАНС

В песенном фольклоре новой формации появляется аналог авантюрной сказки — *городской*, или *мещанский, романс*. История его тесно связана с историей русской эстрады: там он зародился и с ее помощью получил распространение. Популярны песни и романсы звучали в трактирах и на эстрадных площадках летних садов, но широкую популярность обеспечили им звезды русской эстрады конца XIX — начала XX в.: Варя Панина, Анастасия Вяльцева, Надежда Плевицкая. Славе этих певиц способствовали новейшие средства массовой пропаганды: граммофон, дешевые песенники, ежедневные газеты, кинематограф.

Формируется не только принципиально новый репертуар, но и новая манера пения, звучавшего с эстрады, продолжавшего традиции цыганского пения, но уже гипертрофированного, с резкими переходами от разудалого крика к надрывной слезе. Что до песенников, то в одном лишь 1911 г. их было выпущено около 180 названий. На первом месте шло издательство Ивана Сытина. Песенник стоил от 2 до 5 копеек, печатался на дешевой бумаге, с яркой картинкой на обложке, и назывался по одной из популярных песен («Могила», «Маруся отравилась», «Златые горы», «Сухая корочка»).

Песни новейшей формации были не деревенскими, а городскими (но скоро из города пришли и в деревню). Авторами их были поэты-дилетанты, а композиторами, как правило, кафешантанные аккомпаниаторы. Городской романс — это сплав разнородных традиций, ведущих как к народному, так и к профессиональному искусству. Примечательно, что все звезды русской эстрады начала XX в. — из крестьян, все они своего рода «золушки», мифологемы новой эпохи. Анастасия Вяльцева — девочка из семьи орловского крестьянина — «олицетворяла собой тогдашний эталон женского обаяния, женской красоты, притягательной власти секса» [87]. Из крестьян была и Наталья Ивановна Бабичева (выступавшая под именем Тамары), и Надежда Плевицкая, восхищавшая Федора Шаляпина и Сергея Эйзенштейна, жизнь которой началась в курской деревне и закончилась в парижской тюрьме.

Мещанский романс складывается на традициях народной баллады, но под сильным влиянием романса эстрадного. Поэтическая образность мещанского романса связана с эпигонскими явлениями в русском романтизме. Мещанский романс романтически гипербо-



Расписной печной
изразец.
Вторая четверть XIX в.

лизирует чувства своих героев: если любовь, то до гроба, если измена, то сердце вдребезги и самоубийство: «Все пережито, / Мне семнадцать лет, / Жизнь моя разбита, / Счастья в жизни нет!» Среди текстов мещанских романсов встречаются и стихотворения известных поэтов, вплоть до «Черной шали» А. С. Пушкина, но в основном это стихи неизвестных авторов.

Мещанский романс предельно драматизирует ситуации, предпочитая трагические развязки, поэтому его нередко называют жестоким. Жизнь и в самом деле жестоко обходится с героями романса. Роковое стечение обстоятельств, роковые случайности разрушают хрупкий мир недолгого счастья. В мире жестокого романса единственная ценность — это любовь. Она безжалостно разбита — либо изменой, либо трагическим недоразумением. В этой ситуации героине остается лишь умереть. Смерть героини — высшая аттестация подлинности и великой силы любви: лучше умереть, чем поступить



Расписной печной
изразец калужского
производства.
Вторая четверть
XIX в.

ся любовью — как это сделала девушка из популярнейшего в прошлом романа «Маруся отравилась»:

Вечер вечерет, работницы идут,
Маруся отравилась, в больницу повезут.
В больницу привозили и клали на кровать,
Два доктора, сестрицы старались жизнь спасти.
«Спасайте, не спасайте — мне жизнь не дорога,
Я милого любила, такого подлеца».
Давали ей лекарства — она их не брала,
Давали ей пилюли — она их не пила.

Страсти героев жестокого романа настолько накалены и гиперболизированы, что романс легко переходит границы психологического правдоподобия. И житейского тоже. Романс любит страсти роковые, нередко с инцестом. Здесь отец прокликает сына и дочь,

вступивших в кровосмесительную связь, здесь любовник узнает в любовнице свою мать. Страсти нагнетаются и ситуациями, и оценочными эпитетами: «зверь-отец», «убитые трупы» — все идет в дело.

Жестокий романс слезлив и одновременно дидактичен, назойливо вбивая в сознание моральные ценности и убеждения мещанской среды:

Когда цвет розы расцветает,	Котора девица счастлива,
То всяк старается сорвать;	Ту всяк старается любить;
Котора роза погибает,	Когда же девица в несчастье,
Ту всяк старается стоптать.	Ту всяк старается забыть.

Слезливая романтизация в жестоком романсе причудливо соединяется с безбрежным натурализмом, когда романс насыщается дошным перечислением бытовых деталей. Так, в романсе «Я Сеньку встретила» («Я Сеньку встретила на клубной вечеринке, / Картину ставили тогда «Багдадский вор»; / Глазенки карие и желтые ботиночки / Зажгли в душе моей пылающий костер») старательно выписана сцена грехопадения девицы, а многие романсы вообще производят впечатление пародии (некоторые версии романса «Маруся отравилась»). Эта пародийность усугубляется профессиональным несовершенством самодеятельных авторов: они не в ладах со стихосложением и с нормами литературного языка («Он нашел себе жену новую, / Злостну сердцем и с гордой душой», «Из задней толпы раздавалось: / Жених некрасивый какой!»).

Мы уже говорили, что страсти героев романса доведены до предела, до надрыва, когда нет никакого выхода и лучше умереть. Здесь все — навеки, навсегда (романс вообще любит остановить мгновение — и продлить его в вечность). Никаких компромиссов, никаких полутонов — романс предпочитает краски яркие, лубочные.

Обычный романсовый сюжет — история любви. Цветок любви вырастает и вянет на наших глазах, и растет он из житейского сора — романсы, повторим, полны бытовыми подробностями.

В небольшом одном городишке
Коломбина с семьею жила,
До семнадцати лет не гуляла,
А потом кавалера нашла.

Сей кавалер, по имени Джек, вздумал однажды прогуляться с другой. Коломбина, недолго думая, покончила с собой. Потрясенный Джек последовал за ней.

Романс явно говорит о том, что и простой человек не обделен глубокими чувствами, что, выражаясь по-карамзински, и крестьянки любить умеют. Несомненна связь романа с социальной психологией городской бедноты, и беднота эта заявляет о себе как о вполне самодостаточном в своих чувствах и переживаниях социальном слое.

Мещанскому романсу более ста лет, так что у него есть уже своя история. В конце XIX в. по дворам больших городов еще ходили шарманчики, и мелодия шарманки стала классическим напевом мещанского романа. Пели «Разлуку», «Зачем ты, безумная, губишь», «Как на кладбище Митрофаньевском отец дочку зарезал свою», «Бледной луной озарился старый кладбищенский двор», «Шумел камыш», «Окрасился месяц багрянцем», «Златые горы» и др. Октябрьский переворот принес новые темы — и новые романсы: «Тихо сияла луна серебристая» (под серебристой луной коммунист убил свою возлюбленную, дочь священника), знаменитые «Кирпичики», уже упомянутый романс «Я Сеньку встретила на клубной вечеринке».

В 1920—1930-е годы получает распространение экзотический романс, где история любви разворачивается в дальних странах.

Чайный домик возле Дарданелла,
Палисадник из китайских роз.
С палубы английской канонерки
Как-то заглянул сюда матрос;
Девушку из маленькой таверны
Полюбил красавец-капитан,
Девушку с глазами дикой серны,
За улыбку, за изящный стан.

Новый всплеск романсового искусства дала Вторая мировая война. Давно ушли в прошлое шарманки, но в послевоенные годы воскресла традиция бродячих певцов. Сидя в парках культуры и отдыха и на базарах прямо на земле или передвигаясь по вагонам пассажирских поездов, инвалиды Великой Отечественной пели под гармошку романсы новой формации — про верность или измену оставшейся в тылу жены. Такова знаменитая «Клава».

Жестокие романсы характеризовались в отечественной фольклористике (если исследователи обращали на них благосклонное внимание) как «ущербные по содержанию и форме произведения, исполненные чрезмерной чувствительности, натуралистических деталей повествования, сюжетного мелодраматизма и «жестокости», в которых «ясно ощущается природа так называемых «блатных песен». В этом, конечно, много правды, но мы хотели бы сослаться на исследователя столетней давности, который сопроводил издание новейших тогда песен справедливым замечанием: «Раз народ поет ту или иную песню, следовательно, она почему-либо ему нравится, почему-либо она для него важна, и дело исследователя отыскать причину ее популярности, а не отворачиваться от нее, заклеив ее кличкой пошлою».

АЛЬБОМНАЯ ПОЭЗИЯ

В наши дни мещанские романсы иногда попадают на эстраду, но чаще встречаются в *альбомной поэзии*, которая заслуживает особого разговора. Она берет свое начало на рубеже XVIII–XIX вв. и складывается на границе между фольклором и литературой. Альбомы дворянских салонов пушкинской поры принадлежат скорее литературе, они сродни альманахам. Мы находим в них стихи А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, А. А. Дельвига, рисунки знаменитых художников – и тут фольклористу делать нечего: альбомная поэзия дворянских салонов принадлежит культуре артистической.

Иное дело – альбомы уездных барышень, студентов, молодых офицеров. Это тоже не фольклор, но уже искусство не «штучное», а массовое. Ю. М. Лотман так характеризует альбомную поэзию пушкинской поры: «Альбом был важным фактом «массовой культуры» второй половины XVIII – первой половины XIX в.; являясь своеобразным рукописным альманахом, аккумулируя наиболее популярные произведения печатной литературы, альбом одновременно отражал большую роль семейной, родовой и кружковой традиций как организующих культуру факторов» [69].

Через сто лет альбомы становятся достоянием мещанской культуры. Их ведут обыкновенно девушки, и в альбомах первой четверти XX в. немало мещанских романсов. Проходит еще полвека –

и альбомы завоевывают школьную среду. Чаще всего их ведут в наши дни школьницы 11–14 лет. Это собрания афоризмов, шуток. Главное место в них занимают тексты популярных песен, иногда жестоких романсов.

Альбомная поэзия четко обозначает одну из генеральных линий развития современного фольклора: он смыкается с низовой литературой, самостоятельным творчеством, становясь достоянием массовой культуры. Это традиция рукописных тетрадок, самостоятельных песенников. Но рядом с ней живет и собственно устная традиция.

ЭВОЛЮЦИЯ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Фольклорный *романс* — произведение с отчетливой фабулой, причем фабульное начало здесь явно преобладает над музыкальным сопровождением. С точки зрения музыкальной фольклорные романсы примитивны. Нередко одна и та же непритязательная мелодия подверстывается к разным текстам. Иное дело — песня. Здесь музыкальное сопровождение так же важно, как и словесный текст, и песни, по сравнению с романсами, более лиричны. Однако четкой границы между романсами и песнями нет.

Почти все фольклорные песни современной формации — литературного происхождения. Это сочинения самостоятельных поэтов — «Измученный, истерзанный наш брат мастеровой» П. Горохова, «Хас-Булат удалой» А. Аммосова, «Меж крутых бережков» и «Зачем ты, безумная, губишь» М. Ожегова или переделки известных эстрадных песен. Многие городские песни ушли из бытования: за сто лет рабочий быт сильно изменился. Песни фабричной молодежи уже не услышишь на городских улицах. Между тем самосознание зарождающегося рабочего класса в таких песнях выразилось очень правдиво, даже натуралистически: быт, пристрастия и забавы молодежи хорошо в них документированы:

Жил я в городе Одессе,
Много денег накопил,
А с Катюшей милою
В один вечер прокутил.

Пил я водочку-наливку,
Музыкантов нанимал;
До того я докутился —
Во полицию попал.

Кто на Охте не жывал,	Поздно спать ложимся,
Тот горя не знает,	У нас машинушки худые,
А мы жили-поживали,	Шпенделя кривые;
Все горе узнали.	Подмастерья молодые
«Ай, фабричные девчонки,	Ни черта не знают,
Почему все бледны?»	Только знают-понимают —
«Потому мы худы-бледны,	К мастеру подводят.
Что живем мы бедно,	Мастера-то англичане
Поутру рано встаем,	Все штрафы становят».

Рядом с фабричными бледными девчонками появляется молодец — эталон новомодной красоты:

...дорогая шинель,
 Золоты часы с камнями,
 Ала лента со струями,
 Перебрызгана духами.
 На манишке мелки складки,
 На жилетке — светлы вставки,
 В духах его головушка учесаная.

Так что натуралистические зарисовки легко соединяются с идеальными портретами героев, как, например, этот эталон парикмахерской красоты. Это своего рода песенный лубок, столь же диковинный, как и лубок живописный, в котором крестьянин из известной сказки о Шемякином суде восседает на троне под балдахином, стоящим на паркетном полу.

Особый пласт современной городской песенной культуры составляет так называемый *блатной* фольклор. С жанровой точки зрения это романсы и песни. Некоторые из них стали классикой («Мурка», «Таганка»), другие известны, пожалуй, лишь в уголовном мире. Здесь есть и слезливо-сентиментальная лирика, и надрывная бравада, и своеобразный юмор («Гоп со смыком», «С одесского кичмана», «Это было весною»). Мы цитировали московских исследователей, которые усмотрели в жестоких романсах «природу блатных песен». Наоборот, блатной фольклор усваивает художественные принципы мещанского романа, разрабатывая мелодраматические ситуации.

ПЕСНИ-ПЕРЕДЕЛКИ

Очень заметное место в фольклоре советской поры занимают *песни-переделки*. Знаменитая «Катюша» М. Исаковского вызвала сотни подражаний, как и дореволюционная песня «Раскинулось море широко». Одним из шлягеров 1940–1941 гг. был сентиментальный вальс Я. Петербургского на слова Я. Галицкого «Скромненький синий платочек». Уже в первые дни Великой Отечественной войны появился его новый вариант:

Двадцать второго июня
Ровно в четыре часа
Киев бомбили,
Нам объявили,
Что началась война.

Популярность нового «Платочка» была огромной. Он превратился в песню о неминуемой разлуке и предстоящей встрече — самой главной надежде первого года войны.

Были переделки и пародийные, иронические. Особенно «повезло» в этом отношении «Огоньку» М. Исаковского («На позицию девушка / Провожала бойца, / Темной ночью простилися / На ступеньках крыльца. / И пока за туманами / Видеть мог паренек, / На окошке у девушки / Все горел огонек»): верности здесь противостоит неверность: «Не успел за туманами / Промелькнуть огонек, / На крылечке у девушки / Уж другой паренек».

Наконец, современные народные песни могут и вовсе не варьироваться, но отрываются от имени создавших их поэтов и композиторов и воспринимаются как подлинно народные («Вот кто-то с горочки спустился» или «На побывку едет молодой моряк» В. Бокова).

ЧАСТУШКИ

Один из центральных песенных жанров современного русского фольклора — *частушки*. Частушка постепенно вытесняет лирическую песню, быстро откликаясь на меняющуюся жизнь. От традиционных песен частушки отличает многое: и оперативность оценок ситуаций, и то, что они могли импровизироваться, в них продолжались традиции не столько протяжных (с которыми почему-то сопоставляют частушки), сколько частых песен — потому

и «частушки». Отличает их от традиционных песен и литературность формы: частушки строфичны (их излюбленная форма — катрен), выдержаны в ритме четырехстопного хорея, в них используется рифма.

Интересно просматривать сборники советского фольклора 1930–1960-х годов, где частушки размещаются по тематическому принципу, демонстрируя злободневность: «Ленин — Сталин», «Оборона страны», «Колхозная жизнь», «Антикулацкие» и «в довесок» — «Про любовь».

Пароход идет по Волге,
Пароход полон икры,
А мальчик очень шустрый:
Записался в РКП.

Резолюцию суда
Подписала вся страна:
Над фашистскими бандитами
Расправа коротка.

Поясняем: «фашистские бандиты» — это большевистские лидеры Бухарин, Каменев, Зиновьев.

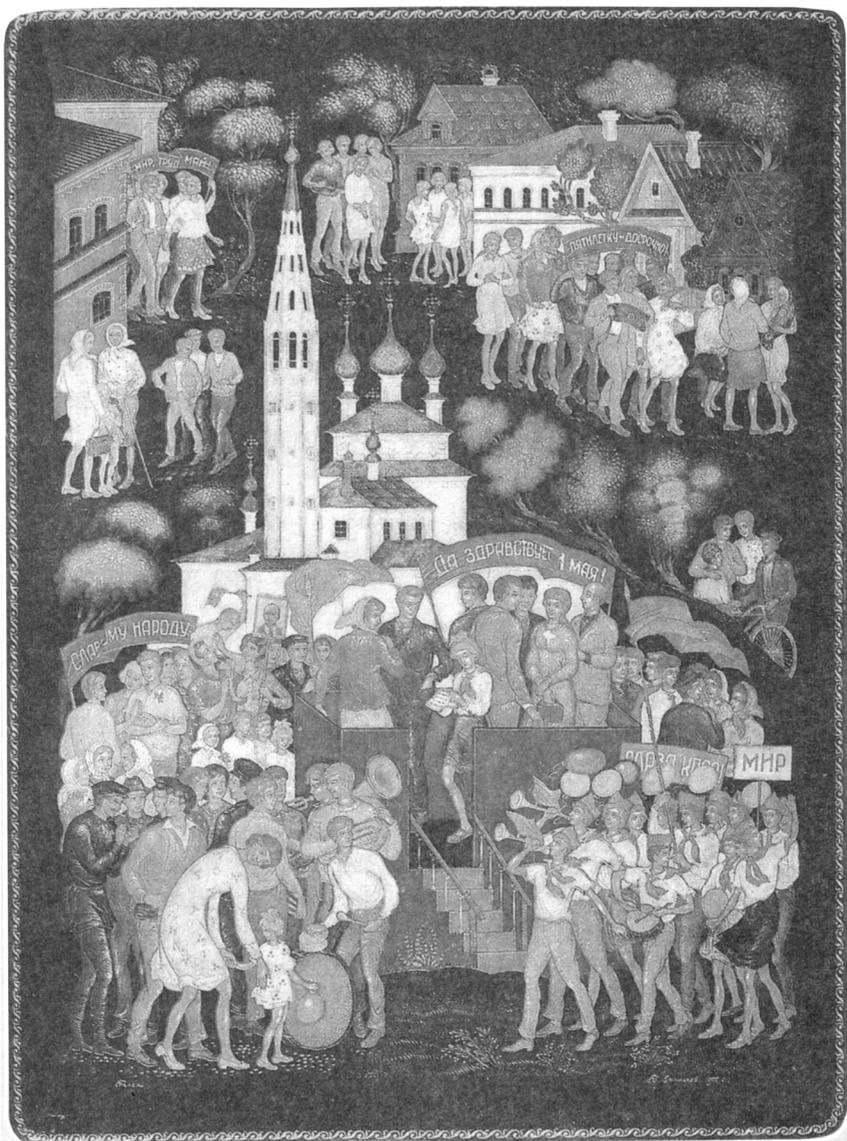
Официальный советский фольклор на девять десятых, по удачному выражению американского ученого Р. Дорсона, — фейкlor (англ. *fake* — подделка, фальшивка). В советских сборниках частушек встречаем такие образчики жанра:

Мы зажиточными стали,
Хорошо живем сейчас.
Это ты, товарищ Сталин,
От нужды избавил нас.

Запоем, подруги, песню
Не в один — в три голоса:
У Лысенко есть пшеница
Не в один — в три колоса.

В народе же пели совсем иное.

Частушки сложились, скорее всего, на городской окраине, где жили вчерашние крестьяне, и по истокам своим представляют синтез деревенского и городского фольклора. Они нашли себе место и в городе, и в деревне. Это преимущественно творчество молодежи, и один из первых сборников частушек 1903 г., составленный Д. К. Зелениным, так и назывался: «Песни деревенской молодежи». Как раньше, так и теперь частушки — прежде всего песенки любовного содержания. Кризис патриархального сознания дал о себе знать прежде всего в среде молодежи: ее не увлекали старые идеалы, она хотела жить по-новому. Частушки демонстрируют новое отношение к ситуациям, складывающимся в общении между моло-



Первое мая. 1975. Палех

дыми людьми. Изменил, пошел с другой, обидел — эти извечные проблемы в частушке, как правило, изображаются весело, с озорством:

Юбку новую порвали	Сидит Клава у ворот,
Самую хорошую	Она не пляшет, не поет.
И подбили правый глаз	Она сидит — ни бе, ни ме,
Левую галошею.	Одни парни на уме.

Согласимся с В. С. Бахтиным: сколько пелось и поется о бойких девчоночках, подруженьках, которые отстаивают свою свободу, право на любовь, об удалых парнях, которые весело гуляют, никого не боятся и над всем смеются! «Стену каменну пробьем, / На гулянице придем!» — это не только озорство, вольница, но и протест против гнета старших. А вот как изображаются любимые, по которым страдало девичье сердце, в протяжных лирических песнях:

Меня милый угостил:	Я у Коли в коридоре
Вниз по лестнице спустил.	Сапогами топала,
Я летела не спеша	Хотя Колю не любила,
Со второго этажа.	А конфеты лопала.

А вот диалог между парнем и девушкой:

— Дорогой, куда поехал?
 — Дорогая, в Щучино.
 — Дорогой, возьми с собой!
 — Куда такое чучело?

Пренебрежение к традиционным моральным нормам нередко принимает в частушках крайние формы: немало частушек совершенно бесстыдных, циничных, не оставляющих камня на камне от нравственности, не брезгующих самыми интимными подробностями в отношениях между молодыми людьми.

Выделяют несколько разновидностей частушек. Одна из наиболее распространенных — *лирические припевки*. Приведенные нами примеры представили частушки как песенки веселые, полные иронии и насмешки. Но достаточно было и грустных частушек:

Не от солнышка рябина	Ягодиночка убит,
Кисти принавесила,	Убит и не воротится,
Не от радости девчонка	На свидание ко мне
Голову повесила.	Теперь не поторопится.

Есть *частушки-припляски*, сменившие в быту частые песни. Пелись и так называемые *нескладухи*, представляющие мир шиворот-навыворот и лишенные логики:

На угоре стоит баня,
Никто замуж не берет,
Шла машина из трамвая,
Потерял мужик дугу.

Особый вид частушек — двухстрочные *страдания*:

Мил уехал — не сказался,
А я рада — отвязался.

Основной художественный принцип частушек — веселая игра со словом. Здесь множество остроумных рифм, обыгрывание современной официальной лексики, масса неологизмов, словесных фокусов:

Мене милый изменил,
Я упала перед ним.
Что ж я, дура, падаю
Перед такую гадою?

Ты не ухни, кума,
Ты не эхни, кума,
Я не с кухни, кума,
Я из техникума.

Я гуляла с Колею
С великою неволею,
А теперя с Витею
Для общего развитию.

Саша, Саша, я не ваша,
Милый Коля, не твоя:
Я теперь Сережина,
Сережей приворожена.

Частушки никогда не пелись по одной — десятками сыпались они на деревенских вечеринках и городских гулянках.

Появившись около ста лет назад, частушки стали одним из ведущих жанров первой половины XX в. Постепенно их популярность упала. Произошло это потому, что в последнее время коренным образом изменились формы досуга деревенской молодежи. Раньше парни и девушки ходили по улицам, плясали под гармошку — и здесь звучали частушки. Сейчас молодежь собирается в клубе, танцует под магнитофон, и частушки уже не выражают ее миропонимания.

К такому выводу пришли отечественные фольклористы, наблюдая быт русской деревни 1970-х годов. Но в городе частушка остается жить. Прекрасный знаток этого жанра поэт Николай Старшинов говорил, что частушка, как и анекдот, выжила благодаря своей оперативности, лаконичности, остроте сюжетов, сжатых до предела, благодаря необычности ситуаций, озорству, высокому мастерст-

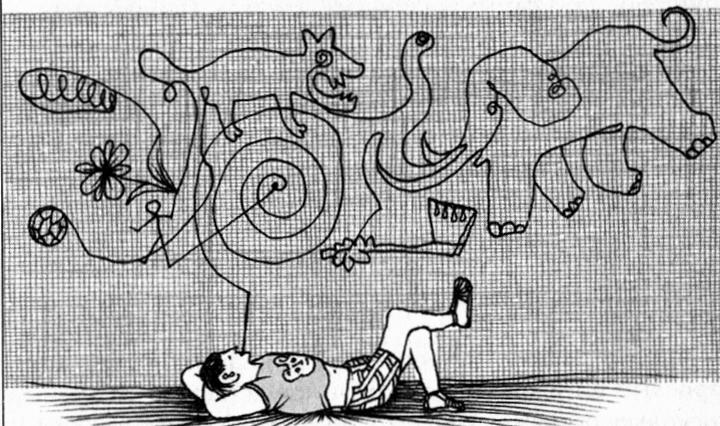
ву, а нередко и умышленной нелепости, доведенной до полного абсурда и потому вызывающей народную улыбку. Да, в наши дни частушка все чаще выглядит как жанр пародийный, откровенно комический.

Мы далеко не исчерпали тему современного фольклора. За пределами нашего внимания остался фольклор солдатский, студенческий, профессиональный, область современных суеверных рассказов. Все это надо собирать, публиковать и изучать — и тогда перед нами откроется такая картина современного фольклора, о грандиозности которой мы даже не подозреваем.

* * *

Антологий современного фольклора пока не издано, кроме одной, недалеко отстоящей от официоза и приуроченной к 50-летию Октябрьской революции: «Русский советский фольклор» (Л., 1967). Есть, однако, сборники произведений отдельных жанров. Жестокие романсы опубликованы в изданиях: «Русский жестокий романс» (сост. В. Г. Смолицкий и Н. В. Михайлова. М., 1994); «Современная баллада и жестокий романс» (сост. С. Адоньева и Н. Герасимова. СПб., 1996); «Городские песни, баллады, романсы» (сост. А. В. Кулагина и Ф. М. Селиванов. М., 1999). В серии «Библиотека поэта» опубликован сборник А. И. Нутрихина «Песни русских рабочих» (М.—Л., 1962).

Публикаций частушек — множество. Среди наиболее полных: «Частушки в записях советского времени» (сост. З. И. Власова и А. А. Горелов. Серия «Памятники русского фольклора». М.—Л., 1965); «Частушки» (сост. В. С. Бахтин. «Библиотека поэта»: Большая серия. М.—Л., 1966); «Частушки» (сост. Ф. М. Селиванов. Серия «Библиотека русского фольклора». М., 1990). Обобщающие труды по современному русскому фольклору появились лишь недавно — таково исследование «Современный городской фольклор» (М., 2003).



Современный фольклор вытесняет из жизни фольклор классический, но не полностью: традиционные тексты могут входить в репертуар новейшего времени. Лучше всего это просматривается в фольклоре для детей, где новое соседствует со старым. Но и здесь сохраняются лишь островки традиционного фольклора. Та картина детского фольклора, которую мы рассмотрим, не отвечает реальности: некоторые тексты и жанры прошлому неизвестны — одни рождены XX столетием, другие, напротив, ушли в прошлое и не встречаются в современном обиходе. В русском детском фольклоре немало произведений архаических — и рядом живут тексты, пришедшие в детский репертуар из кино и телевидения, из детских книжек.

Детский фольклор достаточно автономен и не является зеркальным отражением фольклора взрослого: здесь свой мир и, соответственно, своя жанровая система. Детский фольклор связан с бытом еще теснее, чем взрослый.

Обычно детский фольклор делится специалистами на две области: фольклор, исполняемый взрослыми для детей, и собственно детский фольклор, т. е. то, что создано самими детьми. Для нас это не принципиально. Важнее другое: дети быстро меняются — и по мере



их взросления меняется фольклор. В 5–7 лет они исполняют одно, а в 10–12 – совсем иное. Фольклор же взрослых для детей включает сочинения для самых маленьких, так что разница между областями детского фольклора, скорее, возрастная.

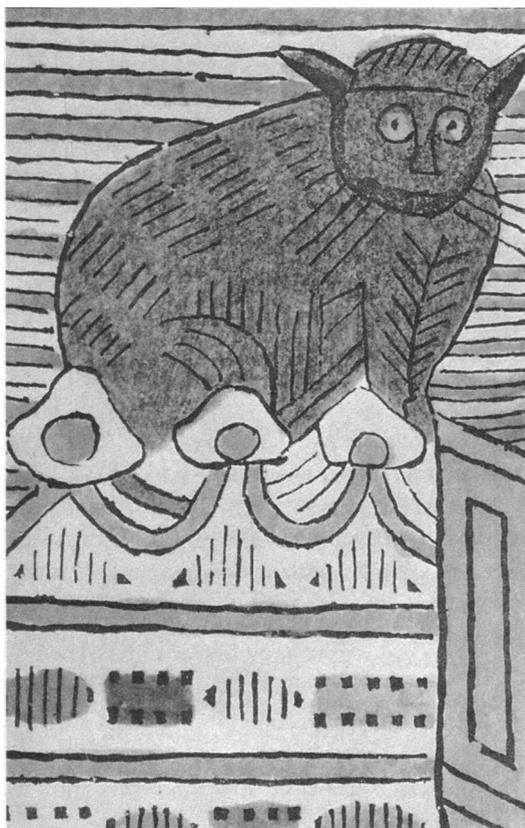
Фольклор в детской среде гораздо более значим, чем в современной взрослой. Мы уже говорили, что в эстетическом сознании современного человека фольклор играет роль крайне незначительную. Напротив, «вхождение ребенка в культуру во многом до сих пор определяется фольклорной традицией» [152].

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ

Начнем с фольклора для самых маленьких, того, что взрослые предлагают детям. Он представляет огромный интерес, поскольку помогает ответить на вопрос – «какими стихиями питаются растущие в жизнь новые людские поколения» [15]. Песни для самых маленьких – это *колыбельные*. Известны они едва ли не всем народам мира, и темы их везде однотипны: «...призывание и олицетворение сна, увещание и устрашение ребенка, обещание награды, идеалы и пожелания матери для будущности ребенка» [53]. Можно думать, что вместе с этими песенками у ребенка закладываются первые понятия, что колыбельные приучают к человеческой речи, к ритму и простейшим мелодиям, но все же основное назначение таких песен – успокоить, усыпить ребенка. Они призваны оказать гипнотическое воздействие, и вполне возможна их изначальная связь с заговорами. Отсюда обилие в колыбельных повелительных интонаций («спи!», «усни!»). Эти императивы вписываются в простенькое повествование. Оно состоит из небольших картинок, произвольно связанных между собою, где животные заняты обычными человеческими делами: спят, едят, шьют и т. п. Чаше других в славянских колыбельных появляется кошка:

У котаворкота
 Была мачеха лиха.
 Она била его,
 Приговаривала:
 Не ходи, котик,
 По чужим дворикам!
 Не качай, котик,
 Чужих детушек!

Приди, котик, ночевать,
 Мою Аннушку качать!
 Я тебе, коту, коту,
 За работу заплачу,
 Дам кувшин молочка
 И кусочек пирожка.



Фрагмент деревянной гравюры.
Вторая половина XVIII в.

Появляются в колыбельных и гулюшки, и вещи из детского обихода. Рядом с ними живут мифологические существа Дрема, Угомон, Бука. Этот Бука мешает детям спать. Обитает он обычно неподалеку, где-нибудь в сарае:

Баю-бай, баю-бай,
Поди, Бука, под сарай!
Поди, Бука, под сарай,
Коням сена не давай!

Кони сена не едят,
Всё на Буконьку глядят
Ох ты, Бука, не ходи,
Нашу Катю не буди!

Бука появлялся и на святочных игрищах. Вот как он выглядел (по описанию А. В. Терещенко): лицо его было обмазано сажей, голова обставлена рогами, уши обвернуты лохмотьями, руки из соломы, ноги толстые и кривые, тело обвивалось чем-нибудь косматым,

с привешенными бубенчиками, во рту он держал раскаленные уголья, и из него выпускал дым.

Если ребенок не засыпает, его страшают или Угомом («Угомон тебя возьми!»), или волком («Придет серенький волчок и ухватит за бочок»), или стариком Бабаем, а в некоторых текстах — так даже и Мамаем, что позволяет фольклористам возводить эту колыбельную ко временам татарского нашествия. Действительно, русские нередко называют старика-мусульманина Бабаем, но происхождение этого образа в колыбельных едва ли связано с татарским игом. Боба у сербов, Бубак у чехов, Бобо у поляков (польский славист А. Брюкнер писал: «Вово — to straszyl», т. е. «Бобо — это пугало») говорят о славянских корнях этого опасного для детей существа.

Еще страшнее угроза смертью — есть и такие колыбельные:

Бай-бай да люли,	Мы поплачем-повоем,
Хоть сегодня помри,	А в землю зароем.
Завтра мороз,	Спи-ка, Тоня, на два дни,
Понесут на погост,	А на третий — на дровни.

За этими пожеланиями кроется какой-то древний, не вполне понятный мифологический смысл, и на этот счет современная наука высказала множество предположений. Так, В. П. Аникин полагает, что таким путем матери старались обмануть злые силы [5]. В самом деле, существовали обычаи, связанные с тем, как уберечь ребенка от смерти. Смерть можно обмануть, устроив мнимые похороны ребенка.

У многих народов отмечен обычай скрывать имя, данное ребенку при рождении. Или вот что пишет русская исследовательница-этнограф В. Н. Харузина: «Имя, неприятное само по себе, имеет великое преимущество: оно может отогнать или обмануть злую силу духов, враждебно настроенных против ребенка. Поэтому дача имени некрасивого, унижающего и т. п. происходит обыкновенно в семьях, где часто умирают дети» [148]. До сих пор это сохраняется у многих народов (например, у монголов: Хазгай — Кривой, Наджма — Плохой Путь). Встречая в русских летописях «невзрачные» имена, мы вправе предположить, что обычай этот жил и на Руси.

Возможно, что и колыбельные песни имели функцию оберега. Ведь магических элементов в младенческом фольклоре множество — вплоть до обыкновенных заговоров (окатывая ребенка водой

после купания, мать говорила: «С гуся вода — с тебя худоба»). Но права, скорее всего, Э. В. Померанцева: если исторические корни «смертных» колыбельных связаны с магией, с попытками обмануть нечистую силу, то дальнейшее их бытование «было реакцией на бедственное положение, при котором воля и любовь матери разбиваются о непосильный гнет жизни» [98]. Возможно, здесь говорила нечеловеческая усталость: ведь рядом пелись совсем другие колыбельные, с более веселыми перспективами — мать мечтает о будущем ребенка, и тут ясно выражены иные ожидания:

Будешь в золоте ходить,
Чисто серебро носить.

Тем не менее не следует идеализировать колыбельные: ведь крестьянская жизнь была тяжела. Согласимся с А. Н. Толстым: «Нельзя до конца прочувствовать старинную колыбельную песню, не зная, не видя черной избы, крестьянки, сидевшей у лучины, вертя веретено и ногой покачивая люльку. Вьюга над разметанной крышей, тараканы покусывают младенца. Левая рука прядет волну, правая крутит веретено, и свет жизни только в огоньке лучины, угольками спадающей в корытце. Отсюда — все внутренние жесты колыбельной песни»¹.

Лишь одно противоречит этой выразительной картине: те же мотивы находим и в колыбельной, которую пела немецкая мать не при свете лучины в черной избе.

ПЕСТУШКИ И ПОТЕШКИ

Но вот ребенок начинает узнавать близких, потягивается, делает первые шаги — и появляются новые песенки: *пестушки* и *потешки*, такие, как «Ладушки» и «Сорока-ворона». Если содержание колыбельных не доступно ребенку, то потешки и пестушки рассчитаны на элементарное понимание. Они дают первые уроки познания, первые уроки морали: так, чтобы сварить кашу, надо нарубить дров, нанести воды. Не делал этого — каши не получишь. В этом, так сказать, познавательно-воспитательная ценность «Сороки-вороны». Но она не сводима к моральному уроку. Один из первых отечественных фольклористов, Иван Сахаров, писал: «Сорока,

¹ Толстой А. Н. Полн. собр. соч. М. 1949. Т. 13. С. 363–364.

как игра детская, увеселяет только детей и матерей и свято соблюдается в семейной жизни»¹. Это именно игра: и «Сорока», и «Ладушки» — песенки забавные и шуточные. Они всегда связаны с движениями: ребенка гладят, подбрасывают и подхватывают, качают на коленях. В пестушках есть и практическая цель: ребенка учат садиться, поворачиваться. «Тяни холсты, потягивай, в коробочку покладывай», — поет маменька, вытягивая и складывая руки младенца. Благодаря этим игровым песенкам ребенок включается в напряженное общение и со сверстниками, и со взрослыми. Здесь мы вступаем уже в собственно детский фольклор, по преимуществу игровой. Еще в 1920-е годы Г. С. Виноградов писал: «Детский фольклор составляют произведения, которых не включает репертуар взрослых, это — совокупность произведений, исполнителями и слушателями которых являются сами дети» [22]. И поскольку основная сфера общения детей — игра, то и детский фольклор связан прежде всего с играми.

Итак, произведения детского фольклора не входят в репертуар взрослых, это детское творчество. Однако основу детского фольклора составляют произведения, созданные взрослыми вовсе не для детей. «В подавляющем числе случаев детское словесное творчество выражается в переработке готового материала и приспособлении его к нуждам и потребностям детского быта... То, что в жизни взрослых потеряло смысл и значение, находится в пренебрежении или полном забросе, что унесено временем и совершенно забыто, — подбирается детьми, находит у них интерес и встречает заботливое отношение» [22]. Старинные заговоры и заклинания уходили из жизни взрослых и становились детскими потешками и считалками. То же и с песенками: «Детские песни собственно не детские, а веселые песни взрослых, доставшиеся в наследство детям. Это творчество хороводов, посиделок и святочных игр» [151].

Детский фольклор хранит следы давно минувших эпох. «В массе лепета, детской болтовни, прибауток и кажущихся пустяков порою выпукло выдаются отголоски далекого исторического прошлого» [15]. Существует теория, будто дети в ускоренном темпе повторяют путь, пройденный человечеством: они слушают древние сказки и пользуются древними заговорами («Дождик, дождик, пуще, дам тебе гущи» — это древнее аграрное заклинание), стреляют из лука

¹ *Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым. М., 1990. С. 157.*



Из коллекции рисунков детей — очевидцев событий 1917 г.

А. Туманов. Единая трудовая школа. 1918.

Государственный исторический музей

и пускают крылатого змея. Поэтому немало фольклористов, склонных искать в детских песнях и играх отражение событий, давно потерянных памятью народа. Так, в одной из прибауток на вопрос, где его дом, жучок отвечает, что он разрушен проезжавшими мимо татарами. Соблазнительно увидеть тут отражение татаро-монгольского ига, «застрявшее» в незатейливой детской песенке. Но как и фольклор в целом, детский фольклор постоянно обновляется, и многих текстов, записанных в XIX в., мы уже не находим в репертуаре нашего времени. Поэтому не стоит излишне архаизировать детский фольклор.

Не будем также целиком относить детский фольклор к опустившейся в детскую среду культуре взрослых. У детей есть своя субкультура, собственная традиция, и прав Г. С. Виноградов: «Детская этнография... имеет вполне самобытные, не встречающиеся у взрослых особенности и черты, обуславливаемые совокупностью особенностей детского возраста» [22]. Это прекрасно видно на примере заговоров.

ЗАКЛИЧКИ

Мир народных заговоров мрачноват — ведь человек обращается к могучим сверхъестественным силам, будь это силы природы или Пресвятая Богородица. Детские заговоры гораздо светлее взрослых, хотя в конечном счете к ним восходят; они на чисто лишены суровости. Ф. И. Буслаев не без основания заявил: «Призывание солнца и дождя в детских песнях, основанное, без сомнения, на первобытных воззрениях на природу, — это древнейший мотив, проходящий по детским песням чуть ли не всех европейских народов и распространенный далеко за пределами народностей индоевропейских» [18]. Но древние *заклички* в детском фольклоре стали откровенной игрой. Таково, например, обращение к дождю:

Дождик, дождик, перестань,	Я у Бога сирота,
Я поеду в Ерестань	Отворяю ворота
Богу молиться,	Ключиком, замочиком,
Христу поклониться.	Шелковым платочиком.

Или заклички, обращенные к насекомым. В. Н. Топоров полагает, что название «божья коровка» не случайно. С божьей коровкой связан миф, претерпевший несколько трансформаций, и в мифологическом свете «божья коровка — не что иное, как «превращенная» жена громовержца, несущая на себе следы наказания огнем» [85]. Но что, кроме игры, осталось в современных детских обращениях к божьей коровке: «Божья коровка, полети на небо, принеси нам хлеба»? Того же рода обращение к улитке: «Улита, улита, высуну рога, дам тебе, улита, пирога!» (Сходные обращения к божьей коровке и улите есть у польских и немецких детей). Это такая же забава, как заклички солнца и дождя, и согласимся с О. И. Капицей: «Все эти песенки представляют собою заклинания дождя и солнца, дегенерировавшие в веселую детскую песенку» [53].

ДЕТИ И ОБРЯД

Не остались дети в стороне и от обрядовой жизни. Во многих взрослых обрядах у них были роли. Дети колядовали (в некоторых районах России в XIX в. колядование стало характер-

я хожу» отражение древних брачных игр, связанных с весенними обрядами молодежи. Действительно, текст красноречив:

- Горю, горю жарко.
- Горю, горю ясно!
- О ком горишь?
- Хочу красную девицу!
- Какую?
- Тебя, молодую!

СЧИТАЛКИ

Фольклор детей дошкольного возраста – сплошь игровой, он живет в коллективном общении. Структура многих детских песенок и стихов обусловлена порядком и техникой игры. Прелюдией к игре (пряткам, жмуркам, салкам и т. п.) являются *считалки* – «рифмованные произведения, используемые детьми с целью установления роли участников игры или очереди для начинания игры» [22]. Термин «считалка» придуман фольклористами, и собственно счет в считалках появляется редко – перед нами скорее жеребьевка. Так они в народе и назывались – «жеребьевками», «гадалками». Жребий падает свыше, он беспристрастен. Можно и собственно считаться – отсюда *считалки-числовки*:

- | | |
|-------------------------|------------------------|
| Раз, два, три, четыре, | Мама вышла, поругала |
| Меня дома не учили | И за доктором послала. |
| Ни считать, ни писать, | Доктор едет на свинье, |
| Только по полу скакать. | Балалайка на спине, |
| Я скакала, я скакала, | А гитара на носу, |
| Себе ножку поломала, | Доктор любит колбасу. |

Древнейшие жеребьевки восходят к заговорам, заклинаниям, нуждавшимся не в счете, не в логике, а в завораживающем ритме. (Завораживал, впрочем, и счет, но об этом чуть позже). У многих считалок – давняя родословная: «Несомненные потомки старинных песен и других жанров устного творчества, изводы из книжных произведений – все эти тексты имеют значительную давность и сложную историю» [22]. В текстах считалок хорошо видны следы разных эпох.

Вот позднее средневековье:

На золотом крыльце сидели
Царь, царевич,
Король, королевич,
Сапожник, портной.
Кто ты будешь такой?

Вот XVIII–XIX вв.:

Аты-баты, шли солдаты,
Аты-баты, на базар.
Аты-баты, что купили?
Аты-баты, самовар.

Аты-баты, сколько стоит?
Аты-баты, три рубля.
Аты-баты, кто выходит?
Аты-баты, ты да я.

Вот вторая половина XIX в.:

Дора, Дора, помидора,
Мы в саду поймали вора.
Стали думать и гадать,
Как же вора наказать?
Мы связали руки-ноги
И пустили по дороге.

Вор шел-шел-шел
И корзиночку нашел.
В этой маленькой корзинке
Есть помада и духи,
Ленты, кружева, ботинки —
Что угодно для души?

А вот считалка нашего времени:

Шла машина темным лесом
За каким-то интересом.
Инти-инти-интерес,
Выходи на букву «Эс».

Самыми древними считаются у исследователей *заумные* считалки: в них видят осколки древних заговоров. Но в целом заумные считалки много моложе, хотя, быть может, они и созданы по образцам архаическим:

Эни, бени,
Рики, факи,
Турба, урба,
Сентебряки.

Подобных считалок немало. В основе своей это общеевропейские тексты. К застывшим формулам, лишенным для уха русского ребенка всякого смысла, лишь иногда добавляются слова с мини-

мальным смыслом («сентябряки», «краснодеу»). Исследования показали, что многие заумные считалки восходят к латинским числовым. Высказано также предположение, что это испорченные молитвенные тексты на древнееврейском языке или пародийные подражания им.

Многие полагают, что заумные считалки — «результат особой речевой одаренности детей, их словотворчества» [66]. Г. С. Виноградов размышлял: «Быть может, у детей обращение к зауми обусловлено тем, что дитя-художник в силах выразить обыденным словом только часть того, что сам видит вполне... В сознании или ощущении творца или исполнителя-художника считалка, не знающая логики, — не набор бессвязных слов и выражений и не просто «поэтическая вольность»: переживания исполнителей создают комплексы и связи, совершенно чуждые нашему будничному пониманию и нашей чистой логике» [22].

Едва ли дело в том, что «ребенок-художник» не может выразить словом все, что он чувствует. Но Виноградов прав в другом: здесь есть чуждая логике сила переживания, и обусловлена она завораживающим ритмом (В. Шкловский говорил о «фасцинирующей» функции считалок). Здесь должно быть непонятно, и заумная считалка на это ориентирована. Поэтому и в считалках-числовках искажаются названия чисел:

Первешки-другешки,	Пядан-ладан,
Трешки-орешки,	Шухтар-бухтар,
Четырки-дырки,	Карандаш-выперташ.

«Со смелостью, не ограничиваемой каким-либо сомнением, каким-либо раздумьем, дети властвуют над словом, перековывают, перегибают его сообразно своим нуждам и вкусам, то укорачивают, то наставляют его, делают его то мягким и нежным, то колючим и подчас — грубым» [22].

И, наконец, основная группа считалок — *сюжетные* и *кумулятивные*. С. М. Лойтер восклицает: «И чего только ни придумала детская фантазия: в них «катятся» и торба, и яблоня, и яблочко, и шарик, и тоненько колечко, и бочка; в них «шла» и кукушка, и старушка, и лягушка, и коза, и собака, и торговка, и машина, и «ехала» торба, и белка, и телега, и карета, и повар, и т. д.» [66]. В самом деле, сидят только на золотом крыльце, тогда как почти всегда, в подавляющем большинстве случаев, в сюжетных считалках идут

и едут. «Из-под горки катится голубое платьице», «Ехал Ваня из Казани» и др.

Мир считалок — поразительно алогичный и произвольный; «перед нами ассоциативное нанизывание отдельных тематических звеньев, которые воспринимаются если не как разобщенные, то как логически не связанные, понятным образом не мотивированные» [22].

Из-под горки катится
Голубое платьице,
На боку зеленый бант,
Тебя любит музыкант.

Музыкант молоденький,
Звать его Володенькой.
Через годик, через два
Будешь ты его жена.

Собственно, логика тут и не нужна: завораживающая сила ритма, о которой мы говорили в связи с заумными считалками, — главное.

«Перевивая основную ткань текста — подобно яркой ленте, вплетенной в девичью косу, — дважды или многократно пробегающие по ней счет или заумь дают лексические повторения, в которых выявляется музыкальная стихия жанра, объединяют словесные массы в некоторую совокупность, сцепляют отдельные части в стройное единство» [22]. Заумь и счет нередко присутствуют в сюжетных кумулятивных считалках: заумно, абсурдно аккумулируются здесь логически не связанные между собой мотивы.

Свобода от логики сближает считалки с небылицами. Собственно, жестких границ между ними нет (только что небылицы могут иметь иной ритмический рисунок, и тогда в считалки они не годятся), но небылицы не бывают столь короткими, как считалки.

Многие слова в считалках теряют привычный смысл, «расползаются», превращаясь в заумь — как *кони, кони, кони* превратились в *сиси-сиси-доши, губернатор в би-тур-натор*, а некоторые строчки звучат таинственно: *Я бульону подолью, я бурену подою*.

Обзор считалок показывает, что при единстве художественных принципов они не брезгают никакими источниками — от семинарских шуточек до современной поэзии. «Здесь имеется в наличии не одна поэтическая традиция — устно-народная и книжная. Старые и новые книжные влияния, идущие из разных источников, элементы разговорного народного языка с его особенностями, элементы прозаической деловой речи, детское отношение к слову и проявления детского словотворчества — все это обусловило разнородность

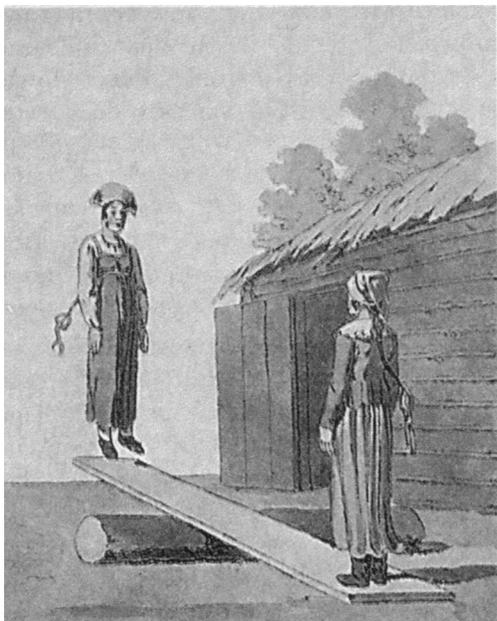
элементов, дающих в своей совокупности лексический состав произведений описываемого жанра» [22]. Дело даже не в лексическом составе, а в поразительной «всеядности» считалок. Современные считалки включают в себя и «старый фонд» (о золотом крыльце и торбе, которая катилась с высокого горба), и считалки литературного происхождения (про зайчика, который вышел погулять и в которого стрелял охотник, про мышек, которые дернули за гири, — тексты Ф. Миллера, С. Маршака).

Очень много в современных считалках комбинаций привычных мотивов: ведь ассоциации в них не подчиняются строгой логике. Поэтому мотивы можно тасовать, как колоду карт.

ИГРЫ

Считалки предваряли многие, но, конечно, далеко не все детские игры. Игр этих великое множество: в свадьбу и похороны, в любовь и торговлю, с прятаньем и поисками (достаточно заглянуть в старую, но недавно переизданную книгу Е. А. Покровского о русских детских играх). Дети бегают, прыгают, прячутся, догоняют и разыскивают друг друга — и при этом не испытывают нужды что-либо говорить. И все же в разных играх складываются свои словесные формулы. Если водящий робко топчется на месте и боится отойти от места, где надо «застукаться», ему кричат: *На месте кашу не варить, а по городу ходить!* Есть и такие игры, которые непременно сопровождаются устойчивыми текстами. Они называются ролевыми, поскольку играющие исполняют разные роли. Одна из популярнейших игр детей-дошкольников «Волк и гуси» с широко известным текстом: *– Гуси-гуси! – Га-га-га! – Есть хотите? – Да-да-да!* и т. д.

Как в детском фольклоре в целом, в играх детей много из репертуара взрослых. Такова игра «Зайныка». Однако у взрослых она имела эротический подтекст. В детском варианте ее бывшая символика утеряна — и сидящий в кругу «зайныка» должен подражать зайчику — поскакать, а то и поплясать. Или игра «Жив курилка», которую некоторые смело мыслящие фольклористы относят к глубокому прошлому, видя в ней обучение искусству обращения с огнем. Е. А. Авдеева в середине XIX в. так описывает эту игру: «Садились все в кружок, зажигали лучинку и, потушивши, передавали ее один другому, приговаривая: жил-был Курилка, ножки тоненьки, душа коротенька; не умри, Курилка, не оставь печали, не заставь плясати.



На качелях.
Х.-Г. Гейслер.
Гравюра. XIX в.

Всякий старался скорее сбуть с рук Курилку, приговаривая: жив. У кого погасла лучинка, с того брать фант» [1].

Более трудные задачи ставила перед детьми игра, куда более поздняя по происхождению и уж никак не сводимая к эпохе овладения огнем, — «Барыня». Главное место в ней занимает импровизация, но начинается игра с формулировки правил:

Вам барыня прислала
Голик да веник,
Да сто рублей денег.
Что хотите, то берите,
Чёрно с белым не носите,

«Да» и «нет» не говорите,
Не смеяться, не улыбаться,
Губки бантиком не делать.
— Вы поедете на бал?

и т. д.

И дальше ведущий расставляет перед играющим словесные ловушки.

Самые маленькие дети обычно играют вместе. С годами мальчики и девочки разделяются. Есть игры для тех и для других. Мальчики играют в «Казаки-разбойники», девочки — в игры «семейные». В таких играх есть «сценарий» с элементарным «текстом», и они представляют в сущности детскую народную драму. Но обычно

сквозного «текста» нет: многие игры лишь предваряются небольшими тексточками (Г. С. Виноградов удачно назвал их игровыми прелюдиями). В них излагаются условия игры и определяется кара за их нарушение. Так, игра в молчанку предварялась таким уговором:

Сорок амбаров	Сорок ковшей
Сухих тараканов,	Зеленых соплей.
Сорок кадушек	Молчанка началась —
Соленых лягушек,	Чок-чок, двери на крючок!

В игре определяются взаимоотношения между детьми, выделяются лидеры и аутсайдеры: это способ социализации — построения человеческого общежития с его этическими правилами, с распределением социальных ролей. В детской «социальной борьбе» использовались разные средства. Одним из самых распространенных приемов унижения противника были *дразнилки*:

Ваня, Ваня, простота,	Катя, Катя, Катюха́
Купил лошадь без хвоста,	Оседлала петуха.
Сел задом наперед	Петух заржал,
И поехал в огород.	На базар побежал.

Отчасти дразнилки связаны с прозвищами — обычными для старого крестьянского быта: ведь фамилий у крестьян не было. Однако прозвища были индивидуальны, тогда как дразнилки традиционно привязывались к определенным именам. Это могли быть и эпитеты (*Анна — затычка банна, Андрей-воробей, Агашка — грязная рубашка*), и целые тексты, как только что цитированные о Ване и Кате. «Мы не думаем, что эти присловья были произведением особого детского мирка. Шутливые прозвища, как и все легкое, смешное, переходят к детям и хранятся между ними, подобно тем обломкам древних мифических песен, которые... привлекали детское внимание и передаются взрослыми детям как забава, как шутка» [151].

Дразнилки были направлены не только на имя, но и на внешний облик, национальность, физические недостатки, пристрастия (вплоть до любви к дразнилкам: *Дразнило — собачье рыло*). Дразнилка была и средством испытания, проверкой реакции: держит ли ребенок удар, как поведет себя.

К дразнилкам близки *поддевки* — лукавые вопросы и предложения, связанные с подвохом (— *Скажи «стакан»*. — «*Стакан*». — *Твой*

отец таракан). Функция их та же: осмеять «жертву», поставить ее в глупое положение. Строятся поддевки на речевой игре — это, по сути дела, омофоны. Они требуют от играющего бдительности. В другом жанре детского фольклора, *скороговорках*, от участников требуется не бдительность, а сноровка. По всей видимости, скороговорки не были в прошлом исключительно детской забавой (развлекались ими и взрослые), но в наше время они стали детским достоянием. Столкновение однотипных согласных — главное препятствие в скороговорках (*Бык тупогуб, у быка губа тупа; Не руби дрова на траве двора* и т. п.). Появились и новые скороговорки — про греку, ехавшего через реку, про вороватых Карла и Клару, про чумазных чертенят.

ДЕТСКИЙ ЮМОРИСТИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР

Вид самостоятельной игры представляют детские юмористические песенки, сказочки, стишки. Художественный мир юмористического детского фольклора являет единство реальности и вымысла, обыденного и необычайного:

- | | |
|---------------------|--------------------|
| — Круженка-меленка, | — Черви выточили. |
| Где ты была? | — А где черви? |
| — Кóней пасла. | — Гуси выклевали. |
| — А где кони? | — А где гуси? |
| — В воду ушли. | — В тростник ушли. |
| — А где вода? | — А где тростник? |
| — Быки выпили. | — Девки вытоптали. |
| — А где быки? | — А где девки? |
| — За гору ушли. | — Замуж выдали. |
| — А где гора? | |

Такие детские песенки зачастую восходят к скоморошинам, и раньше для детей не предназначались. Это «как бы особый эпос народного юмора, эпос балагуров, скоморохов, перешедших в народную карикатуру лубочных картинок» [151].

Все реалии в детских песенках привычны и взяты из хорошо знакомого быта. Но эта реальность последовательно преобразуется, и в результате создается мир фантастический. Обыкновенные звери, птицы, насекомые уподобляются людям и совершают нечто

для них необыкновенное. Из реальности творится небылица — о похождениях комара или блохи, о звериных свадьбах. Тут и «страшные» истории, которые неизменно кончаются катастрофой, венчающей похождения незадачливого путешественника — будь то огуречик, которому мышка отгрызла хвостик, или серенький козлик, коему вздумалось «в лес погуляти».

Забавная песенка «Жил-был у бабушки серенький козлик» имеет примечательную историю. В Польше этот сюжет зафиксирован уже в XVII в. Здесь бабушка сама уводит козлика в лес — за то, что он ест капусту. Пожалев его вскоре, бабуля отправляется на перекресток дорог (примечательное место — мифологический топос) — и находит только рожки да ножки. В одном роге она варит «пирóжки», в другом — шкварки и угощает ими гостей на поминках (тут некоторые видят связь с погребальными обрядами). У русских подобный сюжет выглядит несколько иначе, но бабушке достаются все те же рожки да ножки. К сюжетам такого типа относится и трогательная история о галке, ставшей жертвой разбойников:

Скачет галка	Сняли они с галки
По ельничку,	Синь кафтан.
Бьет хвостом	Не в чем галочке
По березничку.	По городу гулять,
Наехали на галку	Плачет галка,
Разбойнички,	Да негде взять.

В юмористическом детском фольклоре немало словесной игры, зауми — того, что с блеском впоследствии будет развито поэтами XX в. — К. Чуковским, Д. Хармсом, что будет великолепно проиллюстрировано Ю. Васнецовым в книгах «Ладушки» и «Радуга-дуга». Вот стишок-небылица, очень популярный в старом детском фольклоре:

Ехала деревня	Кнут схватил собаку
Мимо мужика,	Парить мужика,
Вдруг из-под собаки	А мужик со страху
Лают ворота.	Бац под ворота!
Выбегла дубина	Лошадь ела кашу,
С мальчиком в руках,	А мужик — овес,
А за ним тулупчик	Лошадь села в сани,
С бабой на плечах.	А мужик повез.

Этот мир шиворот-навыворот приводит маленьких детей в восторг — и в юмористической форме убеждает их в «правильности» мира окружающего.

С возрастом содержание детского фольклора меняется, и игровой фольклор в среде школьников начинает занимать все меньше места. Дети постепенно втягиваются в жизнь взрослых, но сама эта жизнь во многом еще воспринимается по-детски. Взаимоотношения со взрослыми, и в первую очередь с учителями, приобщение к политике и социальным проблемам, отношение к иному полу, любовь — вот основные темы фольклора школьников. Западные исследователи показали, что школьный фольклор — это целый мир (в Англии еще в 1959 г. вышло исследование супругов Опи «Фольклор и язык школьников», а в США появилась книга супругов Кнапп «Раз — картошка, два — картошка: Потаенное воспитание американских детей»). Выяснилось, что у школьников существует своя система ценностей — совсем не та, которую им навязывают взрослые. Школьный фольклор снабжает детей готовыми формулами и стереотипами социального взаимодействия, опять-таки далеко не всегда совпадающими с официальными педагогическими установками. В нашей стране подобные исследования появились лишь недавно.

Если в фольклоре дошкольников и младших школьников преобладают элементы, уходящие корнями в устную традицию, то фольклор русских школьников XX в. более питается профессиональной и массовой культурой, чем традиционным фольклором.

На границе между фольклором младших школьников и детей «среднего возраста» стоят страшные истории, которые фольклористы называли *страшилками*. Они представляют в большинстве своем современную мифологию, в которой являются сверхъестественные силы. Основная цель страшилок — пережить испуг. Рассказываются они не наедине, а в коллективе. Тебе страшно, но ты защищен — ведь рядом с тобой люди, т. е. страх переживается и изживается в безопасной ситуации. Такова социально-психологическая основа страшилок. Смысл их психологи видят в следующем: «Близость и эмоциональная поддержка других детей позволяет ребенку легче и безболезненней изжить некоторые страхи и проблемы, символически выраженные в страшилке, которые неизбежно возникают у маленького человека, входящего в большой и неизведанный мир» [27]. Страшилка закономерно рождается в большом городе и связана с его реалиями. В то же время страшилки как современная

детская мифология сотканы из мифологических мотивов глубокой древности.

Подобно сказке, завязка страшилки вводит в жизнь какой-нибудь семьи. «Так же, как и в сказке, семья живет счастливо до тех пор, пока не происходит незначительное событие, которое неожиданно оборачивается катастрофой, наступающей членов семьи, и прежде всего детей» [27]. Впрочем, событие может быть и значительным: мать или бабушка умерли. Но чаще родители отлучаются на работу, в магазин — тут и приходит беда. Это, в общем, та же сказочная «отлучка». Другая форма отлучки из родного дома — переезд на новую квартиру. Вообще, любые перемены сулят беду, никуда даже не переезжали, а купили картину и повесили — и из нее по ночам выходит женщина и губит домочадцев.

Использует страшилка и другой композиционный прием волшебной сказки — нарушение запрета. Оставшиеся дома дети нарушают запрет — и наказание неотвратимо. Обычные вещи приобретают таинственную силу и карают нарушителей. Такова страшилка «Черная простынь»:

Однажды мать пошла в магазин и говорила своим мальчикам, чтобы радио не включать, а девочке — на пианине не играть. Они не послушались, включили радио и стали играть на пианине. По радио передают: «Черная простынь идет по улице. Выключите радио и перестаньте играть на пианине!» Они не выключили. Опять радио передает: «Черная простынь идет по лестнице!» Они не выключили. Радио опять передает: «Девочка и мальчик, выключите радио и перестаньте играть на пианине! Черная простынь уже в коридоре, она открывает дверь!» Мальчики выключили радио, но черная простынь все равно была уже у них дома. Они не слышат, что она дома уже, но вот они ее заметили и начали убежать. Они в дверь — и она в щелку в дверь, они под стол — и она под стол. Она сжала их, и потекла из них вода.

«На примере этого сюжета можно отчетливо увидеть, как сливаются в страшилке традиции волшебной сказки с актуальными проблемами реальной жизни ребенка. Необходимость выполнения приказаний, на которых настаивают родители, страх перед нарушением запретов взрослых получают здесь свое символическое и гипертрофированное выражение» [27]. Давление, оказываемое взрослыми, вызывает внутреннее сопротивление, и взрослые пре-

вращаются в людоедов и вампиров — и не просто взрослые, а порою и собственные родители. Вот одна из характерных страшилок:

Жили-были девочка, папа, мама и бабушка. Мама ходила в длинной юбке, а папа никогда не смеялся. Дочка спрашивает у бабушки: «Бабушка, почему мама ходит в длинной юбке?» — «А ты, когда сядешь за стол, подними ей юбку — и увидишь!» — «Бабушка, а почему папа никогда не смеется?» — «А ты, когда он будет читать газету, пощекочи ему пятки — и увидишь!» Дочка так и сделала. Залезла под стол и подняла маме юбку и увидела красные копыта. Пощекотала папе пятку, он засмеялся, и она увидела красные клыки. Ночью она выглянула на улицу и увидела, что мать топчет копытами бабушку, а отец ест ее. Утром мать спрашивает: «Ты видела, что мы делали ночью?» Дочка сказала: «Да». Тогда ночью они сделали с дочерью то же самое, что и с бабушкой.

Взрослые часто пугают детей: «Смотри, отдам дяде, посадит тебя в мешок и унесет!» — кто не слышал подобного? Эта угроза реализуется и изживается в страшилках. Ребенка крадут злодеи, чтобы сделать из него мыло или переработать на котлеты. По ногтю, запеченному в котлете или пирожке, злодеи раскрыты, выслежены, уничтожены.

Мир страшилки своеобразен. Он примитивно прост. Очаг безопасности — родной дом, все находящееся вне его таит в себе опасность. Особенно страшно все, что под землей, — там мучают детей и перерабатывают их на котлеты с помощью гигантских мясорубок. Злые силы поджидают удобного момента, как бы вторгнуться в дом и нанести вред его обитателям. «Дом, а снаружи темнота, из которой тянется зловеющая Рука, — устойчивая картина детских страшных рассказов» [152].

Один из ведущих конфликтов страшилок — между «хорошим» микрокосмом и «плохим» макрокосмом. Впрочем, не все там плохо. Из того же иного мира являются чудесные помощники — милиционеры; только внешняя сила устанавливает закон и справедливость. В «нашем» же мире герои условны и безымянны, поступки их обычно не мотивированы (зачем девочка «играла на пианине»?) Зато этот несложный предметный мир ярко окрашен, причем преобладают два цвета — черный и красный, и оба — сигналы смертельной опасности.

Завершая разговор о страшилках, упомянем еще об одной их разновидности — *страшилках-играх*. Они популярны среди детей са-

мых разных стран. Чаще всего речь идет о черном человеке, как в этом тексте:

Я иду по черному-черному городу,
Я прохожу по черной-черной улице,
Я вхожу в черный-черный дом,
Я иду по черной-черной лестнице,
Я вхожу в черную-черную дверь,
Я появляюсь в черной-черной комнате,
Я подхожу к черному-черному столу,
На черном-черном столе
Стоит черный-черный гроб,
В черном-черном гробу
Лежит черный-черный скелет,
Скелет кричит: «Отдай мое сердце!» —

и тот, кто рассказывает эту жуткую историю, хватается за горло.

Мы сопоставляли страшилки со сказками — по структуре. Но по своим функциям они, конечно же, ближе к быличкам — это суеверная проза современного детства. Дети из тургеневского «Бежина луга» пугали друг друга персонажами быличек. Сегодня дети пугают друг друга «черным человеком». Это современная детская мифология, корни которой — и в сказках, и в быличках, трансформированных отчасти литературной традицией — романами ужасов, триллерами. Корни этой детской мифологии, которая возвращена городской цивилизацией, уходят в глубокое прошлое.

Широко распространены среди современных школьников анекдоты и *черный юмор*, так называемые «саdistские стишки» — четверостишия о мальчике, нашедшем в поле гранату, или о бабушке, прибывшем внучку гвоздями к забору. Эти стишки, по меткому определению А. Ф. Белоусова, — «явная провокация по отношению к нормам взрослой культуры» [120]. В СССР их «не замечали», так как они находились в явном противоречии с официальным обликом советского пионера и школьника. Собственно, этот черный юмор и возникал среди взрослых как пародия на официальные штампы коммунистической педагогики. Одним из первых авторов «саdistских стишков» считается известный ленинградский поэт О. Григорьев, которому молва приписывала авторство стишка «Маленький мальчик нашел пулемет — больше в деревне никто не живет». О. Григорьев действительно был мастером иронической поэзии, но едва ли являлся

ее первооткрывателем. Традиция черного юмора существовала задолго до него. Вот гимназический анекдот 1910-х годов: – *Сергея пришел с экзамена?* – Да. – *А где он?* – *В гостиной висит.*

«Садистские стишки» сродни небылицам. Их комический эффект основан на противоречии, точнее – неожиданности «объяснения» установленного факта. «Садистские стишки» выполняют как бы двойную функцию: с одной стороны, они забавляют детей, с другой – это форма сопротивления официальной педагогике. Но кроме того, с помощью «садистских стишков» дети расставались со своими страхами, о которых мы говорили, когда речь шла о страшилках. Ведь в этих стишках реализуется «негативная» часть воспитательной программы: не ходи на стройку, не разговаривай с незнакомыми. Именно на стройке бросает в мальчика кирпич сторож Кузьмич, мальчик попадает в бетономешалку или подвергается злодейскому нападению. Здесь высмеивается система страхов.

Крепко пошатнулись в социалистическом обществе устои семьи. Сама идея отчего дома была растоптана, а в городах слово «дом» уступило место иным понятиям – «квартира» и «жилплощадь». Отсутствие во многих семьях дедушек и бабушек привело к «продленкам» и к пребыванию детей в чужих стенах. Впрочем, дедушки и бабушки тоже предстают в «садистских стишках» злодеями. Штампы «добрый совет», «забота о детях», «дети – цветы жизни» жестоко высмеиваются.

Как и всякий черный юмор, «садистские стишки» призваны производить шокирующее впечатление. Но пик их популярности с падением коммунизма миновал: многие высмеянные штампы ушли в прошлое. И если эти стишки еще живут, то потому, что они строятся на эпатаже. Из реалистических деталей создается мир удивительно нереальный. Все, что в этих стишках происходит, – ужасно, но никакой трагедии нет, потому что перед нами мир пародии и черного юмора.

АНЕКДОТЫ

«Садистские стишки» имеют отношение к миру не столько страшного, сколько смешного, и в этом они близки *анекдотам*. Как и полагается в анекдотическом жанре, главный герой детских анекдотов – простак. Вокруг героя-простака собирается множество рассказов. Как и у взрослых, это в первую очередь Ва-

силий Иванович Чапаев. Рядом с героем-простаком, претендующим на всезнание и мудрость, нередко появляется наперсник-двойник, комический оппонент: Василий Иванович – Петька, Штирлиц – Мюллер, Шерлок Холмс – доктор Ватсон. Откуда они? Из взрослых анекдотов, телесериалов, детских книг и мультфильмов. Однако юмор детских анекдотов – иного рода, чем у взрослых. И это понятно: у детей свои представления о смешном и забавном. Едва ли не каждый третий детский анекдот связан с испражнениями. Кроме физиологии, школьников привлекают всякого рода анатомические и физические особенности и возможности анекдотических персонажей.

Детский анекдот развивается на стыке собственно анекдота как юмористического рассказа, фольклорной небылицы и пародии: ведь анекдоты о крокодиле Гене и Чебурашке – явная пародия на мультфильм, сделанный по известной повести Э. Успенского. Но существует и школьная пародия на хрестоматийные тексты из русской классики.

Нередко такие пародии бывают непристойными, восходя к традициям русской «эротической музыки».

АЛЬБОМЫ

Давая характеристику современному фольклору, мы уже говорили о рукописных девичьих *альбомах*. Сейчас их ведут обыкновенно школьницы 11–14 лет. Туда записываются модные песенки и романсы о пылкой любви и нежной дружбе, советы о том, как вести себя с молодыми людьми, шутки. Основной массив таких альбомов составляет самодельная поэзия. Руководства и советы, составляющие «науку любви», наивны и простодушны, но они волнуют юные сердца:

Не верь цветам – они завянут,
Не верь мечтам – они пройдут,
Не верь любви – она обманет,
Не верь мальчишкам – они врут!

Здесь много афоризмов, примет, гаданий – и все это в обрамлении рисунков пронзенных сердец, вырезанных из открыток цветов и прелестных девичьих головок.



Из девичьего альбома.
Майкл Джексон. 1996

Альбомы обычно подписаны и претендуют на выражение индивидуальности их хозяек. Но тексты всюду одни и те же, они кочуют из альбома в альбом, являясь, стало быть, продуктом коллективного самосознания. Кроме того, не только хозяйка ведет альбом — многие тексты вписываются подружками, переносятся из других альбомов. Благодаря альбомам их хозяйки ощущают принадлежность к определенной половозрастной группе. Даже если хозяйка альбома и пробует свои силы в сочинительстве, она творит по сложившимся стереотипам. И так происходит повсюду в Европе (в 1992 г. финская фольклористка Л. Виртанен выпустила книгу о девичьих альбомах «Вера. Надежда. Любовь»).

Девичьи альбомы наших дней как бы повторяют произведения взрослого фольклора. Действительно, тексты «Не шути с любовью», «Измена», «Итак, прощай!», «Подлец», «Ведь я люблю тебя» — это детские жестокие романсы. Такие же мелодраматические истории могут рассказываться и в прозе. Здесь же шутки, основанные обычно на обыгрывании названий книг и кинофильмов.

Детский фольклор исчерпывает свои возможности к 14–15 годам. Пик его приходится на 10–12 лет: к этому возрасту дети лучше

всего постигают устную традицию. Затем они уходят из мира детства, ориентируясь на нормы поведения старших товарищей, приобщаясь их фольклору. Детский фольклор тает вместе с детством.

* * *

Изданий текстов детского фольклора много. Укажем основные. Наиболее полное собрание фольклора для детей младшего возраста – «Детский поэтический фольклор: Антология» (сост. А. Н. Мартынова. СПб., 1997). Рекомендуем также полную антологию: «Мудрость народная: Жизнь человека в русском фольклоре» (сост. В. П. Аникин, М., 1991. Вып. 1: Младенчество, детство); собрание С. М. Лойтер «Русский детский фольклор Карелии» (Петрозаводск, 1991). Школьный фольклор наиболее полно представлен в сборнике текстов и исследований «Русский школьный фольклор», составленном А. Ф. Белоусовым (М., 1998).

Вышел в свет учебник по детскому фольклору, подготовленный Ф. С. Капицей и Т. М. Колядич, «Русский детский фольклор» (М., 2002). Для студентов есть учебное пособие М. Н. Мельникова «Русский детский фольклор» (М., 1987). Переиздана классическая работа Г. С. Виноградова «Страна детей» (СПб., 1999). Из частных исследований назовем монографию М. П. Чередниковой «Голос детства из дальней дали: Игра, магия, миф в детской культуре» (М., 2002).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Оглядываясь на путь, пройденный русским фольклором от архаических мифов до современных частушек, невольно задаешься вопросом, который приходит в голову многим: «Жив ли фольклор?» Пессимисты отвечают на него отрицательно: ведь, увы, не услышишь больше старинной былины, почти не встречаются сказочники с богатым репертуаром. Оптимисты возражают: фольклор не может умереть, пока жив народ – его носитель. Кое-что действительно забыто, но старые традиции можно сохранить и возродить.

Едва ли правы те и другие. Ушла бесповоротно архаическая мифология, оставив лишь следы в фольклоре более поздней формации. Ушел из живого бытования классический фольклор, уступив место фольклору современному и литературе. Можно пестовать ростки давней культурной традиции, но в жизнь они не вернутся: они способны сохраниться лишь как музейные ценности. Нет, однако, сомнения в том, что жанрам и формам современного фольклора суждена долгая жизнь. Пока живо групповое самосознание, школьники будут обмениваться собственным фольклором, свой фольклор будет жить среди врачей и шахтеров, туристов и студентов.

Уйдя из живого бытования, фольклор остался частью национальной культуры. Пусть русский человек наших дней не слышал «живой» былины – каждый знает об Илье Муромце. Пусть он не слышал сказки о царевне-лягушке – он знает ее содержание. Вместе со звуками родной речи младенец «усваивает» песенку о сороке-вороне, ему читают сказки о теремке и колобке. Родной фольклор входит во все школьные програм-

мы. И хотя не звучат более народные сказки и песни, фольклор участвует в воспитании каждого человека.

Классический фольклор — неотъемлемая часть истории родной словесности. Поэтому он входит в любое филологическое образование — от педагогических училищ до университетов. Помимо неоспоримого историко-литературного значения, фольклор дает прекрасный материал для художественного анализа. Изучение фольклора вводит в филологическую науку, знакомя с разными школами и научными методиками.

Студенты знакомятся с курсом русского фольклора на первом году обучения. Будущий филолог не раз вспомнит о фольклоре, изучая русскую литературу. И эта живая связь литературы и народного творчества — лучшее свидетельство актуальности и подлинного бессмертия фольклора.

Цитируемая литература

1. *Авдеева Е. А.* Записки о старом и новом русском быте. СПб., 1842.
2. *Азадовский М. К.* Статьи о литературе и фольклоре. М.—Л., 1960.
3. *Андреев Н. П.* Русский фольклор: Хрестоматия. М.—Л., 1936.
4. *Аникин В. П.* Русская народная сказка. М., 1977.
5. *Аникин В. П.* Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957.
6. *Аничков Е. В.* Язычество и Древняя Русь. СПб., 1914.
7. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / Сост. Л. Ш. Рожанский.* М., 1988.
8. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865—1869 (репринт).
9. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
10. *Байбурин А. К., Топорков А. Л.* У истоков этикета: Этнографические очерки. Л., 1990.
11. *Балашов Д. М.* История развития жанра русской баллады. Петрозаводск, 1966.
12. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
13. *Белюсов И. А.* Литературная Москва. М., 1929.
14. *Бернштам Т. А.* Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в.: Половозрастной аспект традиционной культуры. Л., 1988.
15. *Бессонов П. А.* Детские песни. М., 1868.
16. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

17. *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 1.
18. *Буслаев Ф. И.* Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887.
19. *Ведерникова Н. М.* Русская народная сказка. М., 1975.
20. *Велецкая Н. Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978.
21. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
22. *Виноградов Г. С.* Страна детей. СПб., 1999.
23. *Виноградова Л. Н.* Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. М., 1982.
24. *Воронов С. В.* О крестьянском искусстве: Избранные труды. М., 1972.
25. *Габель М. О.* К вопросу о технике русского былевого эпоса // *Научные записки кафедры истории европейской культуры.* Харьков, 1927. Т.2.
26. *Гальковский Н. М.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Харьков, 1916. Т. 2.
27. *Гречина О. Н., Осорина М. В.* Современная фольклорная проза детей // *Русский фольклор.* Л., 1981. Т. 20.
28. *Гринцер П. А.* Древнеиндийский эпос. М., 1974.
29. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
30. *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
31. *Гуревич А. Я.* Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства. М., 1990.
32. *Даль В. И.* Напутное // *Пословицы русского народа.* М., 1957.
33. *Даль В. И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб., 1996.
34. *Даркевич В. П.* Народная культура средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 1992.
35. *Дмитриева С. И.* Географическое распространение русских былин. М., 1975.
36. *Добрыня Никитич и Алеша Попович* / Под ред. Ю. И. Смирнова и В. Г. Смолицкого. М., 1974.
37. *Дьяконов И. М.* Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990.

38. *Дюмезиль Ж.* Верховные боги индоевропейцев. М., 1986.
39. *Елеонская Е. Н.* Сказка, заговор и колдовство в России. М., 1994.
40. *Еремича В. И.* Ритуал и фольклор. Л., 1991.
41. *Жданов И. Н.* Русский былевой эпос. СПб., 1895.
42. *Жирмунский В. М.* Народный героический эпос. М.—Л., 1962.
43. *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография. М., 1991.
44. *Земцовский И. И.* Песенная поэзия русских земледельческих праздников // *Поэзия крестьянских праздников.* Л., 1970.
45. *Зуева Т. В.* Волшебная сказка. М., 1993.
46. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
47. *Ивлева Л.* Ряженье в русской традиционной культуре. СПб., 1994.
48. *Ильин И. А.* Одинокий художник. М., 1993.
49. *Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст.* М., 1994.
50. *Исследования по славянскому фольклору и народной культуре.* Беркли, 1997.
51. *История русской литературы: Народная словесность.* М., 1908. Т. 1.
52. *Калинский И. П.* Церковно-народный календарь на Руси. М., 1990.
53. *Капица О. И.* Детский фольклор. Л., 1928.
54. *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
55. *Колпакова Н. П.* Песни и люди: О русской народной песне. Л., 1977.
56. *Колпакова Н. П.* Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962.
57. *Короглы Х.* Огузский героический эпос. М., 1976.
58. *Костомаров Н. И.* Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. М., 1993.
59. *Круглов Ю. Г.* Русские обрядовые песни. М., 1982.
60. *Крук И. И.* Восточнославянские сказки о животных. Минск, 1989.
61. *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994.

62. *Левин-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1999.
63. *Левин И. Г. Н. П.* Андреев и сказки Абхазии // *Абхазские народные сказки* / Сост. К. С. Шакрыл. М., 1974.
64. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
65. *Лихачев Д. С.* Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение. СПб., 1997.
66. *Лойтер С. М.* Русский детский фольклор и детская мифология. Петрозаводск, 2001.
67. *Лорд А. Б.* Сказитель. М., 1994.
68. *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
69. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.). СПб., 1994.
70. *Майков Л. Н.* О былинах Владимирова цикла. СПб., 1863.
71. *Макаров М. Н.* Русские предания. М., 1838–1840.
72. *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила: Куль хлеба. Смоленск, 1995.
73. *Малиновский Б.* Магия, наука и религия. М., 1998.
74. *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л., 1989.
75. *Марков А. В.* К былине о бое Ильи Муромца с сыном // *Этнографическое обозрение.* 1900. № 3.
76. *Марков А. В.* Поэзия Великого Новгорода и ее остатки в северной России // *Сборник Харьковского историко-филологического общества.* Харьков, 1909. Т. 18.
77. *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
78. *Мелетинский Е. М.* Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998.
79. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
80. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.
81. *Миклошич Ф.* Изобразительные средства славянского эпоса. М., 1895.
82. *Миллер В. Ф.* Очерки русской народной словесности: Былины. М., 1897–1924. Т. 1–3.

83. *Миллер О. Ф.* Илья Муромец и богатырство киевское: Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. СПб., 1869.
84. *Митрофанова В. В.* Русские народные загадки. Л., 1978.
85. *Мифы народов мира: энциклопедия: В 2 т.* М., 1980.
86. *Народная песня: Проблемы изучения.* Л., 1983.
87. *Нестъев И. В.* Звезды русской эстрады (Панина, Вяльцева, Плевицкая). М., 1974.
88. *Никифоров А. И.* Сказка, ее бытование и носители // Русские народные сказки /Сост. О. И. Капица. М.—Л., 1930.
89. *Новиков Н. В.* Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974.
90. *Новичкова Т. А.* Русский демонологический словарь. СПб., 1995.
91. *Ончуков Н. Е.* Сказки и сказочники на Севере // Северные сказки: Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1998.
92. *Паремнологические исследования.* М., 1984.
93. *Паремнологический сборник: Пословица, загадка.* М., 1978.
94. *Пермяков Г. Л.* От поговорки до сказки. М., 1970.
95. *Пермяков Г. Л.* Пословицы и поговорки народов Востока. М., 1979.
96. *Плисецкий М. М.* Историзм русских былин. М., 1962.
97. *Померанцева Э. В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.
98. *Померанцева Э. В.* О русском фольклоре. М., 1977.
99. *Померанцева Э. В.* Русская устная проза. М., 1985.
100. *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности: Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1914.
101. *Потебня А. А.* Символ и миф в народной культуре. М., 2000.
102. *Примитив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени.* М., 1983.
103. *Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым.* СПб., 1997. Т.1.
104. *Проблемы фольклора.* М., 1975.
105. *Пропл В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

106. *Пропл В. Я.* Поэтика фольклора. М., 1998.
107. *Пропл В. Я.* Русская сказка. Л., 1984.
108. *Пропл В. Я.* Русские аграрные праздники. СПб., 1995.
109. *Пропл В. Я.* Русский героический эпос. М., 1958.
110. *Пропл В. Я.* Сказка. Эпос. Песня. М., 2001.
111. *Пропл В. Я., Путилов Б. Н.* Эпическая поэзия русского народа. // *Былины*. В 2 т. М., 1958.
112. *Путилов Б. Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988.
113. *Путилов Б. Н.* Русский и южнославянский героический эпос. М., 1971.
114. *Путилов Б. Н.* Русский историко-песенный фольклор XIII–XVI вв. М.–Л., 1960.
115. *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура: In memoriam. СПб., 2003.
116. *Рождественский Ю. В.* Введение в общую филологию. М., 1979.
117. *Рошияну Н.* Традиционные формулы сказки. М., 1974.
118. *Русская фольклористика: Хрестоматия* / Сост. С. И. Минц, Э. В. Померанцева. М., 1971.
119. *Русские плачи (причитания)* / Под ред. Н. Л. Андреева, Г. С. Виноградова. Л., 1937.
120. *Русский школьный фольклор* / Сост. А. Ф. Белоусов. М., 1998.
121. *Русское народное поэтическое творчество* / Под ред. Н. И. Кравцова. М., 1971.
122. *Рязановский Ф. А.* Демонология в древнерусской литературе. М., 1915.
123. *Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. Саратов, 1994.
124. *Смирнов Ю. И.* Славянские эпические традиции. Проблемы эволюции. М., 1974.
125. *Снегирев И. М.* Лубочные картины русского народа в Московском мире. М., 1861.
126. *Соколов Б. М.* Русский фольклор: Былины. М., 1931. Вып. 1.
127. *Соколов Ю. М.* Русский фольклор. М., 1941.

128. *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX – начало XX в. М., 1979.
129. *Соколова В. К.* Русские исторические предания. М., 1970.
130. *Соколов Б., Соколов Ю.* Поэзия деревни. М., 1926.
131. *Сперанский М. Н.* Русская устная словесность. М., 1917.
132. *Стеблин-Каменский М. И.* Миф. Л., 1976.
133. *Сумцов Н. Ф.* Научное изучение колядок и щедровок. Киев, 1886.
134. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. М., 1989.
135. *Тереженко А. В.* Быт русского народа. СПб., 1848. Ч. 7.
136. *Тихомиров Н. С.* Сочинения. М., 1898. Т. 1.
137. *Токарев С. А.* Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX в. М.–Л., 1957.
138. *Толстой И. И.* Статьи о фольклоре. М. – Л., 1966.
139. *Толстой Н. И.* Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
140. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Обряд: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
141. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983.
142. *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.
143. *Федотов Г. П.* Стихи духовные. М., 1991.
144. *Фольклорное наследие народов СССР и современность.* Кишинев, 1984.
145. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
146. *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1980.
147. *Халанский М.* Великорусские былины Киевского цикла. Варшава, 188
148. *Харузина В. Н.* Этнография. М., 1909–1914.
149. *Хейзинга Й.* Homo ludens. М., 1992.
150. *Хроленко А. Т.* Семантика фольклорного слова. Воронеж, 1992.
151. *Хрущов И. П.* Сборник литературных, исторических и этнографических статей и заметок. СПб., 1901.
152. *Чередникова М. П.* «Голос детства из дальней дали...» М., 2002.

153. *Чистов К. В.* Народные традиции и фольклор. Л., 1986.
154. *Чичеров В. И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX вв. М., 1957.
155. *Шталь И. В.* Художественный мир гомеровского эпоса. М., 1983.
156. *Штернберг Л. Я.* Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.
157. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. М., 2000.
158. *Юдин Ю. И.* Героические былины: Поэтическое искусство. М., 1975.
159. *Юдин Ю. И.* Русская народная бытовая сказка. М., 1998.
160. *Яковлева И., Яковлев В.* По следам минувшего. М., 1983.
161. *Полутропю:* К 70-летию Владимира Николаевича Топова. М., 1996.

КОРОТКО ОБ ИССЛЕДОВАТЕЛЯХ ФОЛЬКЛОРА

ААРНЕ АНТТИ (1867–1925) – финский фольклорист, один из основоположников историко-географического метода. Его «Указатель сказочных типов» (1910) лег в основу десятков национальных указателей сказочных сюжетов.

АВДЕЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСЕЕВНА (1785–1865) – замечательная сибирская бытописательница, опубликовавшая также много песен и сказок. Основное сочинение – «Записки о старом и новом русском быте» (1842).

АЗАДОВСКИЙ МАРК КОНСТАНТИНОВИЧ (1888–1954) – русский фольклорист, собиратель сказок. Его работа о русских сказочниках (1932) положила начало изучению индивидуального мастерства фольклорных исполнителей. Посмертно издан его капитальный труд «История русской фольклористики» (1958–1963).

АНДЕРСОН ВАЛЬТЕР НИКОЛАЕВИЧ (1885–1962) – крупнейший европейский сказковед, принадлежавший к историко-географической («финской») школе. Его научная деятельность началась в России, и первые работы («Роман Апулея и народная сказка», «Император и аббат») написаны по-русски.

АНДРЕЕВ НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧ (1892–1942) – замечательный фольклорист, исследователь сказок. Создатель «Указателя сказочных сюжетов по системе Антти Аарне» (1929), комментатор академического издания «Народных русских сказок А. Н. Афанасьева» (1936–1940), автор одной из лучших хрестоматий «Русский фольклор» (1936, 1938).

- АНИЧКОВ** **ЕВГЕНИЙ** **ВАСИЛЬЕВИЧ** (1866–1937) – русский критик, литературовед и фольклорист, автор монографий об обрядовой поэзии и древнерусском язычестве.
- АФАНАСЬЕВ** **АЛЕКСАНДР** **НИКОЛАЕВИЧ** (1826–1871) – выдающийся русский ученый-мифолог, составитель классического собрания русских сказок. Ему принадлежит капитальный труд «Поэтические воззрения славян на природу».
- БАХТИН** **МИХАИЛ** **МИХАЙЛОВИЧ** (1895–1975) – выдающийся русский литературовед и теоретик искусства. Имеющие отношение к фольклору работы – «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», «Эпос и роман».
- БЕССОНОВ** **ПЕТР** **АЛЕКСЕЕВИЧ** (1826–1899) – русский фольклорист славянофильского толка, издатель классических собраний П. Киреевского и П. Рыбникова и собственных сборников духовных стихов и детских песенок.
- БОГАТЫРЕВ** **ПЕТР** **ГРИГОРЬЕВИЧ** (1893–1971) – выдающийся русский фольклорист, автор работ по народному театру и прикладному искусству.
- БУСЛАЕВ** **ФЕДОР** **ИВАНОВИЧ** (1818–1897) – крупнейший русский филолог и фольклорист, один из наиболее ярких представителей мифологической школы.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ** **АЛЕКСАНДР** **НИКОЛАЕВИЧ** (1838–1906) – выдающийся русский литературовед и фольклорист, изучавший явления словесности в сравнительно-историческом ключе, один из основателей «исторической поэтики», истолковывающей происхождение и развитие словесного искусства.
- ВИНОГРАДОВ** **ГЕОРГИЙ** **СЕМЕНОВИЧ** (1896–1945) – русский фольклорист, автор классических работ по детскому фольклору.
- ГУРЕВИЧ** **АРОН** **ЯКОВЛЕВИЧ** (р. 1924) – выдающийся историк, автор монографий о средневековой культуре, в том числе фольклорной.

- ДАЛЬ ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ (1801–1872) — замечательный русский писатель, фольклорист, лингвист, составитель классического «Толкового словаря живого великорусского языка» и наиболее полного сборника русских пословиц.
- ЕЛЕОНСКАЯ ЕЛЕНА НИКОЛАЕВНА (1873–1951) — выдающаяся исследовательница сказок и заговоров.
- ЖДАНОВ ИВАН НИКОЛАЕВИЧ (1846–1901) — русский фольклорист, исследователь эпоса, ставивший былины в связь со средневековой словесностью Западной Европы.
- ЖИРМУНСКИЙ ВИКТОР МАКСИМОВИЧ (1891–1971) — выдающийся русский филолог, автор капитальных исследований во многих областях языка и литературы. Как фольклорист занимался героическим эпосом, особенно тюркским, и был одним из основоположников историко-типологической теории.
- ЗЕЛЕНИН ДМИТРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ (1878–1954) — выдающийся русский ученый-этнограф и фольклорист, собиратель сказок и частушек. Из этнографических работ наиболее интересны «Очерки русской мифологии» (1916) и «Восточнославянская этнография» (вышла в 1927 г. на немецком языке, в 1991 г. — на русском).
- ЗЕМЦОВСКИЙ ИЗАЛИЙ ИОСИФОВИЧ (р. 1936) — видный этномузыковед, автор работ по народной песне и теории фольклора.
- ИЛЬИН ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ (1882–1954) — русский философ, высланный в 1922 г. за границу. Ему принадлежат ценные наблюдения в области исследования народной сказки.
- КОСТОМАРОВ НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ (1817–1885) — русский и украинский историк. Значительное место в его богатом наследии занимают труды по фольклору и традиционной культуре русского народа.
- ЛЕ ГОФФ ЖАК (р. 1924) — крупный французский историк, автор работ о средневековой культуре.

- ЛЕВИ-БРЮЛЬ Люсьен (1857–1939) – выдающийся французский этнолог, автор основополагающих работ о первобытном мышлении.
- ЛЕВИ-СТРОС Клод (р. 1908) – французский этнограф, один из основоположников структурализма, объясняющего, в частности, специфику мифологического мышления.
- ЛИХАЧЕВ ДМИТРИЙ СЕРГЕЕВИЧ (1906–1999) – выдающийся исследователь древнерусской литературы и фольклора. Выдвинул концепцию эпического времени, сделал ценные наблюдения над спецификой времени и пространства в фольклоре.
- ЛОСЕВ АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ (1893–1988) – крупный русский философ и филолог-классик, автор работ о греческой мифологии.
- ЛОТМАН Юрий Михайлович (1922–1993) – выдающийся русский литературовед, историк русской культуры.
- МАЙКОВ ЛЕОНИД НИКОЛАЕВИЧ (1839–1900) – литературовед, обратившийся к фольклору в начале своей научной деятельности. Первым поставил былины в связь с конкретными историческими событиями, широко привлекая для этого летописи.
- МАКАРОВ МИХАИЛ НИКОЛАЕВИЧ (1789–1847) – издатель журналов и фольклорист, занимавшийся изучением песен и сказок. В его сборнике «Русские предания» (1838–1840) много интересных наблюдений над народной прозой, которую он рассматривает в связи с древнейшей мифологией.
- МАКСИМОВ СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (1831–1901) – русский писатель и этнограф. Его книги содержат богатейший материал по традиционной культуре разных слоев русского народа.
- МАЛИНОВСКИЙ БРОНИСЛАВ (1884–1942) – выдающийся английский этнограф, основатель «функциональной школы», обратившей внимание на роль фольклора в жизни общества.

- МАРКОВ АЛЕКСЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ (1877–1917) – собиратель и исследователь былин, придерживавшийся концепции исторической школы.
- МЕЛЕТИНСКИЙ ЕЛЕАЗАР МОИСЕЕВИЧ (р. 1918) – выдающийся фольклорист и литературовед. Основные работы посвящены происхождению и исторической поэтике эпоса, мифологии, архаическому фольклору.
- МИКЛОШИЧ ФРАНЦ (1813–1891) – видный славист, автор капитальных трудов по сравнительной грамматике славянских языков. Часть работ посвящена этнографии и фольклору славянских народов.
- МИЛЛЕР ВСЕВОЛОД ФЕДОРОВИЧ (1848–1913) – выдающийся русский фольклорист, глава «исторической школы» фольклористики, стремившейся найти в былинах отражение реальных фактов.
- МИЛЛЕР ОРЕСТ ФЕДОРОВИЧ (1833–1889) – русский фольклорист, возводивший героический эпос к мифологии и выдвинувший идею его слоевого состава.
- НИКИФОРОВ АЛЕКСАНДР ИСААКОВИЧ (1893–1942) – сказковед и исследователь древнерусской литературы. Один из пионеров морфологического изучения сказок. Выступил за изучение «живой» сказки, учитывающее особенности ее исполнения.
- ОЗАРОВСКАЯ ОЛЬГА ЭРАСТОВНА (1874–1933) – собирательница русского фольклора (былин и сказок), артистка.
- ОНЧУКОВ НИКОЛАЙ ЕВГЕНЬЕВИЧ (1872–1942) – собиратель русского фольклора, издатель классических собраний сказок и былин.
- ПЕРМЯКОВ ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ (1919–1983) – выдающийся исследователь пословиц и поговорок, создатель их логико-семиотической классификации.

ПОМЕРАНЦЕВА ЭРНА ВАСИЛЬЕВНА (1899–1980) – выдающаяся русская собирательница и исследовательница народной прозы.

ПОТЕБНЯ АЛЕКСАНДР АФАНАСЬЕВИЧ (1835–1891) – замечательный украинский и русский филолог, автор классических работ по языку и фольклору.

ПРОПП ВЛАДИМИР ЯКОВЛЕВИЧ (1895–1970) – крупнейший исследователь русского фольклора. Широкий международный резонанс вызвала его «Морфология сказки» (1928). Автор монографий о волшебной сказке, героическом эпосе, аграрных праздниках.

ПУТИЛОВ БОРИС НИКОЛАЕВИЧ (1918–1997) – выдающийся русский фольклорист, автор основополагающих работ по героическому эпосу и теории фольклора.

РЫБНИКОВА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА (1882–1942) – видный педагог, автор трудов по методике преподавания литературы. В области фольклористики – собирательница, издательница и исследовательница пословиц и загадок.

САВУШКИНА НИНА ИВАНОВНА (1929–1994) – исследовательница и собирательница русского фольклора. Основные работы – о народном театре.

СКАФТЫМОВ АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ (1890–1968) – замечательный литературовед, обратившийся к проблемам фольклора лишь однажды – в книге «Поэтика и генезис былин» (1924), глубоком исследовании, где поставлена под сомнение методика «исторической школы».

СНЕГИРЕВ ИВАН МИХАЙЛОВИЧ (1793–1868) – фольклорист и историк культуры, автор содержательного труда о народных обрядах и составитель одного из лучших собраний русских пословиц.

СОКОЛОВ БОРИС МАТВЕЕВИЧ (1889–1930) – русский фольклорист, собиратель и популяризатор народного творчества, сторонник «исторической школы».

- СОКОЛОВ Юрий МАТВЕЕВИЧ (1889–1941) – крупный теоретик и собиратель (вместе с братом Б. М. Соколовым) фольклора, автор капитального учебника «Русский фольклор» (1938).
- СПЕРАНСКИЙ Михаил НЕСТОРОВИЧ (1863–1938) – видный славист, исследователь языка и литературы Древней Руси. Автор нескольких историко-литературных курсов, среди которых – «Русская устная словесность» (1917).
- СТЕБЛИН-КАМЕНСКИЙ Михаил ИВАНОВИЧ (1903–1981) – крупный скандинавист, автор работ о средневековых сагах и мифологии.
- СУМЦОВ Николай ФЕДОРОВИЧ (1854–1922) – украинский фольклорист и этнограф, автор работ о народных обрядах.
- ТАЙЛОР Эдуард БЕРНЕТТ (1832–1917) – английский этнограф, историк первобытной культуры, основоположник эволюционной теории культуры. Его классический труд «Первобытная культура» переведен на многие языки, в том числе на русский.
- ТЕРЕЩЕНКО Александр ВЛАСЬЕВИЧ (1806–1865) – автор энциклопедического труда «Быт русского народа» (1848), в который включены и описания обрядов.
- ТИХОНРАВОВ Николай САВВИЧ (1832–1893) – выдающийся русский литературовед, принадлежавший к так называемой «культурно-исторической школе», рассматривавший литературу на широком культурном фоне. Опубликовал впервые многие произведения древнерусской литературы. Одним из первых в полной мере учитывал роль фольклора в становлении литературы.
- ТОКАРЕВ Сергей АЛЕКСАНДРОВИЧ (1899–1985) – видный русский этнограф, один из редакторов замечательной энциклопедии «Мифы народов мира», автор исследований по народной духовной культуре.

Толстой Иван Иванович (1880–1954) – филолог-классик, автор работ об истории сюжетов и древнем эпосе.

Толстой Никита Ильич (1923–1996) – выдающийся русский славист, лингвист, этнограф и фольклорист, исследователь традиционной духовной славянской культуры.

Топоров Владимир Николаевич (р. 1928) – филолог, исследователь мифологии и ритуалов, архетипов в русской классике.

Федотов Георгий Петрович (1886–1951) – русский религиозный философ, среди сочинений которого – книги о духовных стихах и русской средневековой культуре.

Фрейденберг Ольга Михайловна (1890–1955) – замечательный филолог-классик, автор оригинальных работ о фольклорно-мифологической традиции.

Фрэзер Джеймс Джордж (1854–1941) – английский этнограф и культуролог, сторонник эволюционной теории, широко применявший методику типологического исследования. Среди множества работ основное место занимает знаменитая «Золотая ветвь».

Халанский Михаил Георгиевич (1857–1910) – русский фольклорист, исследователь героического эпоса.

Хейзинга Йохан (1872–1945) – выдающийся голландский историк и теоретик культуры.

Чистов Кирилл Васильевич (р. 1919) – русский фольклорист, исследователь обрядовой поэзии и народной прозы.

Чичеров Владимир Иванович (1907–1957) – крупный русский фольклорист, автор исследований, посвященных календарным обрядам и героическому эпосу, а также курса лекций по русскому фольклору (1959).

-
- ШТЕЙНТАЛЬ ХЕЙМАН** (1823–1899) – видный немецкий языковед, основатель теории «психологии народов», важным источником для создания которой был фольклор. Оказал влияние на формирование классиков русской фольклористики – А. Н. Веселовского и А. А. Потебни.
- ШТЕРНБЕРГ Лев Яковлевич** (1861–1927) – русский этнограф, многие работы которого посвящены первобытной культуре, мифологии и обрядам.
- Элиаде Мирча** (1907–1986) – выдающийся философ, культуролог, исследователь мифологии и истории религии.
- Юдин Юрий Иванович** (1938–1995) – русский фольклорист, автор работ о героическом эпосе и сказке.

Евгений Алексеевич КОСТЮХИН
ЛЕКЦИИ ПО РУССКОМУ ФОЛЬКЛОРУ

Учебное пособие
Издание второе, стереотипное

Evgeniy Alexeevich KOSTYUHIN
LECTURES ON RUSSIAN FOLKLORE

Textbook
Second edition, stereotyped

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Выпускающие *Е. П. Королькова, Т. С. Симонова*

ЛР № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

Подписано в печать 25.01.16.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 60×90^{1/16}.
Печать офсетная. Усл. п. л. 21,00. Тираж 150 экз.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ПАО «Т8 Издательские Технологии».
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**КНИГИ «ИЗДАТЕЛЬСТВА
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
МОЖНО ПРИОБРЕСТИ
В ОПТОВЫХ КНИГОТОРГОВЫХ
ОРГАНИЗАЦИЯХ**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812)412-54-93,
тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45,
412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru
www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА

ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499)178-65-85;
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР

ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1,
тел.: (861)274-10-35;
lankrd98@mail.ru

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

**КУЛЬТУРА
И
МЕНЕДЖМЕНТ**

**Приглашаем к сотрудничеству
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются
и не возвращаются*

НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ
Издательский отдел
РФ, 196105, Санкт-Петербург,
пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
(812) 336-25-09, 412-92-72

ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА
www.lanpbl.spb.ru/price.htm;
E-mail: lan@lanbook.ru;
www.m-planet.ru;
E-mail: planmuz@lanbook.ru