

*В.Я.ПРОЯЯ*

*СОБРАНИЕ ЯЗЫКОВ*



*В.Я. Прося*

*(СОБРАНИЕ ТРУДОВ)*



*Морфология <волшебной> сказки*

*Исторические корни волшебной сказки*

*Русская сказка*

*Русский героический эпос*

*Русские аграрные праздники*

*Поэтика фольклора*

*Проблемы коллизма и смеха*

*Повести. Дневник. Воспоминания*

*Москва  
Лабиринт*

*В.Я. Пропп*

*(СОБРАНИЕ ТРУДОВ)*



*РУССКАЯ  
СКАЗКА*

*Москва  
Лабиринт*

Владимир Яковлевич Пропп. Русская сказка (Собрание трудов В. Я. Проппа.) Научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова. — Издательство “Лабиринт”, М., 2000. — 416 с.

Редактор: И. В. Пешков

Художник: И. Е. Смирнова

Компьютерный набор: Н. Е. Еремин

В очередной том полного Собрания трудов В. Я. Проппа входит его итоговая работа о сказке, представляющая собой своего рода популярную энциклопедию сказки: свод информации о собирании, изучении, структуре («морфологии») и развитии, форме бытования всех видов сказок. Предназначается не только специалистам-филологам и студентам, но и учащимся школ и всем тем, кого интересуют сущность и устройство сказки.

© Пропп М. В., текст

© Издательство “Лабиринт”, редакция, составление, указатель, оформление, 2000 г.

Все права защищены

ISBN 5-87604-065-7 (т. 4)

ISBN 5-87604-072-X



# ВВЕДЕНИЕ

## Похвала сказке

Эмпирически все мы как будто очень хорошо знаем, что такое сказка, и имеем о ней более или менее ясное представление. Мы, может быть, храним о ней поэтические воспоминания, помним ее с детства. Мы интуитивно чувствуем ее обаяние, наслаждаемся ее красотами, смутно понимаем, что перед нами что-то очень значительное. Короче говоря, в понимании и оценке сказки нами руководит поэтическое чутье.

Поэтическое чутье совершенно необходимо для понимания сказки, и не только сказки, но любых произведений словесного искусства. Такое чутье — дар, полученный от природы. Далеко не все им обладают, и это не всегда худшие люди. Мы не знаем, почему одни рождаются со склонностями, способностями и интересом к математике, другие — к химии, к физике, к музыке. Среди наук гуманитарные занимают несколько особое место. Ботаник не обязательно должен понимать красоту цветка, строение и жизнь которого он изучает. Однако и здесь такое эстетическое восприятие вовсе не исключается. Академик Ферсман с детства понимал красоту камней. Тем более такое восприятие, такое чутье обязательно для всех, кто занимается любыми видами искусства, и в том числе искусства народного. Если такого чутья, стремления или интереса нет, то лучше заняться чем-нибудь другим.

Однако поэтического восприятия, хотя оно и необходимо для понимания сказки, еще недостаточно. Плодотворным оно окажется только в соединении со строгими методами научного познания и исследования.

Для изучения сказки наукой сделано чрезвычайно много. О сказке существует огромная, необозримая литература. Один только библиографический перечень названий трудов о сказке и сборников, вышедших во всем мире, мог бы соста-

вить целый том. До войны в Германии издавалась энциклопедия сказки (*Handwörterbuch des Märchens*), вышло несколько томов. Но война прервала это начинание. В ФРГ готовится новое издание этой энциклопедии на уровне современных научных требований<sup>1</sup>. При Берлинской Академии наук существует Институт германского народоведения. Этот институт издает ежегодник (*Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*), в котором начиная с 1955 года даются обзоры всего, что в странах Европы делается по изучению сказки после войны<sup>2</sup>. Имеется Международное общество изучения повествовательного фольклора, которое периодически собирает международные конгрессы и издает специальный журнал под названием *Fabula*<sup>3</sup>. В системе Академии наук СССР существует Институт русской литературы (Пушкинский дом) и при нем специальный сектор фольклора, издающий ежегодник «Русский фольклор»<sup>4</sup>. Издается библиография русского фольклора<sup>5</sup>. И тем не менее наукой сделано далеко не все. Работы еще много, она продолжается и будет продолжаться.

В нашу задачу не входит широкое, всестороннее монографическое изучение сказки и раскрытие всех связанных с нею проблем. Мы только слегка приоткроем дверь в эту сокровищницу и сквозь щелку заглянем в нее.

Область сказки огромна, для ее исследования требуется работа нескольких поколений ученых. Изучение сказки — не

---

<sup>1</sup> До настоящего времени вышло три тома: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. I—III. [W.] Berlin; New York, 1975—1981, ff. (ред.). (Оформление цитирования: полное библиографическое описание приводится только первый раз, в остальных случаях ссылка дается в тексте: фамилия цитируемого автора или название источника, если надо — год издания и номер тома, страница — изд.).

<sup>2</sup> Ныне это отдел этнографии и истории культуры Центрального института истории Академии наук ГДР (*Wissenschaftsbereich «Volkskunde und Kulturgeschichte» des Zentralinstituts für Geschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR*). Ежегодник теперь называется «*Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte*» (ред.).

<sup>3</sup> *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung. Journal of Folklore Studies*. [W.] Berlin; New York, 1957—1980, ff (ред.).

<sup>4</sup> *Русский фольклор*, т. 1—21. Л., 1956—1981 (ред.).

<sup>5</sup> Мельц М. Я. *Русский фольклор: Библиографический указатель*, т. 1—4. 1961—1981 (ред.).

столько частная дисциплина, сколько самостоятельная наука энциклопедического характера. Она немыслима без истории народов мира, этнографии, истории религии, истории форм мышления и поэтических форм, языкознания, исторической поэтики. Обычно сказка исследуется в пределах национальных и языковых границ. Так поступим и мы. Мы будем изучать русскую сказку. Однако, строго говоря, такое изучение еще не раскрывает нам всех проблем, связанных с жизнью сказки. Сказку надо изучать сравнительным методом на материале всего земного шара. Сказка распространена по всему миру. Нет такого народа, который не знал бы ее. Сказку знали все культурные народы древности: древнего Китая, Индии, Египта, античного мира. Достаточно вспомнить «Сказки 1001 ночи» — собрание, известное арабам уже в IX веке, чтобы проникнуться величайшим уважением к сказочному искусству арабов. Необычайным сказочным богатством обладают народы, населяющие азиатскую часть СССР: буряты, таджики, узбеки, эвенки, якуты и многие другие, а также народы Поволжья и европейского Севера. Армянские, грузинские сказки, как и сказки других народов Кавказа, славятся во всем мире. Все это тщательно собирается, записывается, изучается. Издается лишь ничтожная доля.

Я зашел бы слишком далеко, если бы стал перечислять все народы мира, у которых есть сказки. Каждый народ имеет свой национальные сказки, свои сюжеты. Но есть сюжеты и другого рода — сюжеты интернациональные, известные на всем земном шаре или хотя бы группе народов. Замечательно не только широкое распространение сказки, но и то, что сказки народов мира связаны между собой. До некоторой степени сказка — символ единства народов. Народы понимают друг друга в своих сказках. Независимо от языковых или территориальных или государственных границ сказки широко переходят от одного народа к другому. Народы как бы сообща создают и развивают свое поэтическое богатство. Мысль, что сказку надо изучать в международных масштабах, уже давно владеет наукой, особенно со времен братьев Гримм, которые в третьем томе своих «Детских и домашних сказок» привели огромное количество вариантов сказок народов всей Европы. Я несколько отвлекусь, но все же хочу напомнить, что тогда, когда исполнилось 100 лет со дня появления первого тома сборника братьев Гримм (1812), в оз-

наименование этой даты два ученых, немецкий ученый Иоганнес Болте и чешский ученый Иржи Поливка, начали выпускать огромный труд под названием «Примечания к сказкам братьев Гримм». Они продолжили дело, начатое братьями Гримм, и ко всем 225 сказкам этого сборника привели варианты сказок уже не только Европы, но и всего земного шара. Список вариантов занимает три толстых тома. Кроме того, они выпустили еще два тома материалов к истории сказок у различных народов. Издание этих «Примечаний» длилось около 20 лет (1913—1932).

Чтобы дать некоторое представление о распространении сказок и отдельных сюжетов, я приведу один пример. Остановаюсь на сказке о шуте, который всех обманывает. Шут едет в город продавать кожу зарезанного им быка. По дороге он случайно находит клад и говорит, что выручил деньги за кожу. Его односельчане тоже режут быков, но не выручают ничего. Он совершает целый ряд других проделок. За большие деньги продает горшок, который будто бы сам варит, плетку или флейту, которая будто бы оживляет мертвецов, пригоняет чужое стадо и говорит, будто пригнал его со dna озера. Его завистливые недруги прыгают в воду, чтобы тоже добыть такое стадо, и тонут. Проделки могут варьироваться, но вариаций немного, и тип сказки устойчив. Эту сказку знают русские, украинцы, белорусы, болгары, чехи, словаки, сербы, хорваты, лужичане, немцы, польские кашубы. Сказка эта известна в Голландии, Швеции, Норвегии, Дании, Исландии, на Фарерских островах, в Шотландии (в Англии ее нет), во Франции, Италии, Испании (баски), Албании, Румынии. Она известна народам Прибалтики: литовцам, латышам, эстонцам. Эту сказку знают финно-угорские народы (финны, венгры), ненцы, народы Приволжья (удмурты, мари, татары). Она известна народам Кавказа и Малой Азии. В Азии она засвидетельствована также в Афганистане, в Индии (на нескольких языках), у айнов. Она есть в Африке: на острове Маврикий, на Мадагаскаре, в Конго, в Тунисе, у народов суахили, у кабиллов, в Судане. В Америке она засвидетельствована на Багамских островах, на Ямайке, в Луизиане (США), в Перу, Бразилии, на острове Гренадия<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Bolte J., Polivka G. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. I—V. Leipzig, 1913—1932, —

Хотя список народов, знающих эту сказку (опубликован в 1915 году), очень велик, он явно неполон. Есть народы, которых очень мало или даже совсем не охвачены собирательской работой.

Но если сказка распространена по всему миру и есть в полном смысле слова международные сюжеты, имеет ли тогда смысл и возможно ли изучать сказку одного народа в отрыве от сказок других народов? Это не только возможно, но и необходимо. Во-первых, каждый народ, а иногда группа народов, имеет свои национальные сюжеты. Во-вторых, даже при общности сюжета каждый народ создает национальные формы его. Рассмотренная нами сказка о шуте — отнюдь не только веселый фарс. Каждый народ вкладывает в нее свою специфическую жизненную и социальную философию, определяемую бытом и историей народа. Русские сказки о шутах в такой же степени национальны, как немецкие, французские или турецкие. И, наконец, в-третьих, создание сравнительной фольклористики в мировом масштабе есть дело довольно далекого будущего. Для этого нужны предпосылки. Одна из них — полное овладение прежде всего национальным материалом. Русскую сказку в первую очередь должны изучать русские — это наш долг.

Мы не будем сейчас входить в вопрос о том, чем такая универсальность сказки объясняется. Об этом речь впереди. Универсальность сказки, ее, так сказать, повсюдность, столь же поразительна, как и ее бессмертие. Все виды литературы когда-нибудь отмирают. Греки, например, создали великое драматическое искусство. Но греческий театр как живое явление умер... Сейчас для чтения Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана требуется некоторая подготовка. То же можно сказать о литературе любой эпохи. Кто сейчас может читать Данте? Только образованные люди. Между тем сказку понимают решительно все. Она беспрепятственно переходит все языковые границы, от одного народа к другому, и сохраняется в живом виде тысячелетиями. Ее в такой же степени понимают не приобщенные к цивилизации представители народов, угнетенных колониализмом, как и стоящие на вершине цивилизации умы, такие как Шекспир, или Гете, или Пушкин.

Это происходит потому, что сказка содержит какие-то вечные, неуязвимые ценности. Эти ценности раскроются перед нами постепенно. Пока же я ограничусь указанием на поэтичность, задушевность, на красоту и глубокую правдивость сказки, на ее веселость, жизненность, сверкающее остроумие, на сочетание в ней детской наивности с глубокой мудростью и трезвым взглядом на жизнь. Конечно, каждый текст в отдельности может обладать какими-то дефектами или недостатками. Эти недостатки отнюдь не следует сглаживать, нивелировать или скрывать, как, к сожалению, часто делают. Сказка раскрывает свои сокровища только при широком сопоставительном изучении каждого из сюжетов. Это требует труда и терпения, но такой труд будет богато вознагражден.

### ***Роль сказки в становлении европейской литературы***

---

Изучать сказку побуждают нас не только ее народно-поэтический характер и ее эстетические достоинства. Знание сказки необходимо всем литературоведам, в особенности историкам литературы. Сказка сыграла огромную роль в становлении и развитии европейской литературы. Влияние сказки, ее воздействие на процесс развития литературы связаны с определенными периодами этого развития.

В русской средневековой литературе мы еще не обнаруживаем никакого влияния сказки, почти никаких ее следов. Лишь в отдельных случаях сказочные мотивы проникают в житийную литературу. Такова, например, повесть XV века о князе Петре и деве Февронии, одна из прекраснейших повестей не только русской, но и мировой литературы. Это старинная благочестивая повесть, вся, однако, пронизанная сказочными мотивами<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Повесть о Петре и Февронии / Подготовка текстов и исследование Р. П. Дмитриевой. Л., 1979 (ред.).

В Западной Европе дело обстояло несколько иначе, но в целом культура средневековья как Запада, так и России носила клерикальный характер. Эта культура создала грандиозные памятники архитектуры, живописи и литературы. Достаточно вспомнить Кельнский собор, Реймский собор, храм Василия Блаженного или Успенский собор в Москве, Кижский погост. Достаточно пройти по залам древнерусской живописи в Третьяковской галерее в Москве или в Русском музее в Ленинграде, чтобы получить представление о грандиозности этого искусства. В такой же степени религиозному мировоззрению была подчинена и средневековая литература.

Развитие этого искусства длилось столетиями, но оно не могло длиться вечно. Перелом наступил в XIV веке — в так называемую эпоху Ренессанса, или Возрождения, эпоху гуманизма. Новое искусство не могло уже опираться на христианскую средневековую традицию или продолжать ее. Оно в своих формах опирается на языческое искусство античности. Центром этого нового искусства становится Италия.

Я не буду здесь говорить о проблемах архитектурного и изобразительного искусства эпохи Ренессанса — это завело бы меня слишком далеко. Процесс высвобождения человека из плена аскетических идеалов церковного мировоззрения сказался и на развитии словесного искусства: началось изучение латинской и греческой литературы. Но повествовательное искусство не могло в такой степени ориентироваться на античную культуру, как это имело место в живописи и архитектуре. Новая светская литература создавалась на базе национального фольклора, главным образом фольклора повествовательного, и прежде всего сказки. Так объясняется появление одной из знаменательных фигур литературы Возрождения, а именно Боккаччо (1313—1375). Его знаменитый «Декамерон» (1350—1353), с которого в Европе начинается светская литература, наполовину состоит из фольклорных сюжетов. Даже те из сюжетов, которые не засвидетельствованы в фольклоре, явно представляют собой не вымысел Боккаччо, а пересказ обрацавшихся в городской среде рассказов и анекдотов.

Такая ориентация на фольклор — не индивидуальная особенность Боккаччо, это знамение времени, историческая необходимость и закономерность. Боккаччо — только наиболее выдающийся, наиболее знаменитый из целой плеяды новел-

листов. В Англии ему соответствует Чосер (1340?—1400) с его «Кентерберийскими рассказами» (1387—1400). Двадцать девять паломников, простых людей разного рода занятий, встречаются в харчевне по дороге в Кентерберии на могилу св. Фомы Бекета. На ночлеге и в пути они обмениваются интересными историями, в которых фольклорист легко узнает сказки. Всего у Чосера двадцать один рассказ, изложенный простым разговорным языком (хотя и стихами), частично даже с элементами диалектов. И здесь, как и в Италии, новая светская повествовательная литература реалистического характера вырастает на почве сказочного фольклора.

В следующий за эпохой Ренессанса период влияние сказки не слабеет, а наоборот усиливается. В 1634—1636 гг. в Неаполе вышло подражание Боккаччо, обычно называемое «Пентамерон», т. е. пятидневник (декамерон — десятидневник). Автор, Д. Базили, — простой солдат, который в походах слышал всяких необыкновенных историй. Рамочный рассказ сводится к тому, что некий царевич, чтобы развлечь царевну, нанимает десять женщин, из которых каждая в течение пяти дней должна рассказать по одной сказке. Всего получается пятьдесят сказок. Все пятьдесят сказок — по сюжетам подлинные итальянские народные сказки, хотя и изложенные литературным языком и стилем.

Все эти произведения объединены одной общей чертой. Они представляют собой как бы реакцию на церковно-аскетическую литературу. Поэтому многие из них направлены против католического духовенства, которое изображается сатирически, со всеми его пороками. Человеческая личность, сбросив цепи аскетизма и религиозной экзальтации или созерцательности, приобретает свои права. Одно из таких прав — право на обыкновенную человеческую любовь. Именно теперь, через фольклор тема любви входит в литературу всего мира. Заметим, что и в лирику тема любви входит через народную песню.

Однако не следует представлять себе дело упрощенно, будто писатели просто заимствуют из фольклора сюжеты, пересказывают их. Дело значительно сложнее. Сказка — источник разнообразных сюжетов, но сами эти сюжеты, попадая в орбиту литературы, подвергаются существенной обработке. Эстетика фольклора и эстетика профессионального творчества обладают глубокими различиями, что перед нами раскрывается



постепенно. У нас очень много говорят и пишут о взаимоотношениях фольклора и литературы. Есть множество работ на темы «Пушкин и фольклор», «Гоголь и фольклор», «Лермонтов и фольклор», «Блок и фольклор» и т. д. В них говорится о том, какое благотворное влияние фольклор оказал на литературу, и все это, несомненно, верно. Для многих писателей народное творчество — источник вдохновения. Об этом говорил и М. Горький. Но при этом забывают одно: писатель, черпающий из сокровищницы фольклора, должен не только воспринять народную традицию, он должен ее преодолеть. Этого исследователи обычно не показывают. Можно установить, какие сюжеты почерпнуты Боккаччо из сокровищницы новеллистической сказки, и это уже сделано множеством трудов, но Боккаччо — все же не фольклор. Необходимо установить принципиальные и глубокие отличия, а это возможно только тогда, когда лучше будет изучена поэтика фольклора и в частности — сказка. Сказка — в основе своей небывальщина. Сказки же, перешедшие в литературу, приобретают характер новелл, т. е. таких повествований, которым приписывается некоторая достоверность. Они обретают точное хронологическое и топографическое приурочение, их персонажи — личные имена, типы превращаются в характеры, большую роль начинают играть личные переживания, подробно описывается обстановка, события излагаются как причинная цепь.

То, что в Западной Европе произошло в XIV веке, у нас произошло значительно позже, в основном в XVII и XVIII веках. Именно тогда в России создается светская литература, и создается она на базе народной повествовательной традиции. Возникает она в городах, создатели и носители ее — трудящиеся люди, третье сословие. Былина, которую крестьяне распевали, переходит на страницы рукописных книг, получает название «повесть», «история», «слово» и становится предметом занимательного чтения.

Развитие светской литературы протекало у нас несколько иначе, чем в Западной Европе. У нас не было таких писателей, как Боккаччо и его последователи. Но процесс возникновения светской повествовательной литературы в своей основе одинаков. Светская повесть у нас возникала анонимно. Можно назвать повесть XVII века о Карпе Сутулове, в основе которой лежит сказка о том, как поп, дьякон и дьячок напра-

шиваются к красавице. Она приглашает их одного за другим в один и тот же вечер, а затем прячет в сундук с сажей. Муж вывозит сундук на базар и выпускает их, выдавая за чертей. Этот сюжет использован Гоголем в повести «Ночь перед Рождеством» (тип 1730)<sup>8</sup>.

Но фольклор влияет на светскую литературу не столько своими сюжетами, сколько реалистическим стилем повествования. Создаются повести о лисе-исповеднице, о Ерше Ершовиче, о Шемякином суде, о Савве Грудцыне, о Фроле Скобееве и другие<sup>9</sup>.

Некоторые из них, такие как повести о лисе-исповеднице, о Ерше Ершовиче совершают как бы циклическое движение. Сюжет их не фольклорен. Это создание отдельных, оставшихся нам неизвестными авторов. Но от фольклора идут образы, мотивы, стиль. В сказках о Ерше Ершовиче и о лисе-исповеднице имитируется сказка о животных и имитируется так хорошо, что эти произведения перешли в народный сказочный обиход, фольклоризировались. Они неоднократно исследовались. Это литературные повести на фольклорной основе, которые затем вернулись в фольклор.

Я не буду говорить о дальнейшем развитии русской прозы и ее фольклорных корнях. У нас еще будет случай коснуться лубочных сказок XVIII века, таких, как «Бова», «Еруслан Лазаревич» и другие. Русские повести XVII—XVIII веков, в особенности повести петровского времени, немыслимы без народной прозы как их основы. Изучение их ведется историками литературы. Наиболее полное исследование, богато оснащенное материалами, проведено Сиповским<sup>10</sup>. Более краткое

---

<sup>8</sup> См.: Verzeichnis der Märchentypen mit Hilfe von Tachgenossen ausgearbeitet von Antti Aarne. Helsinki, 1910; Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929; Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост. К. Г. Барга, И. Н. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Отв. ред. К. В. Чистов. Л., 1979 (ред.).

<sup>9</sup> См.: Русская демократическая сатира XVII века / Подготовка текстов, статья и комментарий В. П. Адриановой-Перетц. Изд. 2-е, доп. М., 1977; Русская повесть XVII века. М., 1954 (ред.).

<sup>10</sup> Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа (XVIII век), т. 1, вып. 1 и 2. СПб., 1909. — Дальнейшие исследования см.: Кузьмина В. Д. Литература петровского времени // История русской литературы / Под ред. Г. Гуковского. Т. III. М.—Л., 1941,

изложение можно найти в любом учебнике или курсе русской литературы XVIII века<sup>11</sup>. К этим трудам я и отсылаю интересующихся.

Здесь я ничего нового не скажу, этим должны заниматься не фольклористы, а литературоведы. Мы изучаем сказку, а не развитие литературы на фольклорной основе. Приведенные примеры мне нужны были только для того, чтобы показать принципиальное значение сказки в процессе становления европейской литературы. В XIX веке этот процесс приобретает иной характер<sup>12</sup>.

Писатели-реалисты XX века уже не черпают сюжетов из сказок. Но как многому и современный писатель может научиться у сказки, показал М. Горький в своей речи на 1 съезде советских писателей.

## Сказка и современная культура

Есть, однако, другая область, в которой воздействие сказки плодотворно по сегодняшний день. Это музыкально-драматическое, балетное и оперное искусство, а также симфоническая музыка. Здесь влияние оказывает не только словесный, но и музыкальный фольклор.

«Руслан и Людмила» М. И. Глинки пронизана сказочным и музыкальным фольклором. Каждый, конечно, вспомнит также «Сказку о царе Салтане» и «Кащея Бессмертного» Н. А. Римского-Корсакова, «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева. Менее известны оперы «Морозко», «Гуси-лебеди» Ю. Л. Вейсберга (1930), «Волк и семеро козлят»

---

с. 118—134; Берков П. Н. О так называемых «петровских повестях». ТОДРА, т. VII. М.—Л., 1949; Моисеева Г. Н. Русские повести первой трети XVIII века. М.—Л., 1965 (ред.).

<sup>11</sup> Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М., 1945.

<sup>12</sup> Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959.

М. В. Коваль (1941). На сказки братьев Гримм сочинено более 30 немецких опер.

Более многочисленны балеты: два балета на сюжет «Конька-горбунка» (Л. Ф. Минкуса, Р. К. Щедрина); «Спящая красавица» П. И. Чайковского; «Золушка» С. С. Прокофьева; «Жар-птица», «Сказка о беглом солдате и черте» и «Байка про Лису, Петуха, Кота и Барана» И. Ф. Стравинского; «Ивушка» А. А. Евлахова; «Алладин и волшебная лампа» Савельева, а также симфонические произведения «Шехеразада» и «Сказка для большого оркестра» Н. А. Римского-Корсакова; «Баба-яга» и «Кикимора» А. К. Лядова; «О шуте, семеро шутов перешутившем» и «Сказки старой бабушки» С. С. Прокофьева и целый ряд других произведений. На сказочном и музыкальном фольклоре живет молодое оперное и балетное искусство в наших национальных республиках (например, «Шурале» М. З. Яруллина)<sup>13</sup>.

Интересно, однако, что нет общеизвестных или популярных драматизаций сказки. Сказка на сцене без музыки была бы просто скучна. То чудесное, что есть в сказке, только с музыкой становится реальностью, не перестающей быть чудесной. Сказка возможна в кукольном театре, где имеются многочисленные постановки. В кино сказка так же невозможна, как и на сцене, и по тем же причинам («Несмеяна»).

Мультипликационный фильм возможен на тех же основаниях, что и кукольный театр.

Но есть одна область искусства, которая как бы внеполежна по отношению к сказке. Это живопись. Правда, в художественных иллюстрациях к сказкам нет недостатка. Но, на мой взгляд, даже лучшие из них (И. Я. Билибина, Е. Д. Поленовой) не передают мира сказки, представляют собой стилизацию. Они не соответствуют ни народным представлениям, ни духу сказки. Я думаю, что сказку вообще принципиально невозможно иллюстрировать, так как события сказки совершаются как бы вне времени и пространства, а изобразительное искусство переносит их в реальное, зримое пространство. Сказка сразу перестает быть сказкой. Это относится даже к лучшим картинам, как например, к

---

<sup>13</sup> В основе балета М. З. Яруллина «Шурале» лежит одноименная сказка Г. Тукая, написанная на материале татарских народных сказок.

«Аленушке» В. М. Васнецова. Картина полна искреннего, очень жизненного лиризма. Девушка у воды в камышах горестно обняла колени, положила на них голову и невидящим взглядом, вся ушедшая в свое горе, смотрит перед собой. Это прекрасная картина, но от сказки в ней нет ничего, кроме подписи. Несравненно слабее, просто очень слаба другая картина В. М. Васнецова «Ковер-самолет» (в музее гор. Горького). Ковер-самолет висит в воздухе, на нем спокойно стоит царевна, и мы этому не верим.

Гениальные, крупные художники, изображая сказку, выражали не столько ее, сколько самих себя. Таковы, например, «Царевна-лебедь» или «33 богатыря» М. А. Врубеля. Это типичный Врубель, но это не сказка<sup>14</sup>. Но я несколько отвлекся. На тему о сказке как факторе развития европейской культуры можно было бы написать целую книгу.

### **Обозначение понятия «сказка» на разных языках**

---

Я начал с вопроса о том, что такое сказка, но на вопрос этот ответа не дал. Вместо этого я указал на некоторые достоинства ее, на ту роль, которую она сыграла в становлении и первичном развитии европейской литературы. Нам необходимо вернуться к вопросу о том, что такое сказка, что мы под этим понимаем. Научное определение понятия «сказка» дать необходимо. В зависимости от такого определения будут стоять и другие вопросы, связанные с ее изучением.

Что такое сказка? На первый взгляд может казаться, что вопрос этот совершенно праздный, что это всякому известно. Такие взгляды высказывались даже в науке. Финский ученый Х. Хонти пишет: «Одностороннее определение всем известного понятия является, собственно говоря, излишним: каждый знает, что такое сказка, и может чутьем отграничить ее от

---

<sup>14</sup> Подробнее об этом В. Я. Пропп писал в оставшейся неопубликованной статье о Врубеле (ред.).

так называемых родственных жанров — народного предания, легенды и анекдотов»<sup>15</sup>. Без определения понятия и сущности сказки обходились некоторые авторы капитальных общих руководств по фольклору<sup>16</sup>.

Можно отметить, что и А. Н. Веселовский, труды которого о сказке составляют целый том, ни разу не дал своего определения сказки. Это не значит, что у названных ученых не было своего понимания сказки. Оно у них было, но не зафиксировано ни в каких точных определениях. Тем не менее мы не можем полагаться на чутье, как предлагает Хонти, мы должны изложить свою точку зрения по возможности точно. Невозможно признать сказками все то, что помещается в сборниках сказок. На пестроту сказочного материала и на то, что «понятие сказки стало теперь очень обширно», указывал еще А. Н. Пыпин в своей рецензии на сборник Афанасьева<sup>17</sup>.

Прежде всего мы должны получить по возможности ясное представление о самом термине «сказка». Определение понятия сказки мы начнем с изучения слова «сказка», с того, как обозначается это понятие на разных языках. Не покажет ли такое рассмотрение, что сам народ понимает под словом «сказка», что он вкладывает в это понятие?

Но тут нас постигает некоторая неожиданность. Народы мира, точнее, европейские народы, как правило, никак не обозначают этого вида народной поэзии, пользуясь для его определения самыми разными словами (Bolte, Polivka, IV, 1—3). Есть только два европейских языка которые создали специальные слова для обозначения этого понятия. Это русский и немецкий языки.

В русском языке слово «сказка» сравнительно позднее. В современном значении оно появляется не раньше XVII века. Древняя и средневековая Русь его не знали. Но это не значит, что не было сказок. Это значит, что сказки первоначально обозначались каким-то другим словом. Можно предполо-

---

<sup>15</sup> Honti H. Volksmärchen und Heldensagen. Folklore Fellow Communications / Edited for the Folklore Fellows. № 95. Helsinki, 1931, p. 3.

<sup>16</sup> Владимирова П. В. Введение в историю русской словесности. Киев, 1896; Пыпин А. Н. История русской литературы, т. III. СПб., 1899; Сперанский М. Н. Русская устная словесность. М., 1917; Замотин И. И. Русская народная словесность. Ростов н/Д., 1919.

<sup>17</sup> Отечественные записки, т. 105. СПб., 1856, с. 57.

жить, что таким словом служила «баснь», чему соответствовал глагол «баять» и существительное «бахарь». Так, Кирилл Туровский, проповедник XII века, перечисляя мытарства на том свете за грехи человека, в пятнадцатом мытарстве упоминает тех грешников, которые «веруют в встречу, в чох, в полаз и в птичий грай, ворожою, и еже басни баюють и в гусли гудють». В другом слове XII века («Златоструй») так описывается отход богача ко сну: «Взлежашю же ему и не могушю уснути друзи ему нозе гладеть... инии гудють, инии баюють и кощюнять»<sup>18</sup>. Такие обороты речи, как «полно басни-то сказывать» или «бабьи басни и дурак любит», приводимые В. И. Далем в его «Толковом словаре», указывают на то, что и в живой современной речи под басней еще может пониматься сказка. В значении 'сказка' слово «байка» имеется в украинском и в польском языках. Итак, древняя Русь не знала слова «сказка»; соответствующим словом служила «баснь».

Слово «сказка» первоначально имело совершенно другой смысл, чем сейчас. Оно означало сказанное или писанное слово, имеющее силу документа. Так, в записках А. Болотова читаем: «Они (крестьяне), будучи довольны, подали тогда же обще со мною полюбовную сказку»<sup>19</sup>. В устном обиходе «отобрать сказку» некогда соответствовало нашему «снять показание». В «Мертвых душах» Н. В. Гоголя «ревизскими сказками» назывались установленные путем ревизии документированные списки крестьян, принадлежащих одному помещику. Но «сказка» могла означать и другое. У И. С. Тургенева в рассказе «Бурмистр» говорится: «Размежевались, батюшка, все твоею милостью. Третьего дня сказку подписали»<sup>20</sup>.

Корень этого термина, *-каз-*, с разными приставками приобретает разное значение, но основной смысл самого корня — некоторая форма сообщения: сказать, указать, наказать и т. д. Сербское «казати» — 'говорить', чешское «казати» — 'показывать'.

---

<sup>18</sup> Савченко С. В. Русская народная сказка: История собирания и изучения. Киев, 1914, с. 37.

<sup>19</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков, т. I—III. М.—Л., 1931.

<sup>20</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. в 28-ми т. М.—Л., 1963. Т. 4, с. 141 (ред.).

Итак, до XVII века в русском языке слово «сказка» означало нечто достоверное, письменное или устное показание или свидетельство, имеющее юридическую силу. С XVII же века прослеживается еще одно, притом противоречащее приведенному выше значение слова «сказка». В указе царя Алексея Михайловича 1649 г. говорится: «Многие человецы неразумьем веруют в сон, и в встречи, и в полаз, и в птичий грай, и загадки загадывают, и сказки сказывают небылые»<sup>21</sup>. Замечательно, что слово «сказка» здесь является в том же контексте, что и у Кирилла Туровского «баснь» (птичий грай, полаз и пр.), явно доказывая тем, что слово «баснь» заменилось словом «сказка». Здесь слово «сказка» обозначает уже то, что мы понимаем под этим сейчас.

Какие же выводы можно сделать из изложенного? Можно вывести два признака сказки, вложенные в это слово: 1) сказка признается повествовательным жанром (баять — 'сказывать, рассказывать'); 2) сказка считается вымыслом. (В указе Алексея Михайловича — «сказки небылые».) В украинском языке наряду со словом «байка» имеется слово «казка». Оба обозначают не только повествование, но вымысел, недостоверный доверия.

Как могло случиться, что слово получило противоположный ему смысл, трудно сказать. По-видимому, те «сказки», те показания, которые отбирались при судопроизводствах или сделках и т. д., были, как правило, настолько недостоверны, настолько наполнены ложью, что слово «сказка», первоначально означавшее 'достоверный документ', стало синонимом понятия лжи, выдумки, чего-то совершенно недостоверного.

Как я уже сказал, только в русском и в немецком языках выработались специальные термины для сказки. В немецком языке сказка обозначается словом Märchen. Корень Mär означает 'новость', 'известие', -chen — уменьшительный суффикс. Märchen — 'маленький интересный рассказ' (слово встречается с XIII века и постепенно закрепилось в значении 'сказка').

Древние греки обозначили сказку словом 'миф'. Специального слова для сказки не было.

На латинском языке слово «сказка» передается через fabula. Но слово это тоже не специфично для сказки, оно

---

<sup>21</sup> Полный текст указа см.: Пыпин, 1899, III, 23 и сл.



имеет много разных значений: разговор, сплетня, предмет разговора и т. д. (ср. наше «фабула» — 'сюжет, предмет повествования'), а также рассказ, и в том числе сказка и басня. В значении 'басня' оно перешло в немецкий язык. В немецком Fabel — 'басня' а глагол *fabulieren* — 'рассказывать с привиранием'<sup>22</sup>.

Я не буду останавливаться на том, как понятие «сказка» выражено в различных языках мира. Это с большим мастерством сделано Больте (*Bolte, Polivka, IV, 1—3*). Остановлюсь только на трех языках: на итальянском, французском и английском. В итальянском языке сказка обозначается словами *fiaba, favola*, что явно идет от латинского *fabula*, или словами *conto, racconto* и другими. Корень *-cont-* собственно означает 'счет' (ср. наше *-чит-* — «считать»). Во французском языке чаще всего употребляется слово *conte*, что означает 'рассказ', *raconter* — 'рассказывать'. Для точности прибавляют *conte populaire* ('народный рассказ'), *conte de fées* ('рассказ о феях', что, собственно, подходит только к волшебным сказкам), или *recit*, или *legende*. То же — в английском языке.

Сказку называют словом *tale*, что означает 'рассказ вообще, любой рассказ'. Так, Диккенс назвал свой роман «Повесть о двух городах» — "*The Tale of Two Cities*". По образу французского говорят: *fairytale* 'фейная сказка'. Специально детские сказки обозначаются словом *nursery-tale* (*nurse* — 'нянька'). Употребляются также слова *story, legend*.

Здесь опять можно увлечься и заняться вопросом об обозначении понятия «сказка» на разных языках. Такое исследование, возможно, ответит и на вопрос, почему у большинства народов нет специальных обозначений и почему оно есть у русских и у немцев. Гипотез можно высказать сколько угодно, научное же разрешение его требует широких разысканий.

---

<sup>22</sup> В Германии в XIX веке издавался специальный журнал «*Fabula*», в котором печатались разные неправдоподобные и невероятные истории.

## Определение понятия «сказка»

Выше я говорил, что множество ученых обходилось без определения понятия «сказка». Но были и такие, которые это понятие определяли. Научное понимание термина «сказка» имеет свою очень интересную историю, на чем мы остановимся ниже, а пока приведем два-три определения и попытаемся разобраться в них. Чтобы изучить сказку, мы должны иметь хотя бы предварительное представление о ней.

Одно из определений, принятых в Европе, дали Больте и Поливка. Смысл его сводится к следующему: под сказкой со времен Гердера и братьев Гримм понимается рассказ, основанный на поэтической фантазии, в особенности из волшебного мира, история, не связанная с условиями действительной жизни, которую во всех слоях общества слушают с удовольствием, даже если находят ее невероятной или недостоверной (Bolte, Polivka, III).

Можем ли мы согласиться с этим определением? Несмотря на то, что оно принято, оно обнаруживает ряд слабых сторон:

1. Определение сказки как «рассказа, основанного на поэтической фантазии», слишком широко. На поэтической фантазии основано, вообще говоря, любое литературно-художественное произведение. Даже если под «поэтической фантазией» понимать такую фантастику, которая невозможна в жизни, то, например, «Портрет» Гоголя или вторая половина его повести «Шинель» должны быть признаны сказками.

2. Что означает «в особенности из волшебного мира»? В большинстве сказок (о животных, новеллистических) вообще нет никакого волшебства. Оно есть только в так называемых волшебных сказках. Все не волшебные сказки остаются вне этого определения.

3. Советский исследователь никогда не согласится с тем, что сказка «не связана с условиями действительной жизни». Вопрос об отношении сказки к действительной жизни очень сложен. Но считать за аксиому, что сказка не связана с условиями действительной жизни, и вводить это в определение

неправильно. Мы увидим, что даже самые фантастические сказки возникают на почве действительности разных эпох.

4. Наконец, формула, что сказка доставляет эстетическое наслаждение, даже если слушатели «находят ее невероятной или недостоверной», означает, что сказку можно считать достоверной и вероятной, что это зависит всецело от слушателей. Выше мы видели, что народ считает сказку всегда вымышленной. Мы должны найти другое определение.

Старинное правило логики гласит: *Definitio fit per genus proximum et differentiam specificam*, т. е.: определение производится через ближайший род и специфическое отличие. Под ближайшим родом в данном случае следует понимать рассказ вообще, повествование. Сказка — это рассказ, он относится к области эпического искусства. Но не всякий рассказ может быть назван сказкой. Какой же рассказ можно назвать сказкой? Где специфическое отличие ее?

Первое, что может прийти в голову, — это то, что сказка определяется своими сюжетами. Действительно, когда мы думаем о сказке, мы вспоминаем сказки о лисе, о похищенной царевне, о жар-птице, о попе и батраке и т. д., т. е. представляем себе целый ряд сюжетов. Да, эти сюжеты действительно специфичны для сказки; и тем не менее сказка определяется не своими сюжетами.

В самом деле, сюжет освобождения женщин от змея возможен в мифе, в легенде, в былине, в духовном стихе. Специфичен для сказки не сюжет, специфична сказочная форма сюжета. Сюжеты, которые перенял из сказки Боккаччо, он переливал в форму новелл. Они перестали быть сказками. Сюжет под названием «Гость Терентий» имеется в форме сказки, былины и народной комедии. Сюжет о соловье-разбойнике возможен как былина, но рассказывается в форме сказки, особенно там, где былинного эпоса нет.

Сюжет имеет весьма существенное значение для понимания и изучения сказки, но сказка все же определяется не своими сюжетами. Чем же?

Сопоставляя жанры, мы видим, что отличие их состоит не столько в сюжетике, сколько в том, что мы имеем разные образования с точки зрения художественной формы. Каждый жанр обладает особой, свойственной ему, а в некоторых случаях только ему, художественностью. Эта специфическая черта и должна быть уловлена и определена.

Совокупность исторически сложившихся художественных приемов может быть названа поэтикой, и мы бы сейчас сказали, что фольклорные жанры определяются специфической для них поэтикой. Так получается первичное, самое общее определение: сказка есть рассказ (*genus proximum* — ближайший род), отличающийся от всех других видов повествования специфичностью своей поэтики.

Это определение, сделанное по всем правилам логики, все же не вполне раскрывает сущность сказки и требует дальнейших дополнений. Определяя сказку через ее поэтику, мы одно неизвестное определяем через другое, так как эта поэтика еще недостаточно изучена. Понятие «поэтика» также допускает различные толкования, различное понимание. Тем не менее важен самый принцип. Если поэтика еще недостаточно изучена, то это вопрос времени, а не принципиальное затруднение.

Именно на такой путь определения понятия «сказка» стал крупнейший собиратель и исследователь сказки А. И. Никифоров. Он много собирал и работал над методикой собирания. Он выпустил несколько специальных работ, посвященных сказке как форме, и, следовательно, был наилучшим образом подготовлен для всестороннего понимания сказки.

Определение, данное Никифоровым, гласит: «Сказки — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением»<sup>23</sup>. Это определение не потеряло своего научного значения до сих пор. Оно и должно лечь в основу нашего понимания сказки и помочь нам отграничить ее от других, родственных ей образований.

Это определение есть результат научного понимания сказки, выраженный в кратчайшей формуле. Здесь даны все основные признаки, характеризующие сказку. Сказка, народная сказка есть повествовательный фольклорный жанр. Он характеризуется своей формой бытования. Это рассказ, передаваемый из поколения в поколение только путем устной передачи. Этим бытование народной сказки отличается от бытова-

---

<sup>23</sup> Никифоров А. И. Сказка, ее бытование и носители. // Капица О. И. Русская народная сказка. М.—Л., 1930, с. 7.

ния искусственной, или литературной, сказки, которая передается путем письма и чтения и не меняется. Литературная сказка, как и другие литературные произведения, может попасть в орбиту народного обращения, начать курсировать, давать варианты, передаваться из уст в уста, и в таком случае она также подлежит изучению фольклориста. Таков первый признак народной сказки, еще не специфический для нее, но такой, который необходимо выделить и подчеркнуть.

Далее. Сказка характеризуется как рассказ, т. е. она принадлежит к повествовательным жанрам. Этот признак также еще не является решающим, так как имеются и другие повествовательные жанры (былина, баллада), которые не относятся к сказкам. Как уже указывалось, самое слово «сказка» обозначает нечто рассказываемое. Это значит, что народ воспринимает сказку как повествовательный жанр по преимуществу.

Другой признак, установленный Никифоровым, состоит в том, что сказка рассказывается с целью развлечения. Она принадлежит к развлекательным жанрам. Этот признак был указан еще В. Г. Белинским, и он, несомненно, установлен правильно, хотя иногда и оспаривается. Так, например, В. П. Аникин считает, что сказка преследует воспитательные цели<sup>24</sup>. Что она имеет воспитательное значение — это несомненно, что она создается с целью воспитания — это определено неверно. Развлекательный характер несколько не противоречит глубокой идейности сказки. Когда Никифоров говорит о развлекательном значении сказки, то это означает, что она имеет преимущественно эстетические функции, что она — художественный жанр по своим целям и отличается этим от всех видов обрядовой поэзии, которая имеет прикладное значение, от легенды, которая имеет морализирующие цели, или от предания, цель которого — сообщить какие-то сведения.

Признак развлекательности стоит в связи с другим признаком сказки, выдвигаемым Никифоровым, а именно необычностью события (фантастического, чудесного или житейского), составляющего содержание сказки. Этот признак сказки был уловлен в нашей науке уже давно, но существен-

---

<sup>24</sup> Аникин В. И. Русская народная сказка М., 1959, с. 46 и др. (2-е изд. — М., 1977 — ред.).

ное дополнение, внесенное Никифоровым, состоит в том, что необычайность понимается не только как необычайность фантастическая (что верно для волшебной сказки), но и как необычайность житейская, что дает возможность подводить под это определение и новеллистические сказки. Признак этот несомненно схвачен верно, хотя и надо сказать, что здесь мы имеем, скорее, общий народно-эпический, чем собственно сказочный признак. Об обычном, житейском, будничном эпический фольклор вообще не повествует. Оно служит иногда только фоном для последующих, всегда необычайных событий. Но необычайность эта для былин и сказки различна. Имеется специфически сказочная необычайность, и она должна стать предметом нашего изучения.

Наконец, последний выдвигаемый Никифоровым признак — специальное композиционно-стилистическое построение. Стиль и композицию мы можем объединить общим понятием поэтики и сказать, что сказка отличается специфической для нее поэтикой. Прибавим от себя, что именно этот признак и есть решающий для определения того, что такое сказка. Именно этот признак впервые выдвинут Никифоровым, осознание его представляет собой научное завоевание. Правда, здесь одно неизвестное (сказка) сводится к другому неизвестному (поэтика), так как поэтика сказки еще далеко недостаточно изучена. Тем не менее данное определение не есть простая словесная формула, а содержит путь к конкретно-реальному раскрытию понятия сказки. Определяя жанр сказки через ее поэтику, мы знаем, в какую сторону направлять наше дальнейшее изучение: перед нами стоит задача подробного изучения поэтики сказки и закономерностей этой поэтики.

Таким образом, мы получили некоторое определение сказки, отражающее современную точку зрения на нее и дающее возможность дальнейшего ее изучения.

Есть, однако, один признак, хотя и намеченный, но недостаточно раскрытый Никифоровым и состоящий в том, что в действительность рассказанного не верят. Что сам народ понимает сказку как вымысел, видно не только из этимологии слова, но и из поговорки «Сказка — складка, песня — былъ». В действительность излагаемых сказкой событий не верят, и это — один из основных и решающих признаков сказки. Его заметил еще В. Г. Белинский, который, сравнивая

былину и сказку, писал: «В основании второго рода произведений (т. е. сказки) всегда заметна задняя мысль, заметно, что рассказчик сам не верит тому, что рассказывает, и внутренне смеется над собственным рассказом. Это особенно относится к русским сказкам»<sup>25</sup>.

Это очень существенный признак сказки, хотя на первый взгляд может показаться, что это не признак сказки, а свойство слушателей. Они вольны верить или не верить. Дети, например, верят. Тем не менее сказка — нарочитая поэтическая фикция<sup>26</sup>.

Якоб Гримм очень интересно рассказывает о следующем случае. Одна из сказок сборника братьев Гримм кончается словами: «Wer's nicht glaubt, zahlt n'Taler». Это немецкая поговорка, которая означает: «Если не веришь — плати талер». И вот однажды в его квартиру позвонила девочка. Гримм открыл дверь, и она сказала: «Вот вам талер — я не верю в ваши сказки». Талер в то время — большая золотая монета.

Точку зрения, согласно которой в сказку не верят, разделяют далеко не все. Так, В. П. Аникин в книге «Русская народная сказка» говорит следующее: «Было время, когда в истину сказочных повествований верили так же непоколебимо, как мы верим сегодня историко-документальному рассказу или очерку» (Аникин, 1959, 10). Это совершенно неверно. Правда, есть отдельные случаи, когда предмет, фабула или сюжет сказочных повествований входили в состав несказочных образований, и этим рассказам верили. Так, например, Геродот рассказывает о том, как ловкий вор обокрал египетского царя Рампсинита и женился на его дочери. Мы теперь из сравнительных материалов знаем очень хорошо, что это сказка. Но Геродот этого не знал и верил в то, что все это было в действительности. В нашей летописи предание о Белгородском киселе представляет собой сказку из цикла сказок об одурачивании иноплеменника. Но летописец этому рас-

---

<sup>25</sup> Белинский В. Г. Статьи о народной поэзии // Полн. собр. соч., М., 1953—1956, т. V, с. 354.

<sup>26</sup> Подробнее об этом см.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность // Русская литература, 1963, № 3 (ред.) (Здесь и далее упоминаемые сочинения Проппа см. также в текстологически выверенном виде в предыдущих томах данного Собрания трудов — *изд.*).

сказу верил. Даже просвещенный англичанин, врач царя Ивана Грозного, в своей книге о России передает сказку об Иване Грозном и ворах и не понимает, что это сказка, а передает ее, как исторический факт. Таким образом, хотя отдельные случаи, когда в действительность рассказываемого верили, и имели место, они не типичны для сказки и ее слушателей в широкой народной среде. Если в рассказываемое верят, то не принимают это за сказку.

Аникину такое утверждение нужно для того, чтобы доказать, что сказка реалистична. Она изображает действительность, и поэтому в нее верят. В сказке, по Аникину, сознательно изображается действительность. «Через сказку перед нами раскрывается тысячелетняя самобытная история» (Аникин, 1959, 218). Однако достаточно взять любой учебник истории, чтобы увидеть, что это не так. Если Аникин говорит: «Сказка воспроизводит действительность посредством фантастичности вымысла» (Аникин, 1959, 40—41), то это не более как парадокс.

Все изложенное уже дает некоторое, пока очень приблизительное представление о специфичности сказки. Чтобы понять это более точно, надо отграничить сказку от смежных жанров, к чему я теперь и перехожу.

## *Сказка и смежные жанры*

---

**1. Сказка и миф.** Чтобы отграничить сказку от родственных ей жанров, нужно иметь какой-нибудь признак, по которому это отграничение производится. В качестве такого признака мы избираем тот, который был уловлен уже в самом начале научного рассмотрения сказки, а именно ее «несбыточность», а отсюда и неверие в действительность рассказываемых в ней событий. Это не внешний, не случайный, а глубоко внутренний, органический признак ее.

Соответственно вся область народной прозы может быть разделена на два больших раздела: рассказы, в которые не



верят, — сюда относятся все виды сказки — и рассказы, в действительность которых верят или верили. Это все другие жанры народной прозы. Какие же это жанры?

Из жанров, в связи с которыми сказка изучалась и которые, как можно полагать, предшествуют ее появлению, мы прежде всего должны остановиться на мифе. Отношение сказки к мифу представляет собой большую проблему, которая занимала нашу науку со времени ее возникновения и занимает ее по сегодняшний день. Мы здесь пока не коснемся вопроса, стоят ли сказка и миф друг с другом в генетической связи. Неопределенность представлений о мифе привела в тупик так называемую мифологическую школу, утверждавшую непременно происхождение сказки от мифа. Для нас миф есть стадияльно более раннее образование, чем сказка. Наиболее отсталые, наиболее архаические из всех известных нам народов в момент их открытия европейцами имели мифы, но не имели сказок в нашем понимании этого слова. Это и дает нам право утверждать, что миф есть стадияльно более раннее образование, чем сказка.

Сказка имеет развлекательное значение, миф — сакральное. Между тем в науке по вопросу об отношении сказки к мифу царит величайший разнобой. Так, немецкий ученый Е. Бете пишет: «Миф, предание, сказка — ученые понятия. В сущности все три слова обозначают одно и то же — просто рассказ»<sup>27</sup>. Здесь грань между мифом и сказкой вообще стирается и стирается принципиально. Вундт считает мифы первобытных народов сказками и создает для них особый термин *Mythenmärchen*<sup>28</sup>. Рассказы, бытующие среди первобытных, называются то мифами (например, Бринтон<sup>29</sup>), то сказками (Кушинг<sup>30</sup>), то легендами (Рэнд<sup>31</sup>), то преданиями (Боас<sup>32</sup>), то другими обозначениями (*traditions, stories*). Такое положение не может быть терпимо.

---

<sup>27</sup> Bethe E. 1) *Mythus, Sage, Märchen*. Leipzig, s. a. 2) *Hessische Blätter für Volkskunde*. Leipzig, 1905, Bd. IV.

<sup>28</sup> Wundt W. *Märchen, Sage und Legende als Entwicklungsformen des Mythos* // *Archiv f. Religionswissenschaft*. Bd. XI. Leipzig, 1908.

<sup>29</sup> Brinton D. G. *The myths of the new world*. S. I., 1868.

<sup>30</sup> Cushing F. *Zuni folktales*. New York, 1901.

<sup>31</sup> Rand O. *Legends of the Mimacs*. London—New York, 1894.

<sup>32</sup> Boas F. *Indianische Sagen von der Nord-Pazifischen Küste Amerikas*. Berlin, 1895.

Мифами мы будем называть те рассказы первобытных народов, которые, может быть, и не выдаются за действительность (это не всегда может быть утверждаемо или отрицаемо, так как тип мышления здесь иной: границы между вымыслом и действительностью полностью не осознаются), но которые признаются реальностью высшего порядка; они обладают священным характером. У первобытных народов такие рассказы обладают религиозно-магическим значением. Они могут входить в состав обрядов или сопровождать их. Как обряды, так и мифы имеют целью воздействовать на природу. Рассказы о животных, например, должны вызвать удачу на охоте и ловле, другие — воздействовать на погоду, вылечить от болезней. Они же представляют собой первобытную науку, попытку объяснить мир, происхождение Вселенной или отдельных частей ее — рек, гор, животных. Такие мифы называются этиологическими.

Образец — Андреев, с. 132 (Андреев, 1929, 132). Вогулы (манси). Этиологические концовки. Сказка о медведе и лисе в Финляндии. Отчего паук маленький (6 рассказов). Отчего у хамелеона трехгранная голова (3 рассказа). Разница не останавливает.

Совершенно другое образование представляют собой мифы тех народов, которые уже знают богов (греки, скандинавы, индусы и другие). Примером может служить мифология античности. С появлением в человеческой культуре и в человеческом сознании богов миф становится рассказом о божествах или полубожествах. Античная мифология по богатству сюжетов, по красоте, глубине и гармоничности представляет собой одно из величайших достижений человеческой культуры. К сожалению, мифология эта у нас мало известна. Есть популярные изложения, но эти популярные изложения не могут заменить подлинников<sup>33</sup>. Для того, чтобы дать некоторое представление об этой мифологии, а также лучше осветить вопрос об отличии сказки от мифа, я остановлюсь на одном образце, а именно на мифе об Орфее и Евридике. Сюжет этого мифа перешел в европейскую культуру, ему посвящена замечательная опера Глюка «Орфей и Евридика».

---

<sup>33</sup> Обширные сведения о мифологии народов мира см.: Мифы народов мира. Энциклопедия, т. I—II. М., 1980, 1981 (ред.).

Миф этот греческий. Мы не знаем греческих текстов, не знаем, как этот миф рассказывали в народе. Упоминание о нем имеется у Эсхила, у Еврипида в «Аргонавтах», он отражен в изобразительном искусстве. Лучше всего мы его знаем по римским литературным обработкам. Такие обработки есть в «Метаморфозах» Овидия и в «Георгиках» Вергилия (георгика — дидактическое стихотворение о прелести земледелия). Напоминаю, что Данте в «Божественной комедии» именно Вергилия делает своим мудрым проводником по преисподней. Римские литературные обработки этого мифа должны быть признаны прекрасными и высокохудожественными. Я даю сводный пересказ из всех доступных мне источников.

Орфей — певец. Его мать — муза Калиопа, муза эпического пения. Отцом его иногда называют Аполлона. Аполлон подарил ему лиру. Когда он играл и пел, то слетались птицы, приплывали рыбы, прибегали лесные звери. Даже деревья и скалы слушали его.

Сравнить с Вейнемейненом. Зачесть руну 41, с. 284. Конеч: слезы — жемчуг<sup>34</sup>.

Его жена — наяда Евридика. Наяды — обитательницы внутренних вод: ключей и источников, рек, озер. Они соответствуют нашим русалкам, но, как правило, не губительные, а, наоборот, благодетельные существа. Они отличаются красотой и привлекательностью. Евридика со своими подругами, нимфами и дриадами, гуляет по цветущему лугу. (Нимфы — это дочери Зевса, они живут, по Гомеру, на горах, в рощах, на берегах озер и рек. Дриады живут на деревьях.) Такие цветущие луга грекам представляются всегда особенно прекрасными. Природа Греции — море, долины и горы, каменистые и суровые, и потому зеленые луга — любимый пейзаж греков. Любимые цветы — нарциссы. Бог-пастух Аристей поражен красотой Евридики и преследует ее. Она бежит и не замечает, как наступает на змею. Змея ее жалит, и она падает мертвая. Я цитирую Овидия (Метаморфозы, X, 8-10):

---

<sup>34</sup> Имеется в виду 41 руна «Калеваль». См.: Калевала. Карело-финский народный эпос /Перевод Л. П. Бельского. Вступ. статья и примеч. Е. Г. Катарова. Петрозаводск, 1940, с. 284—287 (ред.).

Жена молодая,  
В сопровождении наяда по зеленому луку блуждая,  
Мертвою пала, в пяту уязвленная зубом змеиным.

Подруги — нимфы, наяды, дриады — громко оплакивают ее. Это значит, что плачет вся природа. Плачет и Орфей. Он поет. Птицы, умные олени его слушают. Вергилий говорит:

Он пел о ней, когда вставало солнце,  
Он пел о ней, когда солнце садилось.

Но этим не вернуть любимой подруги. И вот он решает спуститься в преисподнюю, в царство теней, к владыке этого царства, мрачному богу Аиду и его супруге Персефоне. Он обращается к ним с песней:

Вот и хотел перенести его, неизмеримое горе,  
Долго, как муж, я боролся.  
Но любовь разбивает мне сердце.  
Я не могу жить без Евридики.  
И теперь я молю вас, ужасные, святые божества...  
Отдайте ее мне, любимую жену,  
Отпустите ее и верните ей слишком рано  
Отцветшую жизнь.  
Но если это не может быть,  
Примите и меня в число мертвецов,  
Никогда без нее я не вернусь<sup>35</sup>.

И происходит чудо. Все плачут. Плачут бескровные тени — мертвецы. Даже по щекам ужасных эвменид, в волосах которых извиваются темно-синие змеи, потекли слезы. Аид и Персефона, не знавшие никогда жалости, теперь ее испытывают. Персефона призывает тень Евридики. Это победа любви над смертью, жалости над бесстрашием. Но ставится условие:

Возьми ее, но знай: только если ты не взглянешь  
на ту, кто последует за тобой, только тогда она  
будет твоей. Если же ты слишком рано оглянешься,  
то ее не увидишь больше.

---

<sup>35</sup> Schwab G. Die schönsten Sagen des Klassischen Altertums, 1. Teil Gütersloh; Leipzig, 1882. S. 113.

Но мы уже знаем, что в фольклоре запрет нарушается. Овидий рассказывает о возвращении их так:

Вот уж в молчаньи немом по наклонной взбираются оба  
Темной тропинкой крутой, беспросветною мглою покрытой,  
И уже были они от границы земной недалеко —  
Но убоясь, чтобы она не отстала, и в жажде увидеть,  
Взор обратил он, любя, и тотчас супруга исчезла.

(X, 53-57)

У Вергилия Евридика говорит:

И меня, твою несчастную супругу, и тебя, Орфей, погубило  
твое безрассудство! Вот уже меня призывает обратно беспощадный  
рок, и мои залитые слезами глаза уже снова застилает сон.  
Прощай! Великая ночь охватывает меня и уносит с собой,  
я могу только протянуть к тебе мою бессильную руку, но я  
не могу больше быть твоей!<sup>36</sup>

Так кончается это повествование. Об Орфее имеется еще другой миф — мы его касаться не будем. Орфей продолжает оплакивать свою любимую жену. Он не обращает внимания на женщин. За презрение к женщинам он растерзан менадами. Это литературное произведение по своей фактуре.

Совершенно ясно, что по существу перед нами не сказка, а миф, священный рассказ, в действительность которого верили. Греки верили в существование преисподней, верили в бога Аида и богиню Персефону, верили в существование няяд и нимф, страшных эвменид. Миф об Орфее и Евридике был для них священной правдой.

Мифы зарождаются уже в первобытном обществе. Кстати, миф, подобный античному мифу об Орфее и Евридике, имеется у североамериканских индейцев. Герой этого мифа — не певец, а обыкновенный человек. Когда у него умирает жена, он совершает очистительное омовение и проникает живым в царство мертвых. Он благополучно, несмотря на различные препятствия, приводит свою жену обратно.

Как я уже сказал, с появлением в человеческом сознании и в человеческой культуре богов миф становится рассказом о

---

<sup>36</sup> Тренчени-Вальдапфель И. Мифология. М., 1959, с. 107—108 (Вергилий. Георгики, кн. IV, стих 494—498).

божествах или полубожествах. Такова вся античная мифология. Мне нет необходимости упоминать такие мифы, как миф о Прометее, миф о похищении Зевсом Европы, миф об аргонавтах и т. д. По сюжетам, по композиции, по основным мотивам мифы могут совпадать с волшебной сказкой. Так, в составе мифа об аргонавтах имеются эпизоды, которые довольно точно соответствуют нашим сказкам, но представляют собой не сказку, а миф. Язона посылают в Колхиду за золотым руном так же, как в наших сказках героя посылают за тридевять земель за золотыми диковинками. Царь Ээт готов уступить руно, если Язон предварительно выдержит испытание: он должен вспахать поле двумя медноногими быками, извергающими огонь.

Сюда эпизод с золотым руном. Из Больте — Поливки извлечь еще сказочные мотивы античности. Геродот.

Язон должен посеять зубы дракона, из которых сразу же вырастут ужасные воины, и всех он должен убить. В него влюбляется дочь Ээта, Медея. Она ему помогает. Язон все выполняет и на своем судне бежит с ней. Царь тщетно пробует их догнать.

Все это классическая волшебная сказка. Вспахать поле и пр. — трудные задачи. Медея — царевна-помощница, как во многих сказках. Наконец, добывание диковинки, добывание царевны, бегство и погоня — все это типично сказочные конструктивные мотивы. Но это не сказка, а священный миф, несмотря на все сходство композиционных схем. Современный фольклорист не может становиться только на формальную точку зрения. Эти мифы рассказывались отнюдь не с развлекательными целями, хотя сюжеты и были очень интересны. Мифы связаны с культами. Культы должны были воздействовать на божества, а божества — помогать людям. Разница между мифами и сказками есть, следовательно, разница социальной функции. «Миф, потерявший социальную значимость, становится сказкой»<sup>37</sup>. Миф есть рассказ религиозного порядка, сказка — эстетического. Миф есть более раннее образование, сказка — более позднее. Таким образом, миф и сказка отличаются не столько сами по себе, сколько

---

<sup>37</sup> Тронский И. М. Античный миф и современная сказка // С. Ф. Ольденбургу. Л., 1934, с. 534.

тем, как к ним относятся. Это значит, что фольклористика есть наука не только о сюжетах, текстах, но и о роли этих сюжетов в общественной жизни народов.

2. *Быль, быличка, бывальщина*. Рассказы религиозного содержания обращались в недавнем прошлом в народе, причем в довольно большом количестве и разного типа. В Западной Европе они обращаются по сегодняшний день. Можно ли считать такие рассказы мифами? Может быть, их надо считать сказками? По тому критерию, который был дан выше, сказками их считать нельзя, так как они выдаются за действительность, и в их действительности бывает убеждены совершенно твердо. Их нельзя считать и мифами, так как речь идет не о божествах, почитание которых возведено в культ в государственной религии. Народ отличает их от сказки и называет былями, быличками, бывальщиной. Эти названия говорят о том, что народ твердо верил в их реальность. Так же будем называть их и мы. Эти названия более удачны, чем принятое в западноевропейской науке расплывчатое название *Mythische Sagen*. Под быличками понимаются рассказы, действующими лицами которых выступают лешие, водяные, полевики, домовые, русалки, банники и т. д., т. е. демонические существа, проявляющие на человеке свои сверхъестественные силы — добрые или злые; рассказы о встречах с такими существами и составляют содержание былей (леший заводит старуху к себе и держит ее в няньках). Предметом этих рассказов может быть и сам человек, но не живой, естественный человек, а мертвец, привидение, упырь, оборотень и т. д. Им может быть и природа, но не та природа, с которой имеет дело человек в ежедневном обиходе и над которой он властвует, а природа, управляемая неведомыми силами, природа, перед которой он бессилен, но которой пытается овладеть особыми колдовскими средствами. Сюда относятся, например, рассказы о цветении папоротника в Иванову ночь. Такие рассказы передаются не в целях эстетических, а с некоторым трепетом ужаса и таинственности, и народ никогда не называет их сказками. Правда, такие рассказы иногда включаются в собрания сказок, и сами по себе они — ценный этнографический и фольклористический материал, но это не сказки. Больше других такие материалы включает Д. Н. Садовников, назвавший свой сборник «Сказки и пре-

дания Самарского края» (1884)<sup>38</sup>. Под преданиями Садовников понимал именно рассказы такого рода. Мы найдем их в сборниках Афанасьева, Ончукова, Зеленина, Карнауховой и др. Отнесение быличек к сказкам — одно из очень распространенных заблуждений. Когда Пушкин писал о сказке:

Там чудеса, там леший бродит,  
Русалка на ветвях сидит, —

то это означало, что Пушкин также относил эти рассказы к сказкам. Такая ошибка вполне понятна, так как в эпоху Пушкина еще не было дифференцированного понимания сказки. Ошибка эта совершается вплоть до наших дней. Она повторена и в курсе русского фольклора Ю. М. Соколова, который включает былички в сказки<sup>39</sup>.

Анализ быличек не входит в наши задачи. Не только сюжеты, но и происхождение, и способ исполнения, и поэтика совершенно иные, настолько иные, что быличка должна быть выделена из области сказки и изучаться другими методами, чем сказка. Причисление ее к сказке является результатом малой изученности как сказки, так и смежных жанров, и не может быть поддерживаемо. Братья Гримм не считали былички сказками. Они не помещали их в свое собрание сказок, а дали им место в “Deutsche Sagen”, назвав их не совсем удачно Orts-Sagen, так как такого рода рассказы обычно точно локализованы. Аарне также не включил их в свой указатель сказок. Н. П. Андреев добавляет к указателю Аарне<sup>40</sup> схему для будущего указателя рассказов типа быличек. Сам Андреев не совсем удачно (очевидно, следуя Садовникову) называет их преданиями. Однако схема эта обнаруживает недостаточно четкое понимание жанра, так как наряду с рассказами о покойниках, чертях, ведьмах, леших, водяных, домовых и т. д. сюда предлагается включать рассказы о разбойниках, которые, с нашей точки зрения, сюда совсем не относятся, а также исторические предания, которые, как мы увидим, представляют собой другой жанр.

---

<sup>38</sup> Садовников Д. Н. Сказки и предания Самарского края // Зап. РГО, Отд. этн., т. XII. СПб., 1884.

<sup>39</sup> Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1941, с. 292-373.

<sup>40</sup> Об указателе Аарне — Андреева будет сказано ниже.



В 1961 году вышел замечательный указатель, составленный финским ученым Лаури Симонсуури, под заглавием «Указатель типов и мотивов финских мифологических сказаний»<sup>41</sup>. Это очень точно и логически превосходно систематизированный указатель того, что мы называем быличками, или, по терминологии Симонсуури, «мифологических сказаний». У нас этому жанру как собиратели, так и исследователи уделяют очень мало внимания<sup>42</sup>. В Западной же Европе этот жанр усиленно изучается и проблемы его изучения обсуждаются на международных конгрессах. В Финляндии собрано несколько тысяч текстов. В последние годы наши экспедиции (и в том числе студенческие) привезли новые и интересные материалы по этому естественно вымирающему жанру. Что это не сказка, это очевидно. Надо, однако, оговорить, что здесь могут быть переходные, смежные и неясные случаи. Мы отделили былички от сказок по характеру действующих лиц (лешие, водяные, русалки и т. д.) и по отношению к действительности, т. е. по двум признакам сразу. Но признаки могут и не совпадать. Вера в изображаемые в этих рассказах существа может утратиться, а рассказ остаться, но остаться уже как чистый вымысел. Правда, такие случаи редки, так как с потерей веры обычно исчезает и рассказ. Но все же такие случаи возможны, они есть, и тогда мы будем иметь промежуточные образования, и вопрос о жанровой принадлежности придется решать в каждом случае отдельно. Быль может превратиться и в анекдот, может превратиться и в сказку. Быличка по своей социальной функции есть рассказ религиозного содержания, причем религия здесь еще живая, действующая, языческая. Сказка — рассказ чисто художественный, не имеющий в настоящее время никаких религиозных функций.

Таким образом, мы видим, что до последнего времени даже в русской науке не было четких дифференцированных

---

<sup>41</sup> Simonsuuri L. Typen und Motivverzeichnis der finnischen mythischen Sagen. FFC N 182, Helsinki, 1961.

<sup>42</sup> В последние годы интерес к этим проблемам возрос. См., например: Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX—начала XX века. М.—Л., 1957; Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975, и др. (ред.).

представлений о жанрах русской народной прозы. Мы предлагаем выделить былички — по признаку принадлежности их образов к дохристианской религии, не умершей к моменту исполнения рассказа, и по признаку веры в действительность передаваемых событий — в особый жанр, отличный от сказки. Изучение поэтики и способа исполнения этого жанра также покажет коренные отличия его от сказки, а историческое изучение — его иное происхождение.

**3. Легенда.** От сказки необходимо отделить также легенду. Народ не имеет обозначения для этого жанра. Слово «легенда» — не народное, а церковно-латинское. Латинское *legenda* представляет собой множественное число причастия среднего рода, впоследствии неправильно воспринятое как слово единственного числа женского рода (буквальный перевод 'то, что подлежит чтению'). Как быличка, так и легенда имеют своим содержанием верования, но быличка — живые остатки народной дохристианской религии, легенда — христианской. Персонажами легенды являются лица Ветхого и Нового завета — Адам и Ева, Илья-пророк, Соломон, Христос и его апостолы, среди которых особой популярностью пользуются Петр и Иуда, а также многочисленные святые. Но действующими лицами легенды могут быть не только божественные существа христианской религии. Ими могут оказаться и люди, но люди, совершившие какой-либо тяжкий грех против устоев христианской нравственности (что обычно приводит к наказанию, а затем к нравственному спасению и очищению таких грешников), или же люди, взятые живыми на тот свет, на небеса, в ад и т. д.

Легенда отличается от сказки не только своими действующими лицами, но и своим отношением к рассказываемому. Ее цель — не развлекательная, а нравоучительная. Легенда во многом близка к духовному стиху. От сказки она отличается и своим происхождением. Легенда, отражая христианскую религию, могла появиться только вместе с христианством, т. е. сравнительно поздно. Если же выйти за пределы русского материала, то можно установить, что легенда возникает в системе «единобожеских» религий вообще. Так, наряду с христианскими легендами можно говорить о легендах мусульманских или буддийских. Русская легенда частично идет из Византии, откуда к нам пришло христианство. Мно-

гие из легенд имеют книжное происхождение и перекликаются с апокрифами.

Все эти особенности легенды обуславливают и особую поэтику ее. Закономерности здесь иные, чем закономерности сказки. Правда, легенда иногда обнаруживает ту же композиционную систему, что и сказка, а сказке иногда не чужды бывают нравоучительные, благочестивые тенденции. Однако пристальное изучение сказки и столь же пристальное и детальное изучение легенды покажут, что мы здесь имеем разные образования. Афанасьев был совершенно прав, когда не помещал легенды в свое собрание сказок и выделил их в особое собрание «Народные русские легенды»<sup>43</sup>. Тем не менее выделение легенд в особый жанр признается не всеми. Так, Аарне помещает их в свой каталог сюжетов сказок, называя их «легендарными сказками», и предусматривает для них сто номеров (750—849). Монографическое изучение отдельных сюжетов покажет, какие из них относятся к сказкам, какие к легендам, какие к другим жанрам.

В качестве образца я останавливаюсь на легенде о двух великих грешниках. Она была обстоятельно исследована Н. П. Андреевым.<sup>44</sup> Книга Андреева вышла из семинарской работы в Казанском университете под руководством проф. П. П. Миндалева и была впоследствии расширена. Исследование выполнено по методам финской школы. Сюжет о двух великих грешниках был в то время известен в 43 вариантах, из которых 37 принадлежат славянским народам. Человек совершил какой-нибудь тяжкий грех. Грешник — в большинстве случаев разбойник, но есть и другие трактовки. В отдельных случаях этот сюжет перекликается с мифом об Эдипе: не зная, что он делает, грешник убивает отца и женится на своей матери. Есть и такой случай (использованный Достоевским и известный по другим сюжетам): причащаясь,

<sup>43</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские легенды, т. 1. М., 1859.

<sup>44</sup> Andrejew N. P. Die Legende von dem zwei Erzsünder. FFC N 54. Helsinki, 1924. — Дальнейшую литературу см.: Гин М. М. 1) О двух легендах из «Кому на Руси жить хорошо» // Н.А. Некрасов и русская литература второй половины XIX — начала XX века. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 56. Ярославль, 1979, с. 25—26; 2) Спор о великом грешнике (Некрасовская легенда «О двух великих грешниках» и ее истоки) // Русский фольклор 1962, № 7, с. 84—98 (ред.).

грешник не глотает просфору, а выплевывает ее и стреляет в нее. Из просфоры течет кровь. В большинстве случаев он, однако, страшный разбойник, который убил 99 человек, грабил монастыри, воровал и т. д. В разбойнике вдруг пробуждается совесть. В большинстве случаев это происходит без всяких поводов («Разбойник разбойничал много лет и вздумал богу покаяться» (Садовников, 1884, 229, № 99), но рассказчики очень разнообразно мотивируют такое пробуждение. Он, например, узнает, какая кара ждет его на том свете, или, как в «Страшной мести» Гоголя, он не может умереть («...а смерть не приходит, а душа его мучится»). Его смерть не берет и земля не принимает. Иногда его преследуют страшные сны и т. д. В отчаянии он идет к какому-нибудь старцу или отшельнику, чтобы тот научил его, как отмолить грех. Обычно старец налагает на него эпитимию (поливать обгорелую головешку до тех пор, пока она не прорастет, при этом головешка иногда вставляется в землю на горе, и воду надо доставать из реки, которая течет под горой, и ползти туда и обратно на коленях). Есть и другие формы эпитимии (например, пасти стадо черных овец, пока они не побелеют), но данная встречается наиболее часто. Так в покаянии грешник проводит много лет, однако головешка не прорастает. Но вот происходит следующее: мимо него проезжает какой-нибудь еще больший грешник и он убивает его. В этот момент головешка прорастает. Кто же этот второй, еще больший грешник? Адвокат, мироед, продавец табака, купец, кулак, поп. В белорусском варианте рассказывается так: «Идет он и видит: много, много народу на поле, пашут, боронуют». Тут надо прибавить, что дело происходит в день пасхи, который считали самым большим праздником в году, и в этот день работать было нельзя. Цитирую дальше: «Што ж бы это значило? — думает он, — первый день Пасхи, такие святость, что и пташки празднуют, гнезда не вьют, а тут народ крещеный мучается». Подходя ближе, грешник видит, что войт (надзиратель) ходит между работниками, кричит на них и погоняет их плеткой. Крестьяне плачут и жалуются, но «войт ревет как окаянный, кнутом лупит». Грешник в сердцах берет камень, швыряет его в голову войта и раскраивает ему череп. За это убийство ему прощаются все предыдущие. Он,

наконец, находит смерть, умирает тут же, и душа его спасается (или в момент убийства головешка прорастает)<sup>45</sup>.

Белорусский вариант, пожалуй, один из наиболее сильных. Грешник спасается потому, что убивает другого, еще более великого грешника. Этот второй грешник — всегда барин-помещик, купец, кулак, мироед, надсмотрщик и т. д. В украинских вариантах это управляющий именем, который палкой ударяет по могилам, чтобы даже умерших крепостных согнать на барщину. Есть и другие случаи, но данная форма преобладает.

Исследование Н. П. Андреева носит чисто формальный характер. Оно не касается идейного содержания этой сказки-легенды. Мысль ее довольно ясна. Убить крепостника — это не только не грех, а заслуга, за которую прощаются какие угодно, самые страшные грехи. Эта мысль пробивается сквозь множество исконно крестьянских традиционных представлений о грехе, покаянии, спасении души на том свете. Этот сюжет не имеет мирового распространения. Он порожден русской жизнью с ее страшными формами крепостничества, с религиозными представлениями крестьянина и ростом возмущения и протеста, которые противоречат религиозным представлениям и, по существу, отменяют их, чего крестьянин тех времен, конечно, еще не осознавал.

Сюжет этот был использован Некрасовым (цитировать часть II, гл. 2)<sup>46</sup>.

По Аарне — сказка. Тип 756 С.

Эту легенду (в соединении с другой — о божьем крестнике) использовал также Л. Н. Толстой. Здесь божий крестник виновен в смерти человека и кается, поливая головешки. Мимо него трижды проезжает более великий грешник — страшный разбойник, который поет веселые песни, и песни

---

<sup>45</sup> Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края (Белорусский сборник), т. II. СПб., 1890, с. 371—373.

<sup>46</sup> Имеется в виду ч. II («Пир на весь мир»), гл. 2 («Странники и богомольцы») поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». См.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. III. М., 1949, с. 363—366. Новейшую литературу см.: Гин М. М. О двух легендах из «Кому на Руси жить хорошо», с. 19—27\* (ред.).

эти тем веселее, чем больше людей он убил. Но божий крестник не убивает его, как в народной легенде и у Некрасова, а проучает и наставляет на путь истины: он уговаривает его не губить себя, а переменить свою жизнь. Этот второй грешник кается и становится праведником. Так Толстой по-своему использует народный сюжет для проповеди своего учения о непротравлении злу насилием, чего в народной трактовке совсем нет.

Прочсть: Пропп. Легенда. РНТП. Том II, 1955.<sup>47</sup>

4. *Сказание, предание.* По установленному выше признаку к сказке не может быть причислен еще один жанр, часто с ней связываемый, жанр, который правильнее всего было бы назвать преданием или сказанием. Сюда мы отнесли бы рассказы, которые выдаются за историческую истину, а иногда и действительно ее отражают или содержат. Если легенда родственна духовным стихам, то предание в какой-то степени родственно историческим песням.

Сказания — это рассказы, относящиеся к историческим местам или историческим личностям и событиям. Первые связаны с каким-нибудь городом, деревней, урочищем, озером, курганом и т. д. Одно из самых ярких, художественных и типичных — сказание о потонувшем городе Китеже. Вторые связаны с историческими именами: Грозного, Петра, Разина, Пугачева, Суворова и т. д. Резкой грани между первыми и вторыми не проводится. Так, есть предания, связанные с местами и лицами одновременно, повествующие об исторических событиях (о войнах с поляками, шведами, французами и др.). Однако в отнесении фольклорного материала к сказаниям все же надо быть очень осторожным. Выделение данного жанра произведено по признаку наличия в нем известной категории действующих лиц или по историческим названиям или событиям. Однако этот признак не всегда является решающим. Решающим является поэтика каждого жанра, а поэтика данного жанра изучена еще менее, чем поэтика других жанров. Так, наличие в рассказе имени Грозно-

---

<sup>47</sup> См.: Пропп В. Я. Легенда. // Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1; Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII — первой половины XIX века. М.—Л., 1954, с. 378 — 386.

го еще не дает нам права принимать этот рассказ за действительно историческое предание. Поэтику сказки мы знаем лучше и отнесем подобные тексты к сказкам, несмотря на наличие в них исторического имени. Очевидно, многие из таких преданий или сказаний при ближайшем изучении смогут быть отнесены и к анекдотам. Тем не менее выделение такого жанра необходимо, с оговоркой, что теоретическое изучение его еще предстоит. Одна из самых ранних попыток теоретического определения данного жанра предпринята братьями Гримм в их предисловии к "Deutsche Sagen" Соответствующий раздел они озаглавили "Geschichtliche Sagen" — «Исторические саги».

Из сказанного вытекает, что «исторических сказок» в том смысле, в каком можно говорить об исторических песнях или исторических преданиях, быть не может. Правда, этот термин принят Э. В. Померанцевой в учебнике по русскому фольклору под ред. П. Г. Богатырева, но впоследствии она от этого термина и этого понятия отказалась.

Образец (предания — *ред.*): «Аракчеев был очень суровый господин — собака! У его была чернокнижница-полюбовница, которая имела над ним власть. В своих книгах читала и знала все, что делается. Ее давно хотели убить, но с книгами не могли. Один раз книги украли и ее бросились убивать, она за книги — их нет. Так и умерла. Аракчеев тогда все бросил, все дела и убежал»<sup>48</sup>.

Жанр этот очень многообразен и не только допускает, но и требует дальнейшего внутреннего подразделения.

**5. Народная книга.** Тесно связана со сказкой, но все же совершенно иной жанр представляет собой народная книга. Термин «народная книга» требует пояснения. В Западной Европе под этим подразумеваются печатные повести фольклорного происхождения, обработанные в форме романов. В Германии они появлялись начиная с XVI века. К ним относятся такие произведения, как «Фауст», «Фортунат», «Роберт-дьявол», «Прекрасная Мелюзина» и т. п. Специальную статью об этих книгах написал молодой Ф. Энгельс<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Соколовы Б. М. и Ю. М. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, с. 297, № 163.

<sup>49</sup> Энгельс Ф. Немецкие народные книги // Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 344—352.

Народная книга возникла как продукт городской культуры средних веков, когда печатный станок овладевает циркуляцией фольклорных эпических жанров и преобразует их во вкусе среднего сословия.

Народная книга была и у нас, хотя термин этот для русских материалов не привился. Со времени Пыпина установился термин «повесть»<sup>50</sup>. Выросшая на почве фольклора народная книга перерастает в буржуазную повесть и дает начало роману. Источники ее чрезвычайно разнообразны, как разнообразны и сами народные книги. Они часто представляя собой продукт международных фольклорных связей и влияний. Так, типичными народными книгами являются «Еруслан Лазаревич», «Бова Королевич», «Мелюзина», «Петр Златые ключи» и др. Они сказочного происхождения, восточного и западного. Но есть народные книги и иного происхождения. Состав их очень сложен. Они соприкасаются с житием, легендой, литературной повестью. Народная книга, возникшая на фольклорной основе, может возвратиться в фольклор и рассказываться как сказка. Лубочные сказки, издававшиеся у нас в довольно большом количестве в XVIII и в начале XIX века, по-видимому, в значительной доле могут быть отнесены к народным книгам. Народные книги выработали специфический для них язык, обладающий прекрасными литературными достоинствами, особый стиль, особые литературные приемы. Как язык, так и стиль их влияют и на народную сказку — есть сказки, рассказанные книжным языком. Народные книги были у нас чрезвычайно популярны. Отождествление народной книги со сказкой — методическая ошибка. Но такой же методической ошибкой будет и изучение народной книги вне сказки. Это смежные, родственные и перекрещивающиеся жанры, обладающие, однако, каждый своей внутренней спецификой, исторической судьбой и формой обращения.

**6. Сказы.** После революции в нашей науке появился новый научный термин «сказ». О сущности и содержании этого термина много спорили. Современная жизнь настолько ярка, настолько богата историческими и иными событиями, что всякому, если он втянут в текущую жизнь, если он наделен

---

<sup>50</sup> Пыпин А. Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857.



наблюдательностью, любознательностью и хотя бы некоторой долей таланта рассказчика, есть что рассказать. Сюда относятся рассказы о виденном, слышанном и пережитом, о героике наших дней, о старой и новой жизни, рассказы о героях гражданской и Великой Отечественной войн, воспоминания о встречах с выдающимися деятелями нашей эпохи, а также и рассказы о всякого рода драматических событиях. Нужно ли все это записывать? Или, может быть, нужно записывать только сказки или былички о лешем или исторические предания о далеком прошлом? Совершенно очевидно, что такие рассказы должны и записываться, и изучаться, но, разумеется, только в том случае, если они интересны по своему содержанию и художественны по своей форме. Знаменитая воплощенница Ирина Федосова рассказала Барсову всю свою жизнь, и Барсов хорошо сделал, что это записал: ее рассказ не менее ценен, чем ее причитания. Это глубоко художественный, правдивый реалистический рассказ. Искусство рассказывания о виденном и пережитом всегда имелось в народе, но особое развитие получило после революции. Крупный сказочник советской эпохи Ф. П. Господарев рассказал ленинградскому фольклористу Н. В. Новикову много интереснейших эпизодов своей жизни: о детстве, о помещиках, о тюрьмах, о перенесенных им при царе репрессиях. По стилю его рассказы напоминают автобиографические произведения Горького. Если бы Господарев учился, из него вышел бы крупный писатель-реалист.

Я привел примеры автобиографических сказов, но область сказов, их форма и содержание гораздо шире. Они очень разнообразны. К сказкам они не относятся, не всегда они относятся и к фольклору. И тем не менее те фольклористы, которые записывают и собирают такие рассказы, поступают правильно. Так, например, С. И. Мирер и В. Н. Боровик собрали воспоминания и рассказы рабочих, которые были на площади Финляндского вокзала (ныне площадь Ленина), когда в 1917 году Ленин приехал в Петроград<sup>51</sup>. Саратовская фольклористка Т. М. Акимова организовала экспедицию по следам дивизии Чапаева и собрала целую книгу рассказов о нем, в которых иногда действительность смешана с художе-

---

<sup>51</sup> Рассказы рабочих о Ленине / Записали С. Мирер и В. Боровик. Предисл. Н. К. Крупской. Вступ. ст. Е. Ярославского. М., 1934.

ственным вымыслом, но которые всегда интересны со многих точек зрения<sup>52</sup>.

Слово «сказ» в русском языке может иметь несколько разных значений. От сказов, которые охарактеризованы здесь, надо отличать некоторые другие виды сказов. Например, существуют так называемые «тайные сказы рабочих Урала». Это полуфантастические или совсем фантастические рассказы горняков о встречах с горными духами, в реальность которых когда-то верили. В некоторых из подобных рассказов имеются реалистические прослойки; в них говорится о столкновениях горняков с предпринимателями. Такие сказы слышал Бажов. Он обработал их художественно в своей «Малахитовой шкатулке».

В художественной литературе слово «сказ» было употреблено, например, Лесковым, который своему рассказу «Левша» дал подзаголовок «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе». Употребляя это слово, Лесков хотел подчеркнуть народно-повествовательный характер этого сюжета.

Таким образом, количество прозаических народных жанров довольно велико и разнообразно.

Подводя итоги сказанному о жанрах, примыкающих к сказке, но все же отличающихся от нее, мы можем свести наши наблюдения к следующему (приводя по каждому жанру какой-нибудь яркий показательным пример):

Миф об Орфее,

Быличка о лешем,

Легенда о двух великих грешниках,

Предание о Пугачеве,

Народная книга о Еруслане Лазаревиче,

Сказ о Чапаеве.

Этими жанрами несомненно далеко не исчерпывается область народной прозы, все, что обычно помещается в сказочных сборниках. Но тем не менее их выделение дает некоторые ориентиры, чтобы начать разбираться в этом сложном комплексе. Предложенное выделение жанров имеет тот недостаток, что оно в основном произведено по характерам героев, а не по внутренней структуре и поэтике жанров. Одна-

---

<sup>52</sup> Сказы о Чапаеве / Сост., предисл. и комм. Т.М. Акимовой. Саратов, 1951.

ко, можно предположить, что изучение поэтики указанных здесь жанров до некоторой степени оправдывает их выделение. Разумеется, будущее изучение внесет еще много изменений и уточнений. Необходимо оговорить, что произведенное здесь выделение сделано на русском материале и средствами русской терминологии. Мы не можем включаться в международную терминологию, так как этой международной терминологии еще нет. Так, немецкое слово *Sage* применимо ко всем установленным здесь жанрам (за исключением сказки), кроме того, оно применяется к героическому эпосу; словом «легенда» обозначаются также все выделенные здесь жанры, и, кроме того, особенно в английском языке, этим словом часто обозначают античный миф. Русская терминология дает возможность более точных и дифференцированных обозначений. В обиходном языке и у нас говорят «Легенда о Степане Разине» и т. д., но в научном языке такое смешение недопустимо.

7. *Анекдот*. Не совсем ясным с первого взгляда представляется отношение сказки к анекдоту. Сущность анекдота сводится к неожиданному остроумному концу краткого повествования. Структура анекдотов отнюдь не противоречит жанровым признакам сказки. Аарне включил анекдоты в своем указателе сказок в особую рубрику, и в этом случае принципиально он прав. Он выделяет такие рубрики, как анекдоты о пошехонцах, о супругах, о женщинах и девушках, о хитрецах, о попах и т. д. Однако же Аарне ошибается, включая иногда очень длинные и сложные сюжеты, как, например, «Никола Дупленский» или «Гость Терентий», в число анекдотов. Повествования, помещаемые им под рубрикой «анекдоты», несомненно относятся к сказкам. Афанасьев точно так же включает в свое собрание народных сказок анекдоты. Под названием «Народные анекдоты» Афанасьев объединяет под № 453—527 множество остроумных мелких рассказов. Однако краткость рассказа — очень относительный и неустойчивый признак. В более широком смысле к анекдотам могут быть отнесены и более пространные рассказы, помещенные, например, Афанасьевым в его «Заветных сказках». В предисловии к этому изданию Афанасьев отметил их сверкающее остроумие и простодушие. Может быть поставлен вопрос о принадлежности к анекдотам не только сюжетов, относимых Аарне к анекдотам (таких, как сказки о пошехонцах, обманутых супругах и т. д.), и не только ска-

зок типа «заветных», но и целого ряда других, которые могут быть сближаемы с анекдотами. Сюда относятся сказки о ловких ворах, о всякого рода надувательствах, о злых и неверных женах, о лентяях и т. д. Нет никаких оснований выделять из сказки всю область народного юмора. Такие рассказы могут быть объединены в особый вид сказок, обладающих специфической структурой. Здесь может возникнуть вопрос об отношении народного анекдота к литературному, но этот вопрос есть только частный вопрос о взаимоотношении книжной и народной литературы. В то же время анекдоты, устно передававшиеся в городской среде в высших сословиях, несомненно также заслуживают изучения (см., например, собрание анекдотов у Пушкина), хотя они не представляют собой фольклора в том смысле, в каком фольклор понимается нами сейчас. Однако выдвигаемая здесь точка зрения разделяется не всеми. Так, А. И. Никифоров в уже упомянутом введении к антологии О. И. Капицы пишет: «Анекдот как таковой отличен от сказки. Он всегда имеет цель только юмористическую (Никифоров, 1930, 13). Далее Никифоров останавливается на фольклорных особенностях анекдота, но, как уже указано, они, на наш взгляд, не противоречат жанровым признакам сказки.

Таким образом, в отличие от других рассмотренных здесь жанров, анекдоты могут относиться к области сказки, но есть анекдоты, которые нельзя причислять к таковым. Критерий здесь может быть социальным: народные анекдоты, т. е. анекдоты, возникающие и обращающиеся в крестьянской среде, представляют собой одну из форм бытовой сказки, исторические и другие анекдоты, собранные и обращающиеся в городской среде, к сказкам никакого отношения не имеют.

## Классификация сказок

Сделанный нами обзор позволяет ориентироваться в жанрах русской устной прозы и выделить из них сказку.

Но для изучения самой сказки этого мало. Нам необходимо установить, какие виды сказок вообще существуют.

Отделив сказку от смежных и родственных ей жанров, мы должны привести в систему и сам сказочный материал. Мы уже указывали, что мир сказки чрезвычайно пестр, разнообразен и подвижен. Классификация важна не только потому, что вносит в пестрый мир сказки порядок и систему. Она имеет и чисто познавательное значение. Объединение в один разряд гетерономных явлений ведет к дальнейшим ошибкам. Поэтому надо стремиться к правильному объединению однородных сказочных образований. Разные виды сказки различаются не только внешними признаками, характером сюжетов, героев, поэтикой, идеологией и т. д., они могут оказаться совершенно различными и по своему происхождению и истории и требовать различных приемов изучения. Поэтому правильная классификация имеет первостепенное научное значение. Между тем мы вынуждены признать, что в нашей науке до сих пор нет общепринятой классификации сказок. Ниже, в историографическом очерке, мы увидим, какие попытки предпринимались. Ни одна из них не может удовлетворить нас до конца. Во всяком случае, эти попытки не идут ни в какое сравнение со стройными классификациями, имеющимися в области биологических наук (в зоологии и ботанике) или хотя бы в области лингвистики. Это происходит потому, что не найден тот решающий признак, который мог бы быть положен в основу деления. По нынешнему состоянию науки мы должны считать, что этим признаком должна быть поэтика отдельных видов сказки. Такая классификация явилась бы подлинно научной и имела бы то познавательное значение, о котором говорилось выше. Но поэтика отдельных видов сказки так же мало изучена, как и поэтика сказки в целом. Поэтому выделение видов и разновидностей сказки из общего ее репертуара встречает те же трудности, что и выделение сказки из других видов народной прозы. Тем не менее вопрос должен быть решен хотя бы предварительно, в рабочем порядке. Лучшей из имеющихся попыток мы должны признать систему А. Н. Афанасьева.

Афанасьев был первым из наших ученых, кто столкнулся с настоятельной необходимостью упорядочения огромного и пестрого сказочного материала. Первое издание его сказок 1855—1864 годов (о нем подробнее будет сказано ниже)

имело довольно хаотический вид. Материал публиковался в форме выпусков по мере того, как он поступал в распоряжение издателя. Не только однородные сказки, но даже варианты одного и того же сюжета разбросаны по разным выпускам этого издания. Но, когда издание было закончено, Афанасьев увидел необходимость какого-то упорядочения, и во втором издании (1873), до выхода которого он не дождался (скончался в 1871 году), сказки уже расположены систематически. Афанасьев не разделял свой сборник на части и не озаглавливал разделов. Если это сделать за него, то получится следующая картина:

Сказки о животных (№ 1—86). К ним примыкают некоторые сказки о предметах (№ 87, 88): «Пузырь, соломинка и лапоть»; о растениях (№ 89, 90): «Грибы отправляются воевать», «Репка»; о стихиях (№ 91—94): «Мороз, солнце и ветер», «Солнце, месяц и ворон».

Волшебные, мифологические, фантастические (№ 95—307).

Былинные (№ 308—316): «Илья Муромец и Соловей», «Василий Буслаевич», «Алеша Попович» и др.

Исторические сказания (№ 317—318): О Мамае, об Александре Македонском.

Новеллистические или бытовые (№ 319 и сл.).

Былички (№ 351 и др.): рассказы о мертвецах, ведьмах, леших и пр.

Народные анекдоты (№ 453—527).

Докучные (№ 528—532).

Прибаутки (№ 533—547).

Всматриваясь в эту классификацию, мы легко обнаруживаем некоторую беспорядочность, но ее легко устранить, и тогда достоинства классификации станут очевидными. С нашей точки зрения, исторические сказания, пересказы былин, былички не относятся к области сказок. Докучные и прибаутки собственно тоже не являются сказками, но, конечно, они самым тесным образом примыкают к ним и должны помещаться в сборниках сказок. Былички частично попали в бытовые сказки, но их легко из них выделить. За вычетом этих недостатков получается очень стройная классификация, включающая крупные разряды, а именно:

Сказки о животных.

Сказки о людях:

- а) волшебные,
- в) новеллистические (включая анекдоты).

Для африканских сказок это не подходит. Там не делают различия между людьми и животными<sup>53</sup>.

К этим крупным разрядам примыкают более мелкие, представленные 1—2 случаями. Не выделил Афанасьев разряда, который был установлен лишь в последние годы, — сказки кумулятивные, или цепевидные, типа «Колобок» или «Петушок подавился». Таким образом, получается всего четыре крупных разряда — о животных, волшебные, новеллистические, кумулятивные. Этого деления будем придерживаться и мы. Афанасьев шел эмпирическим путем и нащупал правильный путь. Он выделил основные разряды. Постепенно, однако, обнаружилась необходимость в более дробной классификации, в распределении на роды, виды, разновидности и т. д.

**Финская школа. Сюжеты.** Такая более дробная систематизация была предложена финским ученым Антти Аарне. По мере того как в Европе накапливался сказочный материал, стало все более выясняться, что количество сюжетов сравнительно невелико, что многие сюжеты интернациональны, а новые материалы представляют собой в большинстве случаев варианты уже известных и описанных сюжетов. Возник вопрос: какие же сюжеты вообще известны европейской сказке? На этот вопрос и ответил финский ученый. Он взял несколько больших европейских сборников и установил имеющиеся в них сюжеты. Повторяющиеся сюжеты Аарне назвал типами сказок. Он составил каталог типов и опубликовал его на немецком языке под названием «Указатель сказочных типов». Указатель вышел в 1910 году в Хельсинки в серии FFC (Folklore Fellows Communications)<sup>54</sup>. Аарне оказал мировой науке неоценимую услугу. Каждый тип сказки получил название и номер. Каждый тип дан в кратком, схематическом пересказе. Номер типа представляет собой шифр, т. е. услов-

---

<sup>53</sup> Имеются в виду наиболее архаичные сказки народов Африки, герои которых могут быть одновременно и зооморфными, и антропоморфными (тотем — зверь — человек). См.: Котляр Е. С.. Миф и сказка Африки. М., 1975, с. 14—71 (ред.).

<sup>54</sup> Aarne A. Verzeichnis der Märchentypen. FFC N 3. Helsinki, 1910.

ный знак, обозначающий сказку, независимо от того, на каком языке она записана. Шифры эти имеют такое же значение, как международные латинские названия растений и животных или химические символы. Обозначать сказки только через заглавия никак нельзя, так как у разных народов и даже у одного народа одна и та же сказка может иметь разные названия. Да и названия эти еще ничего не говорят о содержании сказки. Действительно, какие сказки кроются, например, под названиями «Фролка-Сидень» или «Елена Премудрая» и т. д.? Мы увидим ниже, что, например, Д. К. Зеленин или братья Б. М. и Ю. М. Соколовы, чтобы дать указатели к своим сборникам, вынуждены были давать краткие пересказы текстов. Совершенно очевидно, что такой прием невозможен там, где речь идет о тысячах и тысячах текстов. Теперь для обозначения сказок достаточно указать номер типа. Так, если сказка обозначена номером 707, достаточно посмотреть в указатель, чтобы увидеть, что это «Царь Салтан». Под этим же номером мы найдем краткое изложение содержания этой сказки. Теперь, когда, например, собиратель возвращается из экспедиции и хочет сообщить, какие сказки он привез, он просто обозначает их номерами по Аарне. То же делается для характеристики сборников. С тех пор, как появился указатель Аарне, во всем мире вошло в обычай прилагать к сборнику перечень типов. Если исследователь занимается, например, одним сюжетом, скажем, сказкой «Конек-горбунок», ему нет необходимости перечитывать целые сборники. Он смотрит, есть ли в этом сборнике тип 531, и сразу видит наличие или отсутствие искомой сказки в любом сборнике на любом языке. Еще большее значение шифровка имеет для описания архивных материалов и для составления каталогов хранящихся в архивах сказок. Я помню, как однажды, изучая сказку о Несмеяне, я обратился в архив Пушкинского дома. Мне очень любезно позволили просматривать любые рукописные материалы, но имеется ли данная сказка в архиве, сказать не могли. Сейчас это коренным образом изменилось. Достаточно взглянуть в каталог, составленный по системе Аарне, и сейчас же можно установить, есть ли данная сказка в архиве, или ее нет, и если есть, в какой именно папке, в каком собрании и на какой странице ее можно найти.



Каталог Аарне получил всемирное распространение и вошел в международную науку. Он был переведен на многие европейские языки. На русский язык его перевел проф. Н. П. Андреев под заглавием «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне». Перевод этот был выпущен Сказочной комиссией Государственного русского географического общества в 1929 году<sup>55</sup>. Андреев снабдил свой указатель библиографическими ссылками на новейшие русские сборники. Так, если исследователь занимается сказкой «Царевна-лягушка», то под 402-м номером он найдет список русских вариантов этой сказки в учтенных Андреевым сборниках.

Количество найденных сюжетов оказалось поразительно малым. Аарне предусмотрел для своего указателя около 2400 номеров. На самом деле типов меньше. Аарне, конечно, понимал, что он не исчерпал материала, что могут найтись новые, не предусмотренные им типы. Поэтому он оставил в своей нумерации пустые места, пробелы, которые могут быть заполнены впоследствии. Так, например, после типа 130 сразу следует тип 150. 20 номеров оставлено свободными для заполнения в будущем. Фактически число установленных Аарне типов не превышает тысячи. Такой способ размещения материала дает возможность пополнить этот указатель, не ломая и не нарушая вошедшего в мировой обиход порядка, и исследователи и издатели широко этим пользовались. Андреев, например, переводя этот указатель на русский язык, внес в него ряд дополнений из русского материала. Точно так же поступили ученые других стран. Дополнения вносили некоторые разнородные и требовали учета и упорядочения. Это было сделано североамериканским ученым Стифом Томпсоном, который перевел указатель на английский язык и учел все сделанные за это время дополнения<sup>56</sup>. В 1964 году перевод был переиздан с дальнейшими дополнениями (по национальным каталогам — *ред.*)<sup>57</sup>. На сегодняшний день это изда-

---

<sup>55</sup> Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне (см. также: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка — *ред.*).

<sup>56</sup> Thompson S. The types of the folktale. FFC N 74. Helsinki, 1927.

<sup>57</sup> The types of the folktale. A classification and bibliography. A. Aarne's "Verzeichnis der Märchentypen" (FFC N 3) translated and enlarged by S. Thompson. FFC N 184. Second Revision. Helsinki, 1964 (*ред.*).

ние является тем стандартом, на который ориентируются ученые всего мира. Здесь к каждому номеру даются опубликованные библиографические указатели (в том числе указатель Андреева), к каждому типу указаны также новейшие исследования по нему. Таким образом, любой исследователь по каждой сказке сразу может установить все опубликованные варианты и все имеющиеся труды на всех языках Европы<sup>58</sup>.

Таковы достоинства указателя Аарне. Наряду с ними указатель обладает многими очень существенными недостатками. За истекшие годы фольклористика значительно продвинулась вперед, и указатель этот уже не удовлетворяет современным требованиям. Им приходится пользоваться за неимением лучшего. Я не буду здесь вдаваться в подробную критику указателя, укажу лишь на наиболее существенные недостатки.

Аарне нигде не определил, что понимается под типом. (Русская наука этим термином не пользуется.) С одной стороны, Аарне под типом подразумевал ряд сказок, объединенных общностью характера действующего лица. Так, тип 1525 озаглавлен «Ловкий вор». Под этот тип подведены самые разнообразные (но далеко не все) сюжеты о ловких ворах. Этот тип делится на подтипы (А, В, С и т. д.), чего в других случаях не делается. Понятие «тип» здесь шире, чем понятие «сюжет». С другой стороны, под типом понимаются иногда мелкие, дробные мотивы. Так, под номерами 1000—1199 даны «сказки об одураченном черте или великане». Каждая проделка героя над глупым чертом получает свой номер: угроза морщить озеро помещена под типом 1045, состязание в беге получает номер 1012, состязание в бросании дубинки представляет тип 1063 и т. д. Так целостная сказка («Балда» Пушкина) раздроблена на части, а самой сказки в целом нет.

---

<sup>58</sup> Наиболее полный список национальных указателей см. в кн.: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка, с. 411—415 («Список указателей и материалов к указателям сюжетов сказок и других повествовательных жанров»). Здесь же см.: «О систематизации сюжетов восточных славян и сравнительном их изучении», с. 3—28 (ред.).

Другой недостаток этого указателя состоит в невыдержанности классификации и в неприменимости ее к материалу. Так, волшебные сказки делятся на разряды:

- чудесный противник
- чудесный супруг
- чудесная задача
- чудесный помощник
- чудесный предмет
- чудесная сила или знание (уменье)
- прочие чудесные сказки.

Внешне все выглядит очень стройно и логично. На самом же деле эта классификация составлена по не исключаящим друг друга признакам. Например, чудесная задача обычно разрешается при помощи чудесного помощника. В сказке «Сивко-Бурко» чудесная задача допрыгнуть до окна царевны на коне и поцеловать ее разрешается при помощи чудесного коня Сивко-Бурко.

Можно указать еще целый ряд недостатков классификации. Эти ошибки недопустимы с точки зрения научной, к тому же они крайне затрудняют пользование указателем — категории его установлены совершенно субъективно. Путь от указателя к сказке легок, но путь от сказки к указателю очень труден. Собирателю, который хотел бы определить свой материал по Аарне, приходится перелистывать множество страниц и примерять десятки типов раньше, чем он найдет нужные. Так, сказки о мачехе и падчерице попадают в разряд «чудесная задача», но сказка «Золушка», где, казалось бы, тоже фигурируют мачеха и падчерица, находится в разряде «чудесный помощник». Н. П. Андреев виртуозно сразу же определял любую сказку. Это он мог потому, что знал указатель наизусть. Но тот, кто его наизусть не знает, часто поставлен в безвыходное положение. Выходом из такого положения мог бы служить алфавитный предметный и именной указатель к указателю типов. На этот путь вступил Томпсон (Thompson, 1927). Если занимающийся сказкой хочет определить, к какому типу принадлежит «Сивко-Бурко» или «Салтан», или «Царевна-лягушка», он смотрит в алфавитный указатель и сразу находит нужное. К сожалению, перевод Андреева таким указателем не снабжен.

Научная классификация сказок не создана до сих пор. Это видно хотя бы по тем попыткам, какие делаются в наших

учебниках по фольклору. Так, например, классификация Ю. М. Соколова (Соколов, 1941) в основном сводится к выделению следующих категорий сказок: волшебные (с. 320—330), сказки о животных (с. 330—335), кумулятивные (с. 335), реалистические (с. 335—342), сказки-легенды (с. 342), сказки-былички (с. 342—343), исторические легенды и предания (с. 343—344), религиозные легенды (с. 344—347). Все эти жанры включены в состав сказок. Ошибки классификации Ю. М. Соколова довольно очевидны. Она представляет собой шаг назад по сравнению с классификацией Афанасьева, который различал сказки и легенды и дал два разных сборника. Братья Гримм не относили к сказкам исторические легенды или предания, и они также были правы. Какая разница между «сказками-легендами» и «религиозными легендами» Соколова, остается неясным. Почему былички нельзя относить к сказкам, мы видели выше.

Как же будем выходить из положения мы? Положим в основу те разряды, которые установлены Афанасьевым. Подразделение же будем вести не по Аарне, а объединяя сказки в группы по родственности сюжетов в целом.

Как мы уже говорили, Афанасьев признал наличие трех больших групп сказок:

- 1) сказки о животных;
- 2) фантастические (мифологические), или волшебные сказки;
- 3) новеллистические сказки.

Афанасьев нигде не оговаривал своей классификации. Отромный материал сам естественным образом распался на эти группы. Мы будем придерживаться тех же разрядов, каких придерживался и Афанасьев, но будем делать это уже по иным мотивам.

## Глава I. ИСТОРИЯ СОБИРАНИЯ

На первый взгляд кажется, что записать сказку очень легко, что это может сделать всякий человек без особой подготовки. Какая же может быть особая история собирания сказки?

До некоторой степени это так. Сказку действительно может записать всякий услышавший ее. Однако, чтобы такая запись имела научную ценность, нужно соблюсти некоторые условия: надо знать, что записывать и как записывать и от кого и для чего записывать. В этом отношении взгляды на собирание и записывание сказок резко менялись. Эти взгляды частично зависели и сейчас еще зависят от общего уровня науки о народном творчестве, от общественно-политических взглядов собирателя и от целей, которые собиратель себе ставит.

В древней Руси никому никогда не приходило в голову записывать сказки. Сказки подвергались не только официальному презрению, как нечто совершенно не стоящее внимания, на них возводились гонения. Рассказывание сказок запрещалось сперва духовенством и церковью, а позднее — правительством. Кирилл Туровский, проповедник XII века, грозил посмертными муками тем, кто ворожит, гудит в гусли и сказывает сказки<sup>59</sup>. Такое отношение церкви к народным увеселениям, и в том числе к рассказыванию сказок, прослеживается через все русское средневековье. Впоследствии к этому присоединяются правительственные запреты. В указе Алексея Михайловича 1649 года строго запрещается колядовать, загадывать загадки и рассказывать сказки. Тем не менее сказка в народе существовала. Об этом мы знаем по косвенным свидетельствам. Она даже проникала в литературу полужитийного характера, несмотря на все гонения. В этом отношении показательна повесть о муромском князе Петре и деде Февронии, одна из прекраснейших древне-русских по-

---

<sup>59</sup> Точный текст этого места проповеди Кирилла Туровского приведен выше (см. с. 19).

вестей, где сказочный фольклор художественно использован в религиозно-назидательных целях.

Перелом в отношении к сказке наступает только в конце XVII века и находит свое развитие в XVIII веке<sup>60</sup>. Реформы Петра, вступление России в число великих европейских держав, развитие культурных связей с Западной Европой, создание крупной промышленности — все это приводит к крушению старого феодально-патриархального уклада жизни на Руси. Церковная культура начинает утрачивать свое влияние и значение, появляется новая, светская культура и светская литература. Эта новая светская литература в России не имела еще традиций, она создавалась заново. Но база была, эта база — словесное искусство народа, которое всегда носило в главных своих проявлениях внецерковный, а иногда и противощерковный характер. Именно этим объясняется средневековое запрещение рассказывать сказку.

С конца XVII века начинается быстрый рост слоя среднего и мелкого городского люда. В этой среде создается спрос на письменную повествовательную литературу, которую можно было бы не только рассказывать, но и читать. Благочестивые повести средних веков перестают удовлетворять литературным запросам этой среды.

Первые веяния идут из Западной Европы и проникают к нам через Польшу. Как это ни странно, но первыми составителями повествовательных сборников были церковники. В католическом богослужении принято в церквях произносить назидательные проповеди. Проповеди эти бывали абстрактны, скучны, уже с началом проповеди прихожане часто разбегались. Чтобы удержать их, чтобы заставить их слушать, проповеди уснащались интересными рассказами, которым придавалось какое-нибудь нравоучительное или религиозно-философское толкование. С целью такого использования создавались сборники рассказов. Эти сборники для фольклористов — драгоценные сокровищницы. Рассказы в них в значительной степени фольклорного происхождения. Они получили широкое распространение, были очень популярны, переводились на языки Европы и дошли до нас.

---

<sup>60</sup> Указания на литературу см.: Русская литература и фольклор. XI — XVIII вв. Л., 1970, с. 69—86 (гл. «Народная поэзия на рубеже новой эпохи» (XVII в.) — *ред.*).

Я назову только некоторые, важнейшие. Один из крупнейших таких сборников — это «Великое зеркало». Он появился в Нидерландах на латинском языке под названием *Speculum exemplorum* — 'Зеркало примеров'. Под «примерами» понимались рассказы, которым придается нравоучительный смысл.

Великое зеркало. Гудзий<sup>61</sup>.

1481. *Speculum exemplorum* в Нидерландах.

1605. Иезуит Иоанн Майор на итал. яз. *Speculum magnum exemplorum*.

1633 Польский перевод.

1677. Русский перевод<sup>62</sup>.

Сборник примеров, при помощи которых уяснялись и иллюстрировались те или иные положения произносившихся в церквях проповедей. Так на Западе и Украине. Польский текст — 2300 рассказов, русский — меньше половины. Перевод не механический, он адаптирован, освобожден от католицизма.

Состав сборника: 1. Религиозно-поучительные повести, в которых большую роль играет дева Мария, спасающая от искушений и бед. Например: некий епископ, получив власть, предается мирским грехам и соблазнам. Мария собирает суд из мертвецов, праведников, которые погребены; подымаются их мощи, они приговаривают епископа к смертной казни, ангел рубит ему голову. Другой пример: некий молодой воин, красивый и целомудренный, по наущению дьявола загорается нечистой страстью к своей госпоже. Он признается ей в своем чувстве, она отвергает его. Этой страстью он мучается больше года и, наконец, обращается за советом к старцу-пустыннику. Старец советует ему сто раз помолиться деве Марии. Он это делает. И вот раз, выходя из церкви, он видит прекрасную женщину, которая держит его коня. Женщина спрашивает, красива ли она и нравится ли она ему. Он отвечает: «Никогда не видел такой женщины». Тогда она говорит: «Хочешь ли ты быть моим женихом?» Они тут же обручаются. Она обещает ему брак. Но вскоре он умирает. Прекрасная женщина была Мария, а брак означает смерть (Гудзий, 361).

1) Брак и смерть в обрядах.

---

<sup>61</sup> Гудзий Н. К. История древней русской литературы. Учебник для вузов. М., 1941, с. 357—362.

<sup>62</sup> Новейшие исследования см.: Державина О. А. «Великое зеркало» и его судьба на русской почве. М., 1965.

2) Женщина была просто другая женщина, а вовсе не богородица.

3) У Боккаччо муж велит удавить юношу (?). 2. Повести типа анекдота. У человека злоречивая и строптивая жена. Чтобы испытать ее, муж запрещает ей купаться в грязной луже на дворе. Из стропливости она именно это и делает. В наказание муж отнимает у нее все наряды.

«Римские деяния». Этот средневековый сборник создан в XIII веке. Он более проникнут светским элементом, чем «Великое зеркало». Под «Римом» понимается не только древний Рим, но Священная Римская империя, т. е. Западная Европа. Составитель неизвестен. «В основу его положены были бродячие повести, возникшие в разное время, как на Западе, так и на Востоке» (Гудзий, 362). Почти каждый текст сопровождается «моралистическими толкованиями в духе христианской доктрины» (Там же). Перевод сделан с польского печатного текста около 1680—1690 гг. Много списков. Максимальное количество текстов — 39 (в польском столько же, в латинском 180). Перевод сделан в Белоруссии. Пример — Повесть о папе Григории. (Пересказ см. у Гудзия — там же, с. 364 — 365).

«История семи мудрецов». Сборник очень популярен. Множество списков. Родина — Индия (Там же, с. 366). Сомнительно. В Индии не засвидетельствован, есть персидские и арабские редакции (?), которые считаются переводами. Есть сирийский, древнееврейский, греческий переводы; с древнееврейского сделан латинский перевод в XIII в., в XVI в. с латинского — польский, отсюда русский. Старейший список 1634 года. Как и в других случаях — переработка.

15 новелл объединены рамочным рассказом. Рамочный рассказ: Умирает жена короля. Он женится вторично. Сына от первого брака отправляет в Рим учиться к семи мудрецам. Через 7 лет мачеха просит вернуть сына (Диоклетиона) с тайной целью уморить его. Мудрецы читают в звездах, что, если Диоклетион заговорит, он сейчас же умрет. Но сын видит сон, что это молчание должно продолжаться только 7 дней. Мачеха пытается соблазнить пасынка, но безуспешно. Она разрывает на себе платье и зовет на помощь. На все обвинения Диоклетион молчит. Теперь происходит как бы состязание между королевой и мудрецами за царевича. Королева рассказывает историю о том, как один царь вследствие излишней доверчивости к сыну погиб, а один из мудрецов рассказывает историю о женской хитрости и женских кознях. Это продолжается 7 дней, каждый день рассказывается по 2 истории. Каждый день король после рассказа своей жены хочет казнить сына, а после рассказа муд-



реца откладывает казнь. На 8-й день Диоклетион получает дар речи, рассказывает все как было, и царь велит казнить жену.

Здесь уже нет религиозно-церковной обработки. Это веселые рассказы о великих хитростях<sup>63</sup>.

Кроме таких сборников имеются повести полуфольклорного характера, западного и восточного происхождения. К западным относятся, например, повести о Бове-королевиче, о Петре Златые ключи, о Мелюзине, о Василии Златовласом, о Брунsvике, о Франце Венециане, об Аполлоне Тирском, об Иване Пономаревиче и другие (Савченко, 1914). К восточным относится повесть о Еруслане Лазаревиче. На этих повестях я останавливаться не буду, так как к фольклору они имеют только косвенное отношение.

Народные книги. Этапы. Чрезвычайно значительное содержание. (Сиповский. Пыпин указывает свыше 100 произведений такого рода. Савченко, 66). Промысел переписывания. Лубочные издания с раскрашенными картинками.

Говоря о собирании, записывании, издании фольклора, мы должны упомянуть о сборнике «Фацеции или жарты польски», переведенном у нас в 1680 году<sup>64</sup>. Это сборник веселых рассказов фарсового характера. На Западе было в обращении множество таких увеселительных собраний. Они не представляют собой записей фольклора в нашем понимании, но в них широко использованы фольклорные сюжеты. Нашими фольклористами они изучены мало.

1001 ночь. 1763, 1768, 1776, 1789, 1790. Масса подражаний (Савченко, 71).

Однако наивные лубочные издания скоро также перестали удовлетворять вкусам мещанства. Со стороны образованных

---

<sup>63</sup> См.: Жданов И. Русский былевой эпос: Исследования и материалы, т. I—V. СПб., 1895, с. 152—192.

<sup>64</sup> *Facieje polskie, zartowne a trefne powiesci biesiadne...* Перевод в 1680 г. в нескольких списках с различными заглавиями: «Фрашки, сиречь издевки: фацеции или жарты польски, издевки смехотворны московски», «Фацецы, или жарты польский, повести, беседки, утешки московский». О русских переводах фацеций см.: Державина О. А. Фацеции (Переводная новелла в русской литературе XVII века). М., 1962.

людей они подвергались насмешкам. В своей сатирической оде «Вельможа» Державин писал:

Полкана и Бову читаю,  
За библией, зевая, спляю.

Читать «Полкана» и «Бову» для дворянина было дурным тоном, дурным вкусом. Отрицательно-насмешливое отношение передалось и тем сословиям, которые были главными потребителями этих изданий. Возникла потребность в литературной, писательской сказке.

Этой потребности пошел навстречу писатель М. Д. Чулков своим сборником «Пересмешник, или Словенские сказки»<sup>65</sup>.

Чулкова и Левшина изложить по моему общему курсу. Благой, Савченко, 76—77.

Курганов<sup>66</sup>.

Письмовник, 1-е изд. 1769; всего 12 изданий.

Левшин, 1780—1783. (См. общий курс. Благой, 472—473. Савченко, 77—83.)

«Лекарство от задумчивости и бессонницы, или настольные русские сказки». 1786, 1793, 1815, 1819, 1830.

6 сказок:

1) История о славном и сильном витязе Еруслане, о его храбрости и о невообразимой красоте царевны Анастасии Вахрамеевны.

2) Сказка о царе-девице (ср. Пушкин).

3) Сказка о семи Семионах (ср. Афанасьев).

4) О Суворе невидимке мужичке.

5) Об Иванушке дурачке.

6) О Силе царевиче.

«Дедушкины прогулки, или Продолжение настольных русских сказок». 1786, 1791, 1805, 1815. 1819. Здесь 10 сказок, в том числе Жар-птица (Савченко, 91.)

---

<sup>65</sup> Чулков М. Д. Пересмешник, или Словенские сказки, ч. I—IV. М. 1766—1784. — Далее В. Я. Пропп предполагал дать обзор изданий литературных сказок второй половины XVIII века, пользуясь сведениями, обобщенными в учебнике Д. Д. Благого «История русской литературы XVIII века» (М., 1949, с. 266—269) и в монографии С. В. Савченко (Савченко, 1914, 64—113). Позднейший критический обзор и тексты см.: Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI—XVIII вв.). Л., 1971 (ред.).

<sup>66</sup> Курганов Н. Г. Письмовник, ч. I—II. СПб., 1790.

Сказки русские, содержащие в себе 10 различных сказок, собранные и изданные Петром Тимофеевым. М., 1787. Сборник этот так же пестр, как и другие. Содержит и некоторые настоящие сказки (об Иванушке дурачке). Был очень популярен. Переиздавался под другими названиями вплоть до 1865 г. (Савченко, 91—92.)

«Старая погудка на новый лад, или Полное собрание простонародных сказок», ч. I—III. 1794—1795. Здесь 10 сказок, в том числе об Иване Медвежьем Ушке.

«Анекдоты древних пошехонцев» Вас. Березайского. 1798.

Я назвал только главнейшие. Савченко называет 21 издание подобного рода. Эти сборники недостаточно изучены<sup>67</sup>. Они представляют собой пеструю смесь настоящих сказок с различными малоинтересными и малохудожественными измышлениями. В значительной части своей они стали большой библиографической редкостью.

## Пушкин

На основании изложенного становится ясным, какое огромное значение имели записи сказок, сделанные А. С. Пушкиным.

В истории русской художественной культуры Пушкин был первым человеком, который от простой крестьянки стал записывать сказки с полным пониманием всей красоты народной сказки.

На первый взгляд, эти записи не представляют ничего особенного. С точки зрения современных требований, это то, что мы сейчас называем конспективной записью. Сохранен стержень сюжета и некоторые выражения. И тем не менее записи Пушкина знаменуют перелом в отношении к устному народному творчеству. Принято думать, и так обычно пишут,

---

<sup>67</sup> В последние годы опубликованы обзоры сборников XVIII века: Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. М., 1965, с. 32—61 (гл. «Русская сказка в XVIII веке»); Новиков Н. В. Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI—XVIII вв.). М., 1971 (ред.).

что Пушкин записывал сказки для того, чтобы их потом использовать. Это сомнительно.

Очень большую работу по полному установлению пушкинских текстов проделал Н. В. Новиков в своей книге «Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века»<sup>68</sup>. Прежде всего необходимо установить, что именно и от кого Пушкиным было записано. Несколько сказок Пушкин записал от своей няни Арины Родионовны. Так, от нее записана сказка о царе Салтане. Впервые эту сказку Пушкин записал в Кишиневе (1822); следующая запись была сделана от Арины Родионовны (1824); и, наконец, имеется еще одна запись, источник которой не выяснен (1828). Таким образом, эту сказку Пушкин записал трижды. Несомненно, от Арины Родионовны записана сказка о попе и Балде. Запись эта показывает, что Пушкин ценил не только волшебную сказку, с ее сказочной красотой, но и сказку ярко сатирическую, направленную против поповства. Пушкин не скрыл, не затушевал, а, напротив, оттенил еще более резко насмешливое, отрицательное отношение народа к попам и царям.

(Горький. О Пушкине. Временник Пушкинской комиссии. Т. III, с. 263.)

Имеется фрагментарная запись сказки о мертвой царевне. Принадлежность ее Арине Родионовне сомнительна, хотя и возможна. Пушкин воспользовался ею, но пушкинская сказка богаче и стройнее данного текста.

Эти три записи сказок, услышанных от Арины Родионовны, были использованы Пушкиным в его творчестве. Кроме них имеются записи, которые не были использованы. Так, от Арины Родионовны записана сказка о Марье-царевне. Сюжет ее составляет женитьба героя на дочери морского царя. Сказка эта не была использована Пушкиным, но составила один из источников сказки В. А. Жуковского о царе Берендее. Сладкая манера Жуковского резко отличается от реалистической, народной манеры сказок Пушкина. От Арины Родионовны были записаны также сказки о Кащеевой смер-

---

<sup>68</sup> Новиков Н. В. Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. Л., 1961, с. 117—136, 351—361; указания на новейшую литературу см.: Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). Л., 1976, с. 143—209 (ред.).

ти, о сыне царя и сыне кузнеца, о девушке, похищенной чертом. Таким образом, от Арины Родионовны записано семь сказок; из них три использованы.

В то же время у Пушкина есть сказки, которые не восходят к репертуару Арины Родионовны. Горизонт его был чрезвычайно широк, и он пользовался самыми разнообразными источниками. Так, в бумагах Пушкина не обнаружено записей сказки о рыбаке и рыбке, а также сказки о золотом петушке. Сказка о рыбаке и рыбке восходит к сказке братьев Гримм, сказка о золотом петушке — к В. Ирвингу<sup>69</sup>.

Не восходит к сказкам Арины Родионовны также сказка о медведихе. Для создания этой сказки Пушкин использовал «Старину о птицах», очень распространенную на севере. Она имеется в сборнике М. Д. Чулкова. Текст Чулкова был хорошо известен Пушкину и нашел свое отражение в данной сказке. Кроме того, Новиков указывает на сказку, рассказанную Пушкиным В. И. Далю (о Георгии Храбром и о волке). Сказка эта имеется в полном собрании сочинений Даля с пометкой, что ее рассказал Пушкин. Со слов Пушкина одним из его друзей была записана сказка о Фоме и Ереме. Текст ее имеется у Новикова (Новиков, 1961, 132—133, 359—360)<sup>70</sup>.

Сюжет	№ по сборнику Новикова	Устный источник	Письменный источник
О Салтане	9	Кишин. тетрадь 1822 Арина Родионовна 1824; 1828 (?)	
О мертвой царевне	15	Арина Родионовна (?)	Гримм (?)
О золотом петушке		—	В. Ирвинг
О рыбаке и рыбке		—	Гримм
О попе и Балде	11	Арина Родионовна	—
О медведихе		—	Чулков

<sup>69</sup> Имеется в виду «Легенда об арабском звездочете» американского писателя В. Ирвинга, которая, как установлено А. А. Ахматовой, была источником «Сказки о золотом петушке». Подробнее см.: Азатовский М. К. Источники «Сказок Пушкина» // Литература и фольклор: Очерки и этюды. Л., 1938, с. 85—89 (ред.).

<sup>70</sup> Далее В. Я. Пропп приводит сведения об источниках пушкинских сказок, пользуясь сведениями Новикова (ред.).

О женихе		—	Гримм
О Марье-царевне	10	Арина Родионовна	
О Кашеевой смерти	12	Арина Родионовна	
О царском сыне	13	Арина Родионовна	
Неосторожное слово	14	Арина Родионовна	
О Георгии Храбром и о волке	16	Неизв.	
О Фоме и Ереме	16	Неизв.	
Об орле-царе и птицах	18	Неизв.	
О Кусукурпече и невесте его Сулу-Баяне	19	Неизв.	

Что же получается? Из семи написанных Пушкиным сказок две восходят к Арине Родионовне, две — к сборнику братьев Гримм, одна — к сборнику Чулкова, одна — к В. Ирвингу, источник одной (о мертвой царевне) остается неясным. Четыре записи от Арины Родионовны вовсе не были использованы Пушкиным, и засвидетельствованы два случая, когда Пушкин устно рассказывал сказки, не записанные им.

Эти данные никак не подтверждают мнение, будто Пушкин записывал сказки, чтобы использовать их. Целый ряд записей не использован и, наоборот, ряд сказок Пушкина не восходит к его записям.

Подход Пушкина к сказкам был не утилитарный, он определяется не поисками сюжетов, а коренится значительно глубже. Интерес Пушкина к сказкам определяется развитием общественного сознания передовой интеллигенции того времени и эволюцией творчества самого Пушкина. Сказка занимает в творчестве Пушкина особое место. До Пушкина сказка принадлежала к наиболее презираемым видам народной поэзии. Частично это презрение проявлялось даже после появления сказок Пушкина. Сказка была почти неизвестна. Издания Чулкова и Левшина, несколько маленьких сборников, содержащих литературно обработанные пересказы, не давали представления о народной сказке. Масса всякого рода подделок под народную сказку опошляла этот вид народной поэзии. Подлинная народная сказка была введена в литературно-общественный и научный обиход Пушкиным, который сразу же показал все замечательные художественные качества русской сказки.

Для Пушкина национальная культура есть культура самобытная, связанная с историей, бытом, традициями народа, выражающая его национальный характер, отличный от характера других народов. С этой точки зрения, сказки великолепно отражают русского человека, склад его ума и чувств, его идеалы и стремления: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет». В письме из Михайловского к брату Пушкин пишет: «Вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма»<sup>71</sup>. Совершенно очевидно, что под «проклятым» воспитанием Пушкин понимает воспитание в духе преклонения перед французским языком и французской литературой. В Михайловском Пушкин еще сильнее, чем прежде, начинает осознавать значительность родной культуры и родного языка.

Не Арина Родионовна была причиной того, что Пушкин обратился к сказкам, причина была гораздо глубже. Сказки Пушкин начал записывать, еще находясь на юге. Но сказки Арины Родионовны соответствовали всему кругу интересов Пушкина в Михайловском, и он начал их записывать.

Хотя записи Пушкина носят конспективный характер, они совершенно точно передают сюжет, а частично и речь, и стилистические обороты сказительницы. Достаточно сравнить их с текстами сборников Левшина и Чулкова или других изданий того времени, чтобы сразу увидеть, какой огромный шаг вперед сделан Пушкиным, увидеть что у него принципиально иная точка зрения на сказку, чем у издателей его времени.

## *После Пушкина до Афанасьева включительно*

Пушкин был не единственный, кто переливал сказку в литературно-поэтические формы. Наиболее выдающиеся его со-

---

<sup>71</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.—Л., 1949, т. XIII, с. 121.

временники в этом отношении — Жуковский с его сказками и Гоголь с «Вечерами на хуторе близ Диканьки», позднее — Ершов, создатель бессмертного «Конька-Горбунка». За ними последовала целая плеяда менее известных писателей, писавших литературные сказки на фольклорные сюжеты. Сказка в литературном обиходе прекрасно исследована в книге И. П. Лупановой «Русские народные сказки в творчестве писателей первой половины XIX века» (Лупанова). Эти произведения относятся к области истории литературы, а не к истории собирания и издания русских сказок.

Собирание же и издание собственно сказочных текстов шло в том же русле, в каком оно шло и до Пушкина. Мы имеем ряд маленьких сборников. Каждый из них содержит от пяти до десяти сказок. Правда, они много ближе к подлинной сказке, чем сказочные издания XVIII века типа «Лекарства от задумчивости и от бессонницы». Сюжет в них не подвергается существенным изменениям, но редактируются стиль и язык. Язык подгоняется под мнимо народный стиль. К таким изданиям относится сборник Б. Бронницына «Русские народные сказки»<sup>72</sup>. В этом сборнике четыре волшебные сказки и одна бытовая. Бронницын в предисловии утверждал, что сказки записаны «со слов хожалого сказочника, крестьянина из Подмоскovie, которому рассказывал старик, отец его». Однако это утверждение вызывает сомнение. О сказках он пишет: «В них замечателен склад рассказа, представляющего по большей части сбор разномерных русских стихов». Взгляд на сказки как на стихи был вообще распространен в то время. Он изобличает непонимание сказочного стиля.

В том же 1838 году вышла книга «Сказки русские, рассказанные Иваном Ваненко»<sup>73</sup>. В состав этого сборника входят шесть сказок. Ваненко выпустил и ряд других книг из области «литературы для народа». Оба сборника, и Бронницына и Ваненко, были сурово оценены Белинским, который в рецензии на них писал, что они принадлежат к неудачным попыткам подделаться под народную фантазию. «Основа их сказок по большей части взята из подлинных русских сказок, но так смешана с их собственными вымыслами и украшениями, что

---

<sup>72</sup> Бронницын Б. Русские народные сказки. СПб., 1838.

<sup>73</sup> Сказки русские, рассказанные Иваном Ваненко. М., 1838.



из них делается что-то странное» (Белинский, II, 506—511). Этот приговор, хотя и строг, несомненно справедлив. Он в большей степени относится к Ваненко, чем к Бронницыну. Ваненко излагал сказки особым балагурным стилем. Белинский хорошо знал сказки по устному исполнению, которое он слышал, и потому мог судить о том, в какой степени подобные издания соответствуют или не соответствуют оригиналам. Интересно отметить, что и другие рецензенты, хотя и не были так строги, как Белинский, тоже считали, что Бронницын либо обманывает своих читателей, либо дал себя обмануть своим рассказчикам. Некоторые, наоборот, хвалили как Бронницына, так и Ваненко, за верность, с которой они будто бы следовали народу. Эти рецензии показывают, что потребность в издании подлинных сказок уже назрела; передовые журналы того времени именно с точки зрения этих требований оценивали выходящие публикации.

Однако мысль о необходимости издания подлинных сказок пробивала себе дорогу очень медленно. Белинский был, можно сказать, одинок, когда в рецензии на сборник Ваненко писал о том, что сказки, созданные народом, следует записать как можно вернее под диктовку народа, а не подделывать и не переделывать (Белинский, II, 70). Белинский утверждал также, что русская сказка имеет свой смысл, но только в таком виде, как создала ее народная фантазия; переделанная же и прикрашенная она не имеет решительно никакого смысла (Белинский, II, 415). Но подобные слова не доходили до издателей сказок. После сборника 1838 года Ваненко опубликовал еще ряд других, примерно таких же по качеству и стилю мелких собраний, которые выходили до 1863 года. Его «Сказки русские» в течение 10 лет издавались пять раз. Это значит, что на подобные литературные произведения был спрос. В то же время спрос был и на подлинную сказку, что видно из рецензий, отражающих общественное мнение. Этим объясняется двойная линия развития в деле собирания и издания сказок: с одной стороны, тенденция к изданию литературно обработанных сказок, с другой — стремление к изданию текстов подлинно народных.

Крупнейшим представителем первого направления был В. И. Даль. Даль совершенно сознательно перерабатывал народ-

ные сказки и издавал их. Он выпустил две книги<sup>74</sup>, которые не представляют почти никакого интереса для фольклористов и очень слабы с точки зрения художественной. Между тем в руках Даля было огромное собрание сказок. Мы знаем, что он передал Афанасьеву до тысячи номеров народных сказок, записанных им и другими лицами. Афанасьев использовал из них для своего собрания только 148, с горечью отмечая, что «очень немногие... переданы с соблюдением местных грамматических форм». Куда делись эти записи — неизвестно. Они утеряны. Почему Даль<sup>75</sup>, который выпустил классический сборник русских пословиц, который издал замечательный словарь великорусского живого языка, не издал подлинных народных сказок, а предпочел издавать свои собственные переделки? Мы можем это объяснить только уровнем развития науки того времени.

Об этом свидетельствует другой, еще более печальный факт, а именно издание не только литературных обработок, но и прямых фальсификаций. Даль не выдавал своих сказок за подлинно народные. Но это делал И. П. Сахаров. В 1841 году вышел его сборник «Русские народные сказки»<sup>76</sup>. В предисловии он говорит, что прослушал сто сказочников и отобрал из них пять лучших. Там же он сообщает, что использовал рукопись тульского купца Бельского. Однако еще в 60-х годах прошлого века было доказано, что на самом деле никакой рукописи купца Бельского не существовало. Сказки же Сахарова представляют собой перепечатки и переделки из предшествующих изданий. Так, он под видом сказок переделывал былины Кириши Данилова. Одна из его сказок, о Василии Буслаевиче, — это сплав из текстов Левшина и Кириши Данилова. Длиннейшая «Сказка про новгородца Акундина и князя Глеба Ольговича» (60 страниц) представляет собой переделку поэмы Федора Глинки «Карелии, или Заточения Марфы Иоанновны Романовой» (1830). Не буду останавли-

---

<sup>74</sup> Даль В. И. 1) Русские сказки, из предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейному приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные Казаком Владимиром Луганским. Пяток первый. СПб., 1832; 2) Повести, сказки и рассказы Казака Луганского. СПб., 1846.

<sup>75</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. М., 1936, т. 1, с. 499.

<sup>76</sup> Сахаров И. П. Русские народные сказки. СПб., 1841.

ваться на подробном разборе и характеристике сахаровских сказок. Разоблачение это малоинтересно. Для нас интересно здесь другое. Если Сахаров выдавал свои издания за подлинные сказки, то делалось это потому, что подлинная русская народная сказка уже вызывала и интерес, и уважение. Беда только в том, что ее не знали: подлинную сказку негде было прочесть. Даже Белинский, так тонко раскритиковавший Ваненко и Бронницына, принял сказку Сахарова об Акундине за подлинно народную и подробно остановился на ней в IV статье о народной поэзии 1841 года (Белинский, V, 420 и сл.). Этот интерес к подлинной сказке привел к появлению изданий, в которых уже сделана попытка передавать сказки по возможности точно. Такие издания могут считаться предшественниками издания Афанасьева.

До настоящего времени недостаточно выяснена и оценена деятельность замечательной собирательницы и издательницы этнографических и фольклорных материалов Екатерины Авдеевой. В детстве она с родителями переехала в Иркутск. Новая для нее обстановка возбудила ее интерес, и она стала бытописательницей Сибири. Ее основные работы «Записки и замечания о Сибири»<sup>77</sup>, «Записки о старом и новом русском быте»<sup>78</sup> и ряд других содержат множество ценных и очень тонких наблюдений, в частности над формами старинных празднеств (см. также «Очерки масленицы в Европейской России и Сибири, в городах и деревнях»)<sup>79</sup>. Она же опубликовала прекрасный сборник песен «Русский песенник, или Собрание лучших и любопытнейших песен, романсов и водевильных куплетов»<sup>80</sup>. Она была сестрой Николая Алексеевича Полевого, который помогал ей в ее издательских делах. Это была умная и очень наблюдательная женщина, которая умела правдиво и просто излагать то, что видела. В 1844 году она выпустила небольшой сборник сказок под заглавием «Русские сказки для детей, рассказанные нянюшкою Авдотьей Степа-

---

<sup>77</sup> Авдеева Е. А. Записки и замечания о Сибири. М., 1837.

<sup>78</sup> Авдеева Е. А. Записки о старом и новом русском быте. М., 1842.

<sup>79</sup> Авдеева Е. А. Очерки масленицы в Европейской России и Сибири, в городах и деревнях // Отечественные записки, т. XII. СПб., 1849.

<sup>80</sup> Авдеева Е. А. Русский песенник, или Собрание лучших и любопытнейших песен, романсов и водевильных куплетов. СПб., 1847.

новной Черепьевой»<sup>81</sup>. Здесь шесть сказок о животных и одна из цикла о гонимой падчерице. Сказки все одностильны, и язык их очень близок к подлинной народной речи. По-видимому, нянюшка Авдотья Степановна — не вымышленное лицо. Возможно, что Авдеева вносила в язык незначительные коррективы, но в целом это собрание — первая подлинная запись из уст народа. Сборник был очень популярен и до 1881 года выдержал 8 изданий.

Такого же характера, как сборник Авдеевой, и сборник, изданный М. А. Максимовичем под названием «Три сказки и одна побасенка»<sup>82</sup>. То, что Максимович назвал побасенкой, — тоже сказка («Кума-смерть», А. 332). Все это — подлинные сказки, изложенные народным языком. Литературная правка, может быть, более заметна, чем в текстах Авдеевой, но в целом этим текстам можно доверять. Максимович — украинец. Он прославился своими «Малороссийскими песнями»<sup>83</sup>, которыми пользовался Гоголь, когда писал свою замечательную статью о народных песнях<sup>84</sup>. По профессии Максимович был ботаник. Он занимал кафедру в Московском университете, но был переведен в только что открывшийся Киевский университет, где получил должность ректора. Здесь он переключился на изучение русской и украинской литературы. Это был романтик-ураинофил, далекий, однако, от национализма. Где он записывал сказки — неизвестно. Судя по наличию в них некоторых украинизмов, они записаны в областях, соседних с Украиной.

Все изложенное показывает, как велика была потребность в появлении такого сборника, который содержал бы подлинные русские сказки.

Этой потребности ответил знаменитый сборник Александра Николаевича Афанасьева (1826—1871)<sup>85</sup>. Афанасьев пришел к сказке как теоретик под влиянием братьев Гримм и их школы. О нем как о теоретике, как о представителе

---

<sup>81</sup> Авдеева Е. А. Русские сказки для детей, рассказанные нянюшкою Авдотьею Степановною Черепьевой. СПб., 1844.

<sup>82</sup> Максимович М. А. Три сказки и одна побасенка. Киев, 1845.

<sup>83</sup> Максимович М. А. Малороссийские песни. М., 1827.

<sup>84</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1953, т. 6, с. 67.

<sup>85</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. Вып. 1—8. М., 1855—1864.

мифологической школы, как о создателе капитального трехтомного труда «Поэтические воззрения славян на природу» достаточно известно, и я не хотел бы повторяться. Сборник «Народные русские сказки» принес ему мировую славу. Афанасьев не мог бы создать столь грандиозного сборника без действия и помощи Русского географического общества, которое было основано в 1845 году. В своем составе общество имело отделение этнографии, развившее большую деятельность по сбору этнографических и фольклорных материалов. Этому способствовали удачно составленные программы, рассылаемые по местам. На программы откликались люди самых разнообразных профессий и присылали собранные ими материалы, которые скопились в архиве общества в довольно значительном количестве. Афанасьев, уже приобретший известность своими статьями, из которых впоследствии составила его книга «Поэтические воззрения славян на природу», а также своим активным интересом к народной поэзии, был избран членом Географического общества. Совет общества постановил передать Афанасьеву сказочные материалы для их издания. Такое предложение соответствовало желаниям самого Афанасьева, который уже давно замышлял издать собрание сказок. Предложение Географического общества дало возможность реализовать этот замысел.

Из архива Географического общества для издания было извлечено 75 текстов. Остальные материалы собраны из самых различных источников. Сам Афанасьев записал не более 10 сказок в Воронежской области, откуда он был родом. Он воспользовался также некоторыми записями своих воронежских друзей. Через П. В. Киреевского он получил записи П. И. Якушкина. Впоследствии ему передал свое огромное собрание сказок В. И. Даль, который сам сосредоточился на издании пословиц. Кроме того, Афанасьев извлекал лучшие тексты из старых печатных и лубочных изданий. Всего для издания было отобрано свыше 600 текстов. Собрание выходило выпусками. Все собрание составило 8 выпусков и озаглавлено «Народные русские сказки». Это первое научное издание подлинных русских народных сказок, по своему богатству превосходившее аналогичные издания в Западной Европе. Великолепные художественные достоинства русской народной сказки впервые стали широко известными. По своим научным качествам издание Афанасьева далеко превосходит

издание братьев Grimm. Афанасьев не позволял себе никаких переделок, шлифовок и литературных обработок, какие производили братья Grimm. Афанасьев включил в свое издание варианты, чего не делали братья Grimm. Сказки братьев Grimm рассчитаны на читателя из среднего и мелкого бюргерства. Издание Афанасьева преследовало чисто научные цели и стремилось передать сказки точно так, как они исполнялись. Сказки Афанасьева стали одной из любимых, популярных книг русского читателя. Они неоднократно издавались в течение XIX века. Последнее полное издание вышло в 1957 году.

В первом издании расположение текстов в значительной степени зависело от того порядка, в каком материалы поступали в распоряжение Афанасьева. Издание сопровождалось комментариями в духе мифологической школы и указаниями на аналогичные сказки у других народов. Во втором издании (1873), как уже говорилось выше, сказки расположены систематически. Система, принятая Афанасьевым, является первой попыткой классификации сказок, и в этом отношении сборник также превосходит сборник братьев Grimm, в котором сказки помещены без определенного порядка. Вместе с тем сборник имеет и некоторые недостатки. Афанасьев зависел от своих корреспондентов, и потому качество записей неровное и разнохарактерное. На всем собрании лежит отпечаток взглядов Афанасьева на фольклор и на народ. Эти недостатки отмечены в рецензии Добролюбова, который, признавая заслуги Афанасьева, указал на необходимость совершенно иных методов собирания, издания и изучения народной поэзии.

В собрании Афанасьева были и такие материалы, которые по условиям цензуры не могли увидеть свет. Это сказки сатирические, направленные против царей, помещиков, а также сказки, в которых сатирически изображается духовенство. Афанасьев понимал большое значение этих реалистических сказок, хотя они и не поддавались мифологическим толкованиям. Эти сказки были опубликованы им анонимно и без указания года издания в Женеве под заглавием «Русские заветные сказки». В советские издания сказок Афанасьева включены некоторые наиболее резко сатирические из «Заветных сказок».

Третьим собранием, выпущенным Афанасьевым, были «Народные русские легенды»<sup>86</sup>. Легенды — рассказы, в которых действующими лицами выведены персонажи Ветхого и Нового заветов: Адам и Ева, Ной, пророки, Христос и его апостолы, а также святые. На первый взгляд может показаться, что эти легенды выражают церковные, благочестивые настроения русского крестьянства. На самом деле это далеко не всегда так. В легендах выражено отрицательное отношение к церкви, к духовенству, а иногда и к религии как таковой. По поводу этого издания обер-прокурор Святейшего синода граф А. П. Толстой обратился с письмом к министру народного просвещения, жалуюсь на то, что «в книге сей часто говорится о Христе и святых, и потому светская цензура должна была бы посоветоваться с духовною, но сего не сделала: что к именам Христа-спасителя и святых в сей книге прибавлены сказки, оскорбляющие благочестивые чувства, нравственность и приличие, и что необходимо изыскать средства к охране религии и нравственности от печатного кощунства и поругания»<sup>87</sup>. Книга была раскуплена в невероятно короткий срок. Цензура запретила издание<sup>88</sup>, и этот запрет длился до 1914 года, когда он был снят и книга вышла новым изданием. После запрещения «Легенд» в России они нелегально вышли в Лондоне.

Сборник Афанасьева, несмотря на свои недостатки, до сегодняшнего дня имеет первостепенное научное значение. Но наука не могла остановиться на том, что было достигнуто Афанасьевым. Афанасьев был первым издателем сказок, следовавшим научные цели, но сам он не был еще собирателем в собственном смысле этого слова, так как издавал преимущественно рукописные материалы.

---

<sup>86</sup> Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. М., 1860.

<sup>87</sup> Граф А. П. Толстой цитирует письмо Филарета. — Филарет. Собрание мнений и отзывов. СПб., 1887, том дополнительный, с. 527—531. См. также: Грузинский А. Е. Библиография Афанасьева: Народные русские сказки. Изд. 3-е, 1897, т. 1, с. XXII—XXIII; Чернышев В. Цензурные изъятия из «Сказок» А. Н. Афанасьева // Советский фольклор, 1935 № 1—2, с. 315.

<sup>88</sup> Цензура запретила второе издание «Народных русских легенд», которое готовилось к публикации в том же 1860 году (ред.).

## От Худякова до современности

Слава первого собирателя по праву должна принадлежать Ивану Александровичу Худякову (1842—1876). Это был человек совершенно иного склада и иных убеждений, чем Афанасьев. Он был активный революционер-профессионал. За соучастие в покушении Каракозова (1866 г.) на жизнь Александра II он был выслан в Верхоянский округ Якутской губернии. Фольклором Худяков интересовался не только как фольклорист. Он стремился поставить фольклор на службу революционной деятельности и использовать его в качестве пропагандистского материала. С этой целью он изучал фольклор не по книгам, а путем непосредственного общения с народом. Он исходил Рязанскую губернию и записывал там сказки. Частично он записывал и в городах: в Казани и в Москве. В результате создалось большое собрание, которое было выпущено им под названием «Великорусские сказки»<sup>89</sup>. Это собрание выходило почти одновременно с выпусками Афанасьева, но существенно от него отличается. Собрание Худякова — первое большое собрание сказок, целиком записанных самим издателем, притом записанных очень точно. Слава первого крупного собирателя сказок непосредственно из уст народа должна принадлежать ему, а не Афанасьеву. Это первый целостный сборник нового типа. Фонетических и иных особенностей местной речи Худяков не передавал и не считал нужным. Однако те цели, которые Худяков преследовал при собирании своих сказок, ему удалось осуществить лишь частично. В предисловии он пишет: «К сожалению, должны заметить, что некоторые обстоятельства не позволяют нам печатать многие интересные сказки из нашего собрания». Под «некоторыми обстоятельствами» понимаются цензурные рогаки. По этим же причинам Худяков не мог напечатать никаких комментариев к своему собранию. Наиболее остросатирические сказки, в которых выражались крестьянские настроения накануне реформы, в собрание не попали. Они не сохранились, так как погибли при аресте Худякова.

---

<sup>89</sup> Худяков И. А. Великорусские сказки, т. I—II, М., 1860—1862.



«Великорусские сказки» — не единственное издание Худякова. Им выпущен сборник «Великорусские загадки»<sup>90</sup>, а также антология русских исторических песен, в которой отобраны наиболее патриотические и вместе с тем революционные исторические песни. В предисловии он ссылается на Белинского<sup>91</sup>. Им составлен ряд научно-популярных очерков по русской истории («Древняя Русь» и другие), в которых он, в противоположность Карамзину и официальной точке зрения, в завуалированной, но достаточно ясной форме доказывал гибельность для России самодержавия.

В ссылке Худяков продолжал начатое им дело. Им были составлены якутская грамматика и якутский словарь. Он переключился на запись якутского фольклора. Худяков первый оценил и записал произведения высокохудожественного эпоса якутов и издал их в прекрасных переводах, сохраняющих, насколько это возможно, глубоко национальную поэтику героических песен якутов. Рукопись была издана много лет спустя после смерти Худякова Восточносибирским отделом Географического общества под названием «Верхоянский сборник»<sup>92</sup>. Сюда же вошли собранные в Верхоянском округе русские сказки и песни. Трудно перенося тяжелые лишения и одиночество, Худяков кончил жизнь в психиатрической больнице.

Базанов<sup>93</sup>.

К числу фольклористов-революционеров принадлежит также Иван Гаврилович Прыжов (1827—1885). Из многочисленных проектов и замыслов Прыжова не могло быть осуществлено почти ничего из-за их резко обличительного характера. Так, им была задумана работа под названием «История крепостного права преимущественно по свидетельству самого народа». Как показывает уже заглавие, этот труд должен был писаться по устным показаниям и рассказам са-

---

<sup>90</sup> Худяков И. А. Великорусские загадки. М., 1861.

<sup>91</sup> Истолкование отношений Белинского и Худякова см. в кн.: Азодовский М. К. История русской фольклористики, т. II. 1963, с. 117—122.

<sup>92</sup> Худяков И. А. Верхоянский сборник. Иркутск, 1890.

<sup>93</sup> Базанов В. Г. Накануне «хождения в народ» // Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.—Л., 1864, с. 7—49 (ред.).

мих крепостных. Это же относится к его работам «История свободы в России» и «Поп и монах как первые враги культуры». Они не дошли до нас. Для работы «Поп и монах...» Прыжовым были собраны тысячи сказок о попах и монастырях, но это собрание он вынужден был сжечь в ожидании ареста, как была им сожжена и работа «История свободы в России». Дошли до нас (в большинстве случаев в отрывочном и искаженном виде) кроме мелких статей и других работ его очерки о юродивых и кликушах, направленные против религиозного фанатизма и изуверства, и очерки по истории нищенства и по истории кабачества, в которых на примере судьбы людей, опустившихся «на дно», вскрываются язвы русского государственного и общественного строя<sup>94</sup>.

Прыжов был арестован по делу Нечаева и приговорен к каторжным работам на 12 лет и вечному поселению в Сибири.

Хотя сборник сказок Прыжова до нас не дошел, его имя занимает почетное место в истории русской фольклористики. Судьба, постигшая его собрание сказок, показывает, что публиковалось далеко не все, что в народе рассказывалось. Афанасьев был вынужден издать часть своих сказок в Женеве, Худяков должен был часть своего собрания сжечь, а Прыжов все свое огромное собрание сжег целиком, так как наличие сказок, отражающих жизнь крестьян и их взгляды на эту жизнь, грозило еще более суровым приговором, чем тот, который он получил. Из этого видно, что собрания Афанасьева и Худякова, хотя и содержат подлинные, нефальсифицированные сказки, все же не дают полного представления о русской народной сказке и ее характере. Это же относится и к последующим собраниям.

Если не считать мелких публикаций, то после изданий Афанасьева и Худякова до появления следующего крупного научного сборника проходит более 20 лет. Это собрание поэта-демократа и этнографа, народника по своим убеждениям, Дмитрия Николаевича Садовникова «Сказки и предания Самарского края», изданное Географическим обществом в 1884 году. Садовников живо интересовался фольклором Поволжья. Ему принадлежат работы о разинском фольклоре, очерки о Жигулях и большое количество других работ. Им было вы-

---

<sup>94</sup> Прыжов И. Г. Очерки, статьи, письма. Л., 1934.

пущено большое собрание загадок<sup>95</sup>. Садовников — автор песни «Из-за острова на стрежень», ставшей народной и не потерявшей свою популярность по сегодняшний день.

«Сказки и предания Самарского края» были изданы уже после смерти исследователя без вступительной статьи и без каких бы то ни было комментариев. Садовников ввел важное новшество: он обозначал место записи, а также лицо, от которого сделана запись. По этим ремаркам видно, что из 183 сказок сборника 72 записаны от одного лица — Абрама Новопольцева. Садовников — первый, кто обратил внимание на живых людей, исполнителей сказок. Новопольцев, можно сказать, — классик искусства рассказывания. В 1952 году Э. В. Померанцева издала отдельным изданием его сказки. Она же собрала все сведения о нем, какие можно было получить<sup>96</sup>.

О нем, как о замечательном мастере, Садовников предполагал подробно рассказать во вступительном очерке. Репертуар Новопольцева поражает не только обширностью, но и разнообразием стилей. Новопольцев владел как стилем волшебной сказки с ее «обрядностью», так и балагурным стилем комической и сатирической сказки. Он несомненно обладал незаурядным литературным талантом. Таким образом, Садовников был первый, кто обратил внимание на огромные личные дарования в области художественно-словесного творчества, которые таятся в простой крестьянской среде. Садовников предполагал снабдить свое издание вводной статьей и комментарием, но не успел этого сделать. Издание обладает прекрасными научными качествами. Все записи сделаны Садовниковым лично, и записи эти отличаются точностью. Грамматических и фонетических особенностей местной речи Садовников не сохранял, как это делал и Худяков, так как для понимания идейной и художественной природы сказки... [Фраза не дописана — *ред.*].

После издания Садовникова опять наступает перерыв почти в 30 лет. Тем временем (в 1873 году) вышло большое собрание былин А. Ф. Гильфердинга. Гильфердинг установил совершенно новые принципы собирания и издания. Былины

---

<sup>95</sup> Садовников Д. Н. Загадки русского народа. СПб., 1875 (Изд. 2-е, 1901).

<sup>96</sup> Новопольцев А. К. Сказки. Куйбышев, 1952.

были записаны и опубликованы им как текстовый материал, интересный не только для филолога, а в связи со всей жизнью народа.

- 1) Материал расположен по сказителям.
- 2) О каждом сказителе — очерк.
- 3) Общая вступительная статья «Олонецкая губерния и ее народные рапсоды».

Этот принцип собирания и издания был перенесен на сказку. В 1908 году Географическое общество выпустило большой сборник Н. Е. Ончукова под названием «Северные сказки»<sup>97</sup> Ончуков объездил Поморье и Печору и записывал сказки в Олонецкой и Архангельской губерниях. В сборник вошли 303 сказки. Наука не могла уже ограничиваться изучением одних только текстов. Сборник вышел после революции 1905 года. Общественный интерес к народу и в том числе к крестьянству был очень велик. Сказка рассматривается теперь в связи со всей жизнью крестьянства. Ончуков снабжает свой сборник большой вводной статьей, озаглавленной «Сказки и сказочники на Севере». В этой статье Ончуков дает подробную характеристику края. Север после открытий П. Н. Рыбникова<sup>98</sup> и А. Ф. Гильфердинга вообще казался тем краем, который наиболее богат фольклором. Отсюда и стремление Ончукова собирать сказки именно на Севере. Он дает подробную характеристику условий жизни на Севере, северных промыслов и способов добывать средства к жизни, рода занятий жителей, форм труда. Так выясняются условия, в которых живет и исполняется сказка.

Ончуков понимал, что нужно изучить среду, в которой сказки бытуют. Но среда слагается из живых людей. Поэтому Ончуков располагает свой материал по исполнителям. Сообщается биография каждого сказочника, дается его характеристика. Ончуков первый ставит вопрос о необходимости знать и изучать исполнителя, чтобы лучше понять текст. Действительно, не безразлично, рассказывает ли сказку старая няня, молодой крестьянин или бывалый солдат или матрос и т. д.

---

<sup>97</sup> Ончуков Н.Е. Северные сказки // Зап. РГО, т. XXXIII. СПб., 1908.

<sup>98</sup> Рыбников П. Н. Песни. В 4-х т. СПб., 1861—1867.

В собрание Ончукова вошли также записи, сделанные выдающимся русским лингвистом — академиком А. А. Шахматовым. Шахматов записывал еще до Ончукова. Его записи отличаются идеальной точностью. Здесь мы имеем фонетическую запись, поскольку такая запись вообще возможна средствами русского алфавита. Международная система точной фонетической транскрипции тогда еще не существовала.

Сборник Ончукова важен и другим. После революции 1905 года цензурные требования несколько ослабли. Ончуков имел возможность издать некоторую часть таких сказок, которых его предшественники издавать не могли, в основном сказки о попах. В отличие от предыдущих собраний, в которых господствовала сказка волшебная, данный сборник показывает, что излюбленный, наиболее распространенный вид русской сказки — сказка бытовая, реалистическая по форме изложения, наполненная острым сатирическим содержанием.

По совокупности всех этих данных сборник Ончукова представляет собой значительный шаг вперед в деле издания сказок. Предыдущие сборники никаким научным аппаратом (вводная статья, характеристики исполнителей, указатели) не обладали, данное издание впервые снабжается таким аппаратом. В нем даны также указатель имен и предметов, словарь областных слов. Тем не менее Ончуков был далек от тех идеалов, которыми руководствовались революционеры-демократы или такие собиратели, как Худяков и Прыжов. Экономическое положение крестьянства его мало интересует, данные о промыслах очень краткие и случайные, вопрос о социальной борьбе и классовой ненависти крестьянства, выраженной в сказках, Ончуковым обходится. То, что в этих сказках с первого же взгляда увидел В. И. Ленин<sup>99</sup>, Ончуков увидеть не смог.

---

<sup>99</sup> В статье «Ленин о поэзии» В. Д. Бонч-Бруевич вспоминает отзыв В. И. Ленина о сборнике Ончукова: «Я бегло просмотрел вот эти книжки, но вижу, что не хватает, очевидно, рук или желания все это обобщить, все это просмотреть под социально-политическим углом зрения, ведь на этом материале можно было бы написать прекрасное исследование о чаяниях и ожиданиях народных. Смотрите, в сказках Н. Е. Ончукова, которые я перелистал, — ведь здесь есть замечательные места. Вот на что нам нужно было бы обратить внимание наших историков литературы. Это доподлинное народное творчество, такое нужное и важное для изучения народной психоло-

Сборник Ончукова был издан Географическим обществом, и отныне Географическое общество берет на себя инициативу в деле собирания и издания сказок. В 1914—1915 годах вышло два больших сборника Д. К. Зеленина, впоследствии чл.-корр. АН СССР. Это «Великорусские сказки Пермской губернии» и «Великорусские сказки Вятской губернии»<sup>100</sup>, содержащие 1311 номеров. Зеленин — один из крупнейших русских этнографов, и эти два сборника сделаны по всем правилам современной ему науки. Материал здесь так же располагается по сказочникам, как у Ончукова. Имеется также описание края, в данном случае Урала. Указываются подробности жизни крестьян, рассказывающих сказки, и дается прекрасный указатель. Значение указателей нельзя недооценивать. К сожалению, наши сборники часто не снабжаются никакими указателями или снабжаются указателями очень плохими. Лучшие указатели сделаны Зелениным к этим двум сборникам. Если исследователь занимается какой-нибудь сказочной деталью или даже сюжетом, он может по указателю всегда точно установить, что в данном сборнике по интересующему его вопросу имеется. Кроме того, Зеленин в приложении к своим сборникам дал краткие пересказы всех сюжетов. Указатель Аарне еще переведен не был, и поэтому ссылок на этот указатель нет. Краткие, схематичные пересказы, необычайно искусно выполненные Зелениным, действительно очень полезны и позволяют быстро ориентироваться в материале.

Сборникам Зеленина присущи и некоторые недостатки. Они не содержат таких остросатирических сказок, какие содержит сборник Ончукова. По-видимому, Зеленину далеко не все рассказывали. Кроме того, Зеленин считал свои сборники собранием традиционных сказок: он находил «неуместным»

---

гии в наши дни» (На литературном посту, 1931, № 4, с. 4). Об отзыве В. И. Ленина см. также: Бонч-Бруевич В. Д. В. И. Ленин об устном народном творчестве // Сов. этнография, 1954, № 4, с. 118; Чистов К. В. Заметки о сборнике Н. Е. Ончукова «Северные сказки» // Труды Карельского филиала АН СССР, 1957, вып. VIII, с. 5—29; Померанцева Э. В. Русская сказка в начале XX в. // Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. М., 1965, с. 131—150 (ред.).

<sup>100</sup> Зеленин Д. К. 1) Великорусские сказки Пермской губернии. Пг., 1914; 2) Великорусские сказки Вятской губернии. Пг., 1915.

помещать в них «бытовые рассказы-анекдоты». Такая точка зрения должна быть признана ошибочной.

На принципиально новый путь собирания фольклора вступили братья Б. М. и Ю. М. Соколовы. Они правильно считали, что собирание народной поэзии по жанрам, по существу, не дает полной картины народной поэзии и ее роли в жизни крестьянства. Собиратель, приехавший только за сказками, уже не записывает песен, как бы ни был богат ими край. В результате собирания по жанрам получилось, что в одних местах оказались хорошо записанными сказки, в других — былины, в третьих — песни и т. д. Братья Соколовы стали собирать не по жанровому, а по территориальному признаку, то есть попытались охватить полностью один район, записать в нем все, что бытует. В качестве такого района они избрали Белозерский край. В результате этой экспедиции была опубликована книга «Сказки и песни Белозерского края»<sup>101</sup>. Книга была издана Академией наук. Братья Соколовы подробно рассказывают о тех трудностях, с которыми им приходилось встречаться. Им не верили, когда они говорили, что приехали за сказками и за песнями. Их интерес к песням вызывал недоверие и возмущение: «Нашему брату жрать нечего, а тут за песнями из Москвы ездят» (Там же, с. VIII). Барину из города не доверяли, принимали его «за тайну полицию» (т. е. полицию) и были уверены, что за рассказывание сказок отведут в острог. Местная полиция принимала собирателей за тайных «политиканов», агитаторов и чинила всяческие препятствия. Из этого видно, что и братья Соколовы узнали и записали далеко не все, что обращалось в крестьянской среде, хотя в значительной степени им удавалось недоверие смягчать. Оказалось, что из всех видов народной поэзии наибольшим распространением и популярностью пользовалась сказка. Она занимает около 2/3 всего сборника. На втором месте стоит лирическая песня, далее следуют другие виды песен. Сейчас иначе. Братья Соколовы одной из главнейших задач считали изучение сказочника как такового, его индивидуальных черт, его стиля, манеры исполнения. Хотя народный мастер действительно должен изучаться, ошибка братьев Соколовых состоит в том, что творчество отдельных мастеров

---

<sup>101</sup> Соколовы Б. М. и Ю. М. Сказки и песни Белозерского края. М., 1915.

оторвано от творчества народа в целом, что проблема индивидуальности заменила и подменила в их работах проблему народа, его запросов и его искусства как искусства народного. Этим братья Соколовы отошли от требований Белинского в первую очередь изучать сам народ и его поэзию как поэзию народа. Этим же объясняется, почему братья Соколовы не могли понять сущности поэзии, которую они записывали. Вместо этого они пытаются дать абстрактную классификацию «типов сказочников».

Подводя итоги, можно сказать, что дореволюционные ученые собрали огромный фактический материал. По цензурным условиям, а позднее и вследствие неправильного понимания учеными своих задач материал этот страдает некоторой односторонностью: в нем слабо представлены те сказки, которые выражают революционные настроения крестьян. Но и то, что записано, все же отражает, как выразился В. И. Ленин, ознакомившийся со сборником Ончукова, «чаяния и ожидания народа» и свидетельствует о его высокой художественно-поэтической одаренности.

Но вот начинается империалистическая война, затем происходит революция, а вслед за нею гражданская война, и собирание сказок на некоторое время отходит на задний план. Только после того, как были пережиты основные трудности начального периода революции, интерес к фольклору вновь оживает, и оживает с такой силой, с таким размахом, которые не могли иметь места до революции. Если раньше сборники сказок выходили раз в 10—20—25 лет, то после 20-х годов выходит по нескольку сборников ежегодно.

## Современность

Перечислить все или даже только важнейшие издания совершенно невозможно, да в этом и нет необходимости. Поэтому я ограничусь характеристикой основных направлений, иллюстрируя их показательными примерами.

Собирательская работа до революции держалась на личной инициативе и личном энтузиазме отдельных крупных ученых,



которые, не щадя своих сил, преодолевали огромные трудности, чтобы собрать драгоценные жемчужины народного творчества.

После революции дело собирания перешло в руки научных учреждений, которые составляли продуманные планы и на государственные средства отправляли хорошо организованные экспедиции. Я назову некоторые из этих учреждений: Географическое общество, Институт этнографии АН СССР, другие научно-исследовательские институты, Союз советских писателей, университеты, педагогические институты, краеведческие музеи.

Очень скоро после окончания гражданской войны выступил один из замечательнейших русских собирателей — Александр Исаакович Никифоров (1893—1941). Не отрицая той огромной пользы, которую принесла дореволюционная собирательская работа, Никифоров все же считал, что принципы и техника этой работы были ошибочными. Как собирали до революции? Собиратель приезжал в деревню, узнавал, нет ли хороших сказочников, записывал от них все, что они ему рассказывали, и ехал в следующую деревню. Никифоров находил, что этого недостаточно. Он вел собирательскую работу не так, как его дореволюционные предшественники. Приехав в деревню, он селился в ней на неопределенный срок. Затем начинал записывать сказку от всех, кто ее знал, как от крупных мастеров, так и от рядовых исполнителей. В частности, с особым вниманием и любовью он записывал от детей, потому что часто именно дети любят и по-особому рассказывают сказки. Он старался исчерпать каждого. Картина получалась действительно очень интересная и новая. Метод Никифорова можно назвать стационарным методом сплошной записи. Никифоров совершил три экспедиции. Летом 1926 года он ездил в Заонежье, в 1927 году на Пинегу, а в 1928 — на Мезень. Привезено было 196 + 161 + 279, а всего 636 текстов. Это, таким образом, самое большое собрание русских сказок, записанных из уст народа. Действительно, только такой способ дает возможность точно установить сюжетный состав народного повествовательного искусства, определить характер этого искусства как искусства народного, искусства коллективного. Для исследователя сказка важна и интересна не только как художественное произведение. Самый плохой, отрывочный, несладкий текст, даже если он содержит архаи-

ческие прослойки, многое дает для изучения сказки в целом, сюжетов, мотивов, образов. Он может служить драгоценным историческим материалом для изучения древнейших представлений и современного сказочнику мировоззрения. Такие тексты могут оказаться ценными и в этнографическом отношении. В своих установках и в технике работы Никифоров, несомненно, был прав. Ошибался он в другом. Он считал, что все, даже фрагментарные и с художественной точки зрения неполноценные тексты надо публиковать полностью. Он предлагал свое собрание различным издательствам, но издательства отказывались публиковать такое огромное, тяжеловесное собрание со множеством неполноценных или отрывочных текстов. Тогда он обратился за помощью к М. Горькому. Горький ответил письмом, в котором возражал против безотборочной публикации произведений народного творчества<sup>102</sup>.

Сейчас, по прошествии нескольких десятилетий, нам ясно, что обе стороны со своей точки зрения были правы. Для науки важны решительно все тексты. Но эти тексты нужны специалистам, занимающимся сказкой. Таковых немного, и если тексты хорошо хранятся в архивах, они доступны любому ученому. Для широких масс читателей нужны лучшие образцы, которые позволят по достоинству оценить замечательное творчество народа. Никифоров погиб во время блокады Ленинграда, так и не дождавшись выхода своего собрания.

Рассказать о томе под моей редакцией — «Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова».<sup>103</sup>

Последующие собиратели не пошли путем, предложенным А. И. Никифоровым. Об этом можно пожалеть, так как массовое собрание не исключает, а, наоборот, включает записывание и от лучших мастеров.

В основном можно наметить два типа сборников. Одни собиратели идут по стопам дореволюционных собирателей,

---

<sup>102</sup> Письмо опубликовано А. И. Никифоровым с подробным комментарием. См.: Учен. зап. пед. ин-та им. А. И. Герцена, т. III, вып. 2. Л., 1940, с. 253—254.

<sup>103</sup> См. вступительную статью В. Я. Проппа «А. И. Никифоров и его "Севернорусские сказки"» // Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. М.—Л., 1961, с. 5—24 (ред.).

внося в них, однако, существенные улучшения. Советский собиратель — это не барин, приехавший из города, которому не доверяют и поэтому рассказывают не все. Современные собиратели знают, как подойти к исполнителю, как заслужить его доверие. Современная собирательская работа протекает планомерно и постепенно охватывает всю огромную территорию Советского Союза.

Невозможно все перечислить.

Два типа сборников.

Старого типа, сказки одной местности, от лучших исполнителей лучший текст.

### Сибирь

Азадовский М. К. Сказки Верхнеленского края. 1. Иркутск, 1925, 1958. 22 сказки.

Гуревич А. Русские сказки Восточной Сибири. Иркутск, 1939.

### Север

Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края. Л., 1934.

Рождественская Н. И. Сказы и сказки Беломорья и Пинежья. Архангельск, 1941.

Азадовский М. К. Русские сказки Карелии. Петрозаводск, 1947.

Савушкина Н. И. Сказки и песни Вологодской области. Вологда, 1955.

### Урал

Бирюков В. П. Дореволюционный фольклор на Урале. Свердловск, 1936.

### Центр

Акимова Т. М. Сказки Саратовской области. М., 1937.

Сидельников В. И. и Крупянская В. Ю. Волжский фольклор. М., 1937.

Старый тип. Одни лучше, другие хуже. Указатели. Аарне.

Я назвал далеко не все, только образцы. См. Семинарий Акимовой, 1958<sup>104</sup>.

Наряду с этим возник совершенно новый тип сказочного сборника, невозможный до революции. Доверие, с которым в деревне обычно встречают ученых из города, привело к тому, что собирателю рассказывали решительно все, что знали. И оказалось, что есть такие исполнители, которые знают несколько десятков сказок, могут рассказывать сутки подряд. (Ср. в сб. Садовникова—Новопольцев). Впервые с этим столкнулась ленинградская лингвистка, впоследствии профессор Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена Н. П. Гринкова. Изучая говоры, она приехала в Воронежскую область.

Дальше: Куприяниха. Гринкова, Новикова и Оссовецкий. Сказки Куприянихи. Воронеж, 1937. Новый тип сборника.

В те годы казалось, что сказительница Барышникова (Куприяниха) представляет собою исключительное, феноменальное явление; но выяснилось, что это не так. Оказалось, что в недрах народа имеются такие таланты, такие мастера и знатоки, репертуар которых значительно превосходит репертуар Барышниковой.

Коргуев.

«Сказки Коргуева», 2 тома 1939 г. по 600 с лишним страниц, 115 текстов.

Господарев.

«Сказки Господарева». Н. В. Новиков, 1941 г.

Другие сборники того же типа:

Азадовский и Эласов. Сказки Магая (Сороковикова). 1942.

Гофман и Минц. Сказки И. Ф. Ковалева. 1941<sup>105</sup>.

Такова общая картина интенсивной собирательской работы. Сколько же сказок собрано? В 1929 году Н. П. Андреев

---

<sup>104</sup> Акимова Т. М. Семинарий по народному поэтическому творчеству Саратов. 1959, с. 101—137. Наиболее полный, перечень сборников русских сказок см.: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка, с. 29—51 (ред.).

<sup>105</sup> Гофман Э. В., Минц С. И. Сказки Ковалева. М., 1941. Подробные ссылки на остальные издания будут даны в тексте (ред.).

сосчитал, что сказок (текстов) к тому времени было собрано около 10 000, из них примерно одна треть опубликована в больших сборниках, одна треть — в различных мелких изданиях и одна треть хранится в архивах. В настоящее время эти цифры сильно устарели. Никто, правда, собранного материала не подсчитывал. Но мы не очень ошибемся, если увеличим цифру по крайней мере вдвое. Изменения, однако, произошли не только в численности собранного материала, но и в соотношении архивного материала и печатного. Сказок записывается так много, что опубликовать их все совершенно невозможно. И хотя у нас публикуется немало, этот печатный материал составляет меньшую часть, а большая часть хранится в архивах.

Есть теоретики, которые полагают, что при таких условиях записывать все новые и новые материалы для того только, чтобы складывать их в архивах, уже не нужно. Эта точка зрения глубоко ошибочна. Количество новых сюжетов, правда, незначительно, в большинстве случаев записываются варианты сюжетов уже известных, но эти новые варианты представляют собой драгоценнейший материал для всестороннего, углубленного и полного исторического изучения сказки и всех связанных с этим проблем. Исследовательская работа у нас сильно отстает от собирательской. Но не всегда так будет. Сказка во всем ее объеме не может быть изучена одним человеком. Для этого требуется работа хорошо подготовленных научных коллективов, для этого требуется длительный срок<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> Перечень важнейших исследований русской сказки последних лет см. в главе «Важнейшие исследования о сказках восточных славян» // Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка, с. 402—410 (ред.).

## Глава II

# ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ СКАЗКИ

### Проблема жанра

**1. Развитие представлений о сказке в XVIII и начале XIX века.** История изучения сказки излагалась в русской науке неоднократно<sup>107</sup>. В трудах А. Н. Пыпина, М. Н. Сперанского, С. В. Савченко, Ю. М. Соколова и других история изучения сказки излагается по направлениям и их представителям. Это дает нам возможность, не повторяя уже сказанного, сконцентрировать изложение истории нашей науки вокруг отдельных центральных проблем. Каждая эпоха, каждое течение и отдельные ученые выдвигали новые проблемы, которые подхватывались в дальнейшем развитии науки. Изложение истории нашей науки по проблемам в конечном итоге соответствует изложению по направлениям.

Изучение сказки — часть изучения народного творчества в целом. История этого изучения определяется очень сложными причинами. Она состоит в связи с социальной и политической историей страны и является одним из тех русел, по которому создается и отражается народное самосознание.

Эта сторона здесь не может быть развернута подробно; она развита в книге М. К. Азадовского<sup>108</sup>. Наша задача —

---

<sup>107</sup> Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. I—II. СПб., 1891; Сперанский М. Н. Русская устная словесность М., 1917; Соколов Ю. М. Русский фольклор. М., 1938; 2-е изд. — Соколов Ю., 1941; и особенно: Савченко С. В. Русская народная сказка, история собирания и изучения. Киев. изв., 1912—1913 и отдельно (Савченко, 1914).

<sup>108</sup> Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. I—II. М., 1958—1963.

дать внешнюю историю изучения сказки, охватить главным образом научно-техническую\*, научно-методическую сторону дела. Как уже указывалось во введении, одна из центральных задач изучения сказки — определение ее жанровых признаков. Когда сказка стала объектом общественного и научного внимания, эта задача и должна была требовать какого-то решения, хотя вопрос ставился и не в той плоскости, в какой он ставится сейчас.

Общественный и литературный интерес к сказке у нас начинается в XVIII веке. Однако это был интерес не к народной сказке, а к рыцарским романам типа французских, помещенных во французских «Библиотеках»<sup>109</sup>. Такого рода романы слыли за «сказки». Это видно хотя бы по предисловию к «Русским сказкам» Левшина, который утверждает, что «помещенные в Парижской Всеобщей библиотеке романов повести о рыцарях — не что иное, как сказки богатырские, и французская *Bibliothèque bleue* (Синяя библиотека — *ред.*) содержит таковые же сказки, каковые у нас рассказываются в простом народе»<sup>110</sup>.

Такое недоразумение возможно было только потому, что собственно народная сказка еще не была известна. Но это высказывание нам интересно, так как оно показывает, что уже в XVIII веке ставили вопрос о том, что такое сказка, хотя ответ еще давался совершенно неправильный, соответствующий вкусам эпохи.

Мы видим, что первоначально сказка понимается и определяется через какой-нибудь другой, родственный ей жанр. В данном случае сказка определяется через жанр, который мы сейчас назвали бы рыцарским авантюрным романом. Однако, всматриваясь в определение Левшина, мы находим в нем выражение «богатырские сказки». Под «богатырскими сказками» понимается былина. Самое слово «былина» еще не было в ходу, оно, как известно, пущено в ход И. П. Сахаровым в

---

<sup>109</sup> Так назывались различные серийные издания (например, Синяя библиотека, Голубая библиотека, Всеобщая библиотека романов и пр.), содержащие литературные сказки, пересказы авантюрных романов и т. п. (*ред.*).

<sup>110</sup> Левшин В. Русские сказки, содержащие Древнейшие Повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывание в памяти. Приключения, ч. 1. М., 1780 (*ред.*).

его «Сказаниях русского народа»<sup>111</sup> но самые былины уже были известны. Таким образом, мы видим, что «рыцарский роман», «былина» и «сказка» объединяются в одно общее понятие.

Несмотря на всю наивность и неправильность такого объединения, мы все же можем его до некоторой степени понять, так как романы типа помещаемых в «Синей библиотеке» в конечном итоге восходят к фольклорным основам, а между былиной и сказкой также есть некоторое родство. Но сказка понималась и иначе; ее отождествляли часто с литературной повестью.

Анонимный автор статьи «Взгляд на повести или сказки» (журнал «Патриот», 1804) заявляет, что Карамзин следовал Мармонтелю в писании сказок. ««Бедная Лиза» — первая сказка, им описанная, пленила публику и принесла ему славу». Ссылка на Мармонтеля не случайна. Его «Contes moraux»<sup>112</sup> («Нравоучительные рассказы» — *ред.*) издавались и у нас (первый перевод Павла фон Роума, 1764), причем двоякое толкование слова conte как 'сказка' и как 'рассказ', 'повесть' переносилось и к нам. Совершенно в том же направлении идет статья «О сказках и романах» («Аврора», 1806), где автор устанавливает влияние на развитие романа «арабских и персидских сказок». Здесь к одному понятию сведены сказка и роман. Ссылка на «арабские и персидские сказки» вызвана появлением в 1804 году галлановского перевода «Сказок 1001 ночи». Хотя этим сборником зачитывалась вся Европа, но пониманию сущности сказки это не способствовало. Здесь можно упомянуть, что и Пушкин определял сказку через другой жанр, а именно через поэму: «Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма» (Пушкин, 1949, XIII, 121). Определение сказки через поэму\* было естественным для Пушкина, создавшего ряд поэм. Сам Пушкин перекладывал народные сказки стихами, и только в таком виде они получали для него надлежащее звучание. Сказки Пушкина по сюжету — сказки, по форме же они ближе всего подходят именно к поэмам. Хотя утверждение Пушкина и не

---

<sup>111</sup> Сахаров И. П. Сказания русского народа. Вып. 1. М., 1836. См. также: Ухов П. Д. К истории термина «былина» // Вестн. Московск. ун-та, 1953, № 4 (*ред.*).

<sup>112</sup> Marmontel J. Contes moraux, I—II. Paris, 1761.



является попыткой строго научного определения, все же отраженное в нем понимание природы сказки характерно для его эпохи и для него самого.

Наряду с определением через другой (с нашей точки зрения) жанр мы можем наблюдать первые попытки определения характерных черт сказки как таковой. Так, А. Ф. Мерзляков в своей «Краткой риторике» всецело еще стоит на левшинской точке зрения: «Времена рыцарские и баснословные царства фей суть обыкновенные магазины для сего рода сочинений»<sup>113</sup>. Однако он пытается уже установить и особенности этих «сказок». Основным признаком сказки он считает «несбыточные чудесности» и называет их «вымышленными повествованиями». Это значит, что Мерзляков считает одним из признаков сказок необычность событий и то, что они не выдаются за действительность. Таким образом, Мерзляков был первым, кто определял сущность сказки, причем его определению нельзя отказать в некоторой доле истины, хотя он мог еще не знать собственно народной сказки.

Однако лубочные издания сказок, а также издания типа «Дедушкины прогулки» и «Лекарство от задумчивости и бессонницы»<sup>114</sup> уже давали некоторый материал для ограничения сказки от других жанров. Н. А. Цертелев в своей статье «Взгляд на старинные русские сказки и песни»<sup>115</sup> обрушивается на издания типа чулковских, которыми зачитывалось целое поколение, теперь они объявляются «скучными волшебными романами». В этой декларации можно усмотреть начавшийся поворот во вкусах. Такие романы уже не отождествляются со сказкой. Наоборот, Цертелев противопоставляет им народные сказки, которых он различает два рода: «...одни — богатырские повести, а другие — собственно так называемые сказки». Под богатырскими повестями понимается былина, а в понимании «собственно так называемых сказок» Цертелев противоречив. С одной стороны, он склонен при-

---

<sup>113</sup> Мерзляков А. Ф. Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических. М., 1828, с. 79.

<sup>114</sup> Дедушкины прогулки, содержащие в себе 10 русских сказок. СПб., 1786; Лекарство от задумчивости и бессонницы, или Настоящие русские сказки. СПб., 1786.

<sup>115</sup> Цертелев Н. А. Взгляд на старинные русские сказки и песни // Сын отечества. СПб., 1820, ч. 59.

писывать им большую древность: сказки, песни, пословицы представляют «младенчество словесности всех народов». С другой стороны, он говорит о «сочинителях» сказок, выдавая этим, что он не отличает народной сказки от литературной повести и литературной сказки. Искусственная же сказка того времени была нравоучительна. Еще Перро присоединял к своим сказкам морализации, у нас, например, Богданович сочинял нравоучительные сказки. Эта нравоучительность приписывается и народной сказке. Но если Перро присоединял морализации, то Цертелев ищет в самой сказке скрытую в ней мораль. «Часто сочинитель, не смея сказать истины или желая быть занимательным, скрывает ее в вымыслах, представляя читателю отгадывать». Сказке приписывается аллегорический смысл. Так, если в сказке о Маладрахе и Силиколе (из «Дедушкиных прогулок») царевич без позволения наставника пользуется крыльями, чем ввергает себя в беду, то это якобы «аллегория, показывающая, сколь опасно молодым людям, предаваться своим желаниям». В этом же роде идет истолкование и других сказочных мотивов. Сказка здесь понимается как нравоучительная басня или притча, в чем несомненно сказывается воздействие Мармонтеля.

В 1821 году появляется «Словарь древней и новой поэзии» Н. Остолопова, нечто вроде литературной энциклопедии — здесь содержится статья и о сказке. В ней впервые делается попытка отграничить сказку от других жанров: от романа, поэмы и притчи, т. е. именно от тех жанров, с которыми ее, как мы видели, объединяли. Остолопов дает уже и определение сказки, где на первый план выдвигается неправдоподобие. «Сказка есть повествование вымышленного происшествия. Она может быть в стихах и в прозе»<sup>116</sup>. Подобно эпосе, она требует вымыслов, но, пользуясь большою вольностью, переходит по желанию своему границы правдоподобные и даже возможность.

Итак, сказка здесь определяется со стороны не формы, а содержания. Из признания, что сказка может быть и стихотворной на равных основаниях с прозаической, видно, что сказку все еще не отличают от былины. Можно указать, что А. С. Шишков, например, в «Разговорах о словесности между

---

<sup>116</sup> Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии, ч. III. СПб., 1821, с. 146.

двумя лицами Аз и Буки»<sup>117</sup>, говоря о сказках, имеет в виду былины.

Становится понятным, почему М. Н. Макаров в ряде статей в «Московском телеграфе» и «Телескопе» под заглавием «Догадки об истории русских сказок»<sup>118</sup> считал возможным говорить о «сказках об Илье Муромце, Алеше Поповиче и Добрыне Никитиче», хотя речь идет о былинах. Макаров первый пытался понять сказку через ее прошлое, через ее историю, но об этом мы скажем несколько позже. Эти попытки отличаются полной фантастичностью. Поэтому естественно, что более серьезные научные устремления были направлены на то, чтобы разобраться в существующем материале. Молодой И. И. Срезневский, посвятивший себя изучению украинской литературы и фольклора, в небольшой статье «Взгляд на памятники украинской народной словесности»<sup>119</sup> касается не только украинской, но и русской сказки. Им сделана попытка классификации сказки, и, хотя эта классификация не может быть сейчас признана удачной, она важна тем, что направляет науку в правильное русло. Срезневский уже четко отделяет народную сказку от былины, романа, повести. В понятие «сказка» он включает бытовые сказки, анекдоты и сказки о животных. Как представитель украинского демократического романтизма, хорошо знакомый с украинской народной песнью, он первый осознает народный характер сказки, говорит о народной сказке. И хотя он понимает этот термин очень широко, подводя под него, например, «исторические воспоминания» и «события частной жизни», самый факт признания сказки как народной есть большой шаг вперед.

Таким образом, можно сказать, что к 40-м годам достигнуто некоторое понимание характера народной сказки. Сказку уже не отождествляют с романом, повестью, притчей, былиной. Понят народный характер сказки, разнообразие

---

<sup>117</sup> Шишков А. С. Разговоры о словесности между двумя лицами Аз и Буки. СПб., 1811.

<sup>118</sup> Макаров М. Н. 1) Догадки об истории русских сказок // Московский телеграф, 1830, ч. 36. с. 157—164; 2) Листки из пробных листков для составления истории русских сказок // Телескоп, 1833, ч. XVII, № 17, 19; ч. XVIII № 21, 23, 24.

<sup>119</sup> Срезневский И. И. Взгляд на памятники украинской народной словесности // Учен. зап. Моск. ун-та, 1834, ч. VI.

состава сказочного эпоса, намечен один из основных признаков ее, а именно «необычайность» предмета повествования, понят характер сказки как вымысла, не выдающего себя за действительность. Наконец, сделаны первые, еще совершенно фантастические попытки понять прошлое сказки. Правда, все эти высказывания разрознены, не приведены в систему, не являются господствующими и сопровождаются иногда еще неправильными ложными представлениями. Но тем не менее создана база, на которую могло бы опираться уже собственно научное изучение сказки.

**2. 40-е – 60-е годы XIX века.** До 40-х годов основным вопросом сказковедения, над которым работала общественная мысль, был вопрос о сущности сказки как таковой. С 40-х годов центр тяжести изучения сказки (с разных позиций и разными методами) переносится на изучение ее прошлого. Сказка уже не соотносится ни с каким смежным или родственным жанром, ее специфические признаки, ее форма перестают интересовать. Выдвигаются новые проблемы исторического порядка. В этом, несомненно, большой шаг вперед. Однако для решения исторических проблем, по состоянию науки того времени, было еще рано. Это очень наглядный пример того, как историческое изучение фольклора, предпринятое без точных, ясных представлений о природе его жанров, приводит к неудаче. Стремление к познанию старины было в духе той эпохи. Им определяются как славянофильские устремления, так и родственные им стремления мифологов, а также дилетантов из лагеря адептов так называемой «официальной народности». Этим можно объяснить, почему здоровые начала, заложенные, например, в высказываниях И. И. Срезневского, не получили дальнейшего развития и частично даже регрессировали.

Это прежде всего относится к представителям направления так называемой «официальной народности». Из них о сказке писали И. П. Сахаров, Д. О. Шеппинг, П. А. Бессонов.

Как мы уже знаем, собрание Сахарова состоит не из подлинных сказок, а из пересказов различных текстов XVIII века (см. выше, гл. 1). В предисловии к этому собранию Сахаров и высказывает свои взгляды, причем уловить их сущность очень трудно, так как они являются не столько трезвыми взглядами, сколько эмоциональными выкриками, сущность которых остается неясной и которые противоречат друг дру-

гу. То он приписывает сказкам большое историческое значение наравне с историческими источниками, то вовсе отрицает это значение, полемизируя с Макаровым. Он, по видимому, все еще не отличает сказок от повестей и былин. («Русские сказки вмещают в себе основание народных былин, повестей, любимых нашими отцами и дедами».) Сахаров высказывает правильную мысль, что есть сказки истинно русские и заимствованные, древние и новые. Сахаров высказывается только для того, чтобы оттенить значение «старых» и «русских» сказок, потому что «в них заключается наша Русская семейная жизнь; в них сохранился наш чистый Русский язык» (под этим Сахаров понимает собственный сурьезный и подслащенный язык которым он излагает сказки). Таким образом, взгляды Сахарова сводятся к тому, что сказками вызывается любовь ко всему старинному и истинно русскому, в противоположность всему новому и иноземному, чему объявляется война и что Сахаров ненавидит. Взгляды Сахарова не имеют научного значения.

Прошлое для него не имеет конкретного исторического характера, это своего рода знамя. В научном отношении труд Сахарова важен только тем, что он содержит ряд ценных библиографических указаний: любовь к старине заставляла его разыскивать старинные издания сказок.

В том же направлении идет статья Шеппинга «Иван-царевич, народный русский богатырь»<sup>120</sup>. Как показывает уже заглавие, Шеппинг хочет видеть в герое эпического былинного героя. Сказка будто бы содержит древнейшее зерно предания, которое в былине уже испорчено. Мы, следовательно, опять видим эмоционально окрашенное возвеличение в сказке старины, не сохраненной даже былинами. «Уж не олицетворяет ли Илья в наших сказках самое понятие родной нашей матушки земли русской, с ее широким разгулом, ее могуществом, ее богатствами и ее теплой православной верой?» (Там же, с. 37). Наподобие предания о Илье, некогда будто бы существовало и «Ивановское предание», осколками которого являются сказки (Там же, с. 22).

Возвеличивание старины и православия явно выдает систему взглядов, представителем которой является Шеппинг.

---

<sup>120</sup> Шеппинг А. О. Иван-царевич, народный русский богатырь // Москвитянин, 1852, № 21, отд. III.

Против Шеппинга выступил глава славянофилов Константин Аксаков с небольшой заметкой «О различии между сказками и песнями русскими»<sup>121</sup>. Аксаков впервые высказывает такую простую естественную мысль, что сказки и былины отличаются по форме. Аксаков уже знал, что былина поется, и он отличает былину и сказку не только по форме, но и по способу исполнения, вводя собственно фольклористический принцип: сказка сказывается, былина поется. Для Аксакова «сказка и песня различны изначально». Сказка основана на вымысле, былина говорит о том, что считает былью. Таким образом, Аксаков утверждает, как бы мы сейчас сказали, преимущественно эстетическое значение сказки и историческое значение былины. Соответственно, не сказка, а только былина является выражением народного духа. «Нечего и думать сравнивать Ивана с Ильей Муромцем, совершенно особенным, единственным лицом, богатырем по преимуществу русским, выражающим собой русскую землю, русский народ» (Там же). Мы должны признать взгляды Аксакова в основном правильными и для своего времени чрезвычайно передовыми. Но они не были восприняты современниками, Аксаков остался совершенно одинок. Шеппинг в ответной статье пробовал возражать Аксакову, отстаивая и даже развивая свои прежние взгляды<sup>122</sup>.

К тому же типу принадлежат высказывания П. А. Бессонова в приложениях к издаваемым им песням П. В. Киреевского<sup>123</sup>. Уже появился сборник Афанасьева, сам Бессонов имел под руками прекрасное собрание былин Киреевского, т. е. созданы были условия для подлинно научного изучения как сказки, так и былины. Однако такого научного изучения мы в трудах Бессонова еще не находим. Для него сказочный Иван — представитель языческой Руси, что доказывается совершенно фантастическими способами (вроде лжефилологического разбора имени «Иван» и характеристики его распространения), далее этот русский Иван вступает в новый пери-

---

<sup>121</sup> Аксаков К. С. О различии между сказками и песнями русскими // Полн. собр. соч. М., 1861, т. 1, с. 399.

<sup>122</sup> Шеппинг Д. О. [Ответ К. С. Аксакову] // Москвитянин, 1853, № 1, отд. VIII, с. 50—54.

<sup>123</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским / Под ред. П. А. Бессонова, вып. III. М., 1861, с. XI и сл.; вып. IV, М., 1862, с. XIX и сл.

од своей жизни — былинный. Бессонов отождествляет этого собирательного русского Ивана с Микулой Селяниновичем, с Ильей Муромцем (через сказку о Сидне), с Добрыней (через сюжет мужа на свадьбе жены) и т. д. Таким образом, собирательный сказочный Иван представляет доисторическую Русь, а герои былин — уже историческую. Бессонов делает последних носителями идеалов правого крыла славянофилов. Сказочный Иван каким-то образом оказывается представителем кочевой Руси, а былинные герои олицетворяют народ — мир и земщину. Таковы примитивные представления Бессонова о русской истории и историчности сказки и былины.

Способ изложения Бессонова — пространный и тяжеловесный. Бессонов делает целый ряд частных замечаний, совершая при этом огромное количество самых разнообразных ошибок лингвистического, исторического и фольклористического характера, на которых мы здесь не будем останавливаться. Мнение Бессонова встретило суровую оценку уже со стороны некоторых его современников<sup>124</sup>.

Взаимоотношение былины и сказки интересовало также и представителей мифологической школы. Вопросы жанра для мифологов не имели актуального значения. В их трудах доминируют проблемы прошлого, изучаемого в системе индоевропейской теории, о чем мы скажем ниже. Но односторонний интерес к прошлому и здесь приводит к непониманию настоящего. Былина и сказка объединяются общностью происхождения. У Ф. И. Буслаева, теоретика эпоса, нет сомнений в том, что сказка пошла от былины<sup>125</sup>. Свой взгляд на сказку Буслаев кратко формулирует в курсе лекций, читанных наследнику царя. Поговорка «Сказка — складка, песня — былъ» здесь оспаривается, так как и сказка и песня (т. е. былина) содержат мифическую древность, но сказка в силу своей прозаической формы утратила и исказила эту древность. «Что было некогда понимаемо в песнях как былъ, как миф и верование, то впоследствии, мало-помалу искажаясь, получало

---

<sup>124</sup> Котляревский А. А. Старина и народность. СПб., 1861.

<sup>125</sup> Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1. СПб., 1861, с. 310.

фантастический характер в прозаической форме сказки»<sup>126</sup>. Сходное мнение высказывал и А. А. Котляревский.

На диаметрально противоположной точке зрения стоял теоретик сказки А. Н. Афанасьев. Для него первична не былина, а именно сказка. Афанасьев уже очень хорошо знает, что такое сказка. Он, как мы видели, сумел дать и классификацию сказки, он же увидел разницу между сказкой и легендой. Но все это он знает эмпирически. Теоретически же для него сказка — древнейший миф, и от сказки пошли уже и былина, и легенда. Так утверждается субстанциональное единство сказки и былины: они — разные ступени исторического развития. С еще большей прямолинейностью эту мысль высказал Шеппинг в статье «Космогоническое значение русских сказок и былин»<sup>127</sup>.

В вопросе о соотношении сказки и былины несколько особую позицию занимает О. Миллер. В своем «Разборе сказок Афанасьева»<sup>128</sup>, возражая Аксакову, считавшему, что сказка и былина изначально различны, а также Буслаеву, ведущему сказку от былины, и Афанасьеву, ведущему былину от сказки, он утверждает, что и сказка, и былина имеют единый первоисточник, а именно песнь, притом «мифическую» песнь. От этой мифической песни пошли и сказка, и былина.

Таким образом, мы видим, что попытки исторического изучения сказки в тех формах, в каких оно производилось сторонниками так называемой теории «официальной народности» и с иных позиций — представителями мифологической школы, не приводят к ясности в вопросе о сущности сказки. Основной вопрос, вопрос об отношении сказки к былине, разрешается в диаметрально противоположных направлениях представителями одной и той же школы. Единственно, что было достигнуто, — это эмпирическое понимание и

---

<sup>126</sup> Буслаев Ф. И. Лекции по истории русской литературы, читанные е. и. в. наследнику цесаревичу Николаю Александровичу 1859—1860 гг. // Старина и новизна: Исторический сб. М., 1904, кн. 8, с. 247—248.

<sup>127</sup> Шеппинг Д. О. Космогоническое значение русских сказок и былин // Русская народность в ее повериях, обрядах и сказках. М., 1862.

<sup>128</sup> Миллер О. Разбор «Сборника русских сказок» А. Н. Афанасьева // Тридцать четвертое и последнее присуждение учрежденных П. Н. Демидовым наград. СПб., 1866.



сказки, и былины как особых жанров. Но теоретически они вновь объединяются, что свидетельствует о непонимании специфики каждого из этих жанров.

После «мифологов» долгое время не происходит сдвига в понимании сказки. Изучение сказки несколько замирает, уступая место изучению былин. Ни демократическая фольклористика 60-х годов, которая ценила в фольклоре прежде всего его идейную направленность, ни историческая школа, дорожившая в фольклоре историческими соответствиями, не внесли нового в понимание сказки как жанра. Научная значительность вопроса не осознавалась. Считалось возможным изучать историю и идеологию сказки вне вопроса о форме и поэтике.

**3. Веселовский.** Чрезвычайное углубление вопрос о поэтических формах, в том числе и о формах сказки, получил у А. Н. Веселовского. Гениальная простота мысли Веселовского состоит в том, что «форма» и «идея» (или «содержание») им никогда не разъединяются и не противопоставляются. Наоборот, сама форма есть выражение идеи. Историческая поэтика «учит нас, — писал Веселовский, — что в унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом, что поэзию слова не определить отвлеченным понятием красоты, и она вечно творится в народном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами»<sup>129</sup>. Веселовский в ряде конкретных исследований показал, как форма является выражением мировоззрения. Таковы его работы: «Из истории эпитета» (1895), «Эпическое повторение как хронологический момент» (1897), «Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля» (1898) (Веселовский, 1940, 73—199). Однако для сказки им этого не было сделано. Правда, Веселовский в «Поэтике сюжетов»<sup>130</sup> создал учение о раздельности мотивов и сюжетов и показал эту раздельность главным образом на сказке. Но это учение, хотя и иллюстрированное примерами из сказки, имеет более широкое значение и применение для всех жанров

---

<sup>129</sup> Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 317.

<sup>130</sup> Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Собр. соч., т. II, вып. 1. СПб., 1913.

эпического творчества. Мотив есть простейшая, неразложимая далее повествовательная единица. Сюжет есть комбинация мотивов (Там же, с. 500). Такое разделение мотива и сюжета представляет собой огромное завоевание, так как оно создает условия для научного анализа сюжетов, анализа их состава и дает возможность ставить вопросы генезиса и истории. Как мотив, так и сюжет, так и их развитие для Веселовского не имеют самодовлеющего значения, а служат отражением бытовых условий и развития мировоззрения.

Для Веселовского мотив первичнее сюжета, с точки зрения генетической. Сказка не только состоит из мотивов, но и создается из них. В его лекциях по истории эпоса имеется раздел, озаглавленный «Сказочные схемы». «Чем древнее сказка, тем проще ее схема, и чем новее, тем более она усложняется. Так, наша русская сказка уже комбинационная, и те, которые говорят о ее древности, основываются на ложной посылке, еще не разработанной»<sup>131</sup>. Таким образом, разработка поэтики является предпосылкой для исторического изучения сказки. Сам Веселовский, однако, чувствовал недостаточную аргументированность своих идей и не выступил с ними в печати. «Лекции» были размножены только в форме литографированного издания и впервые опубликованы в печати В. М. Жирмунским в 1940 г. «Поэтика сюжетов» также осталась незаконченной. В «Лекциях» Веселовский показывает недостаточность всех существующих теорий. Отсюда вывод: «...вопрос сводится к необходимости построить морфологию сказки, чего пока еще никто не сделал» (Там же, с. 459, см. также с. 454). Таким образом, мы видим, что изучение формы положено Веселовским в основу исторического и всякого другого изучения сказки. Из многочисленных работ Веселовского только одна («Сказки об Иване Грозном») посвящена собственно сказке. Но отдельные высказывания о связи сказки с другими жанрами имеются во многих его трудах. Рецензии на появлявшиеся сборники сказок составляют целый том<sup>132</sup>, но в них Веселовский не касается проблемы жанра, а затрагивает другие вопросы, о которых будет сказано ниже.

---

<sup>131</sup> Веселовский А. Н. Из лекций по истории эпоса // Веселовский, 1940, 455.

<sup>132</sup> Веселовский А. Н. Собр. соч., т. XVI. М.—Л., 1938.

4. *Формалистические работы.* Идеи, высказанные Веселовским, не могли получить развития ни в русской, ни в западноевропейской науке не только потому, что его работы, содержащие эти идеи, не были опубликованы, но также и потому, что для мельчавшей, переживавшей упадок науки конца XIX и начала XX века они по существу были непонятны целостностью концепции и одновременно осторожностью ее. Форма и специфика сказки остаются непонятыми. Основное внимание обращено не на целое, как у Веселовского, а на частности. В европейской науке единственная серьезная попытка изучения поэтики сказки принадлежит Жозефу Бедье<sup>133</sup>, который стремился уловить и определить в сказке отношение постоянных, устойчивых элементов к переменным, вариантным (см. рецензию С. Ф. Ольденбурга в Журнале Министерства народного просвещения, 1906, октябрь). В остальном же изучались не форма сказки как таковая, а частные формулы сказки (Бассе. «Формулы в сказках»<sup>134</sup>). Есть работы, посвященные троичности в сказке (Узнер. «Рейн», Ломан. «Троичность и прием тройственного усиления в немецкой народной сказке», Поливка. «Числа девять и трижды девять в сказках восточных славян»<sup>135</sup>), присказкам и заключительным формулам (Петч. «Формульные концовки в народной сказке»<sup>136</sup>), стихам (Кало. «Стихи в предании и сказке»<sup>137</sup>), загадке (Елеонская. «Некоторые замечания о роли загадки в сказке», Колесницкая. «Загадка в сказке»<sup>138</sup>). Все эти работы расширяют наше знание сказки, бросают свет на частности, но не решают основных вопросов о сущности сказки и не приводят к разрешению поставленного Веселовским во-

---

<sup>133</sup> Bedier J. Les Fabliaux. Etudes de litterature populaire et d'histoire litteraire du moyen age. Paris, 1893.

<sup>134</sup> Basset R. Les formules dans les contes // Rev. trad. pop. Paris, 1918.

<sup>135</sup> Usener H. Rhein. Mus. f. Phil. N. F., 1909, s. 59; Lehmann A. Dreiheit und dreifache Steigerung im deutschen Volksmärchen: Diss. Leipzig, 1914; Polivka G. Les nombre 9 et 3 x 9 dans contes des Slaves de L'Est. — Rev. Des etudes Slaves, VII. 1927.

<sup>136</sup> Petsch R. Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen. Stuttgart, 1900.

<sup>137</sup> Kahlo. Die Verse in Sagen und Märchen. Berlin, 1919.

<sup>138</sup> Елеонская Е. Н. Некоторые замечания о роли загадки в сказке // Этн. обзор., 1907, № 4; Колесницкая И. М. Загадки в сказке // Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1941, вып. 12.

проса об исторических формах ее как выражении идеологии. Что сумма частных не приводит к определению и пониманию органической целостности сказки, видно и по работе И. Больте «Название и признаки сказки»<sup>139</sup>, где перечислен ряд частных признаков сказки (прозаичность, наличие в сказке стихов, вступительных и заключительных формул и т. д.); автор, однако, вынужден признать, что признаки эти неустойчивы.

В русской науке вопрос получает некоторый сдвиг в работах так называемой «формальной» школы. Идеальным руководителем школы был В. Б. Шкловский<sup>140</sup>. Необходимо, однако, оговорить, что в фольклористике у нас не было формалистической школы в собственном смысле слова. Но такое направление имело в изучении литературы, и его влияние отразилось на изучении фольклора.

Это направление имело своих предшественников на Западе. Одним из наиболее крупных и серьезных представителей его был А. Ольрик<sup>141</sup>. Наблюдаемые в народной поэзии закономерности он объявил закономерностями формы как таковой и назвал их эпическими законами. Ольрик рассматривает повторяющиеся в народном творчестве явления и делает ряд действительно интересных и ценных наблюдений. Таковы законы постепенного начала (от покоя к движению) и конца от движения к покою, закон повторения, закон противоположности (умный и дурак, добрый и злой и т. д.), закон однолинейности хода действия и некоторые другие. Они понимаются как самодовлеющие законы формы.

Это же утверждали и русские формалисты. Так, Шкловский возражал Веселовскому, возводящему сходство мотивов к сходству бытовых и психологических условий. «Совпадения объясняются только существованием особых законов сюжетосложения» (Шкловский, 1929, 27). Фольклор не «возводится» к действительности. Мотив кровосмешения не свидетельствует о гетеризме, похищение животных герою ничего не говорит о тотемизме, похищение женщин в фольклоре вовсе не свидетельствует о действительном похищении и т. д. Свою мысль Шкловский подробнее развивает, разбирая работу Вс.

---

<sup>139</sup> Bolte J. Name und Merkmale des Märchens. FFC N 36. Helsinki. 1902.

<sup>140</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929.

<sup>141</sup> Olrik A. Epische Gesetze der Volksdichtung. Helsinki, 1910 (?).

Миллера, посвященную сказке о Дидоне, овладевшей землей при помощи хитрости (она требует земли столько, сколько можно охватить воловьей шкурой, разрезает шкуру на ремни и охватывает огромное пространство). Шкловский доказывает, что сюжет не мог возникнуть из обычая измерять землю таким способом, так как сюжет основан на обмане.

В работе Шкловского нет никаких попыток объяснить развитие формы. Такая попытка была сделана в работе В. Я. Проппа «Трансформации волшебных сказок», где процессы эволюции сведены к редукции, амплификации, заменам, ассимиляциям и т. д. Правда, автор утверждает, что «сказку надо рассматривать в связи с ее окружением, с той обстановкой, в которой она жила и бытует. Здесь наибольшее значение будут иметь для нас быт и религия»<sup>142</sup>. Но это положение не развивается на фактическом материале, и получается впечатление, что форма меняется по присущим ей самой законам\*.

Формалистической в узком смысле этого слова является работа Р. М. Волкова<sup>143</sup>. Работа посвящена кругу сюжетов о «невинно гонимых» (например, о падчерице и др.) и строится на сличении вариантов между собой, причем мотивы и их варианты обозначены знаками. В обозначении мотивов знаками (буквами и цифрами) и состоит в основном вся работа.

Позиции, на которых стояли представители этого направления, несовместимы с современными взглядами на сущность явлений духовной культуры, на их происхождение и развитие. Но это не значит, что современная фольклористика отвергает описательный принцип в науке как один из технических приемов изучения и фиксации явления. Иначе пришлось бы отвергнуть, например, и описательную грамматику, и археологию в ее описательных частях и т. д. Преувеличивая значение формы, приписывая ей имманентную закономерность и самодовлеющее развитие, данное течение все же сыграло определенную положительную роль тем, что заострило

---

<sup>142</sup> Пропп В. Я. Трансформации волшебных сказок // Поэтика, вып. IV. Л., 1928, с. 70—90. Та же работа в кн.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976 (ред.).

<sup>143</sup> Волков Р. М. Сказка: Разыскания по сюжетосложению народной сказки, т. I, Киев, 1924.

внимание на наименее изученной стороне сказки, а именно — ее форме.

**5. Изучение морфологии сказки.** В русской науке постепенно складывается идея, что специфика жанра лежит в его форме. Совершенно независимо друг от друга два исследователя А. И. Никифоров и В. Я. Пропп пришли к мысли, что изучение сказки должно строиться не на изучении персонажей как таковых, а на изучении их действий, или функций, так как эти функции являются устойчивым элементом сказки и одинаковые действия могут приписываться различным персонажам. Никифоров посвятил этому небольшую заметку «К вопросу о морфологическом изучении народной сказки»<sup>144</sup>, Пропп — книгу<sup>145</sup>. В книге Проппа «Морфология сказки» сделана попытка фиксировать не отдельные разрозненные черты сказочной поэтики, вроде вступительных и заключительных формул, троичности и т. д., а исследовать структуру волшебной сказки, ее композицию. Получилось неожиданное наблюдение, что композиция волшебной сказки однотипна (подробнее см. ниже в главе о волшебной сказке). Это позволило дать научное определение этого вида сказки. Таким образом, требование Веселовского о необходимости «построить морфологию сказки» было частично выполнено. Если бы с этой точки зрения были изучены и другие виды сказки, мы имели бы возможность дать и точное определение, и научно оправданную классификацию сказки. Вскрывающаяся закономерность не объявляется автором чем-то самодевялющим или законом формы. Наоборот, автор сводит закономерность сказки к закономерностям исторического порядка, к явлениям быта, мышления или психологии и ранних форм религии.

В последующих работах этого автора проблема закономерности разрабатывается уже исторически. В печати и в учебной литературе установился взгляд, будто эти работы свидетельствуют о переходе автора на новые рельсы. Однако это не верно. Описательное и историческое изучение не исключают друг друга, а взаимно обуславливают. Однако, хотя

---

<sup>144</sup> Никифоров А. И. К вопросу о морфологическом изучении народной сказки // Сб. отд. рус. яз. и слов, т. 1, № 8. Л., 1928, с. 173—177.

<sup>145</sup> Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928 (Изд. 2-е, М., 1969).

названные работы уже создают некоторую базу для понимания сущности сказки как жанра и для дальнейшего исторического изучения ее, все же явление композиции не исчерпывает поэтики сказки.

В работах Никифорова сделана попытка расширить рамки жанрового изучения сказки, включить в него изучение стиля<sup>146</sup>. Однако это лишь небольшие заметки, содержащие интересные и новые идеи; разработка же и приведение в систему вопросов сказочного стиля — дело будущего. В работах Никифорова форма рассматривается как явление идеологического порядка. Исторической перспективы еще нет, но в принципе она возможна, т. е. данные работы не являются формалистическими. Попыткой вступить на историко-этнографический путь изучения формы является работа того же автора «Структура чукотской сказки как явления примитивного мышления»<sup>147</sup>. Здесь как будто осуществляется одна из основных идей Веселовского, а именно изучение формы как исторической категории. Однако в данной работе недостаточно четко понимается жанр сказки. В понятие сказки включаются тексты, имеющие заклинательно-магические цели, а таковые, с нашей точки зрения, являются не сказками, а мифами. Точно так же в данной работе недостаточно охвачена идеология чукчей, и явления формы и мышления оказываются неувязанными. Тем не менее важна методически правильная попытка изучения формы как явления мыслительного порядка.

Никифорову же принадлежит попытка расширить традиционные представления о жанрах сказки. Как особый жанр им выделена докучная сказка<sup>148</sup> и детская сказка драматического жанра<sup>149</sup>.

---

<sup>146</sup> Никифоров А. И. Важнейшие стилевые линии в тексте сев. русской сказки // *Slavia*, 1934, XIII, ч. 1, с. 52 и сл.; Мотив, функция, стиль и классовый рефлекс в сказке. Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л., 1934, с. 287—293.

<sup>147</sup> Никифоров А. И. Структура чукотской сказки как явления примитивного мышления // *Сов. фольклор*, 1936, № 2—3, с. 233—273.

<sup>148</sup> Никифоров А. И. Російська докучна казка // *Етн. вісник*. 1932, кн. 10.

<sup>149</sup> Никифоров А. И. Обзор работ сказочной комиссии за 1927 год. Л., 1928.

Многочисленные наблюдения Никифорова объединены им в вводной статье к антологии О. И. Капицы «Русские народные сказки» (Никифоров, 1930). Здесь дано определение сказки, из которого исходим и мы. Для работ Никифорова характерно то, что он как собиратель, наблюдавший живое бытование сказки, именно эту сторону дела подвергает научному изучению, иногда по этому признаку выделяет жанр, а впоследствии даже пытается классифицировать сказку по формам бытования (об этом см. ниже) (Никифоров, 1938)<sup>150</sup>.

Определение, данное Никифоровым, является определением через поэтику, и такое определение и понимание специфики сказки отражает научные устремления наших дней.

Впоследствии в работе о жанрах русской сказки Никифоров усложнил свое определение, внося в него исторический принцип. Этим автор хотел подчеркнуть значение исторического принципа в изучении сказки. Однако история сказки настолько сложна, и изучение ее настолько трудная задача, что не может быть уложена ни в какие кратчайшие формулы. Хотя описательное и историческое изучение стоят в теснейшей связи, все же задачи их различны и не могут быть объединены в одном определении.

## *Проблема состава сказочного эпоса*

---

Если, как мы видели, в понимании специфики сказки как жанра в истории нашей науки были достигнуты некоторые успехи, хотя вопрос и не может еще считаться разрешенным окончательно, то в другой области, а именно в области изучения состава сказочного эпоса и его деления (систематизации — *ред.*) ничего существенного со времен Афанасьева не

---

<sup>150</sup> Никифоров А. И. Жанры русской сказки // Учен. зап. фак. яз. и лит. пед. ин-та им. Покровского, вып. 1. Л., 1938.



было сделано. Это и понятно при общей неразработанности сказочной поэтики. Не найден тот основной признак, который мог бы дать начало делению, и тем более не могут быть сейчас еще фиксированы те признаки, на основании которых можно было бы вести дальнейшее подразделение. Рассуждая чисто отвлеченно, таких признаков деления могло бы быть очень много. Так, если классифицировать сказку по действующим персонажам, то можно выделить сказки о людях, демонических существах, мертвецах, животных, стихиях, предметах и т. д. Деление по социальному признаку привело бы к установлению сказок крестьянских (с подразделениями), солдатских, бурлацких, мецанских и т. д., по признаку стиля — фантастических, реалистических, шуточных и т. д. Таких классификаций можно создавать очень много; дело, однако, не в том, чтобы дать более или менее стройное деление по всем правилам логики, а в том, чтобы деление имело реальное значение, т. е. чтобы оно отражало подлинное положение вещей. Можно утверждать, что подлинно научным было бы деление по одному из признаков собственно сказочной поэтики, а именно по внутренней структуре, или, проще говоря, по композиции. Однако, пока композиция сказки не изучена, не может быть решен вопрос о том, действительно ли такая классификация окажется возможной и полезной. В системе каждой науки вопрос о классификации — один из важнейших и до некоторой степени решающий для понимания состава и характера материала. Классификация должна быть результатом тщательного предварительного изучения, она должна вытекать из материала, а не вноситься в него извне. В нашей науке это предварительное изучение находится еще в стадии развития. Отсюда понятно, что предпринимавшиеся попытки не могли дать успеха, они не связаны друг с другом, не вытекают одна из другой и не дают стройной линии развития.

Тем не менее вопрос представляет историографический интерес, отражая степень и характер понимания сказки в различные эпохи. Первая попытка классификации принадлежит у нас И. И. Срезневскому. Романтик и энтузиаст народной литературы, первый понявший народность песни и сказки, он попытался внести систему в уже накопившийся материал. В своей статье «Взгляд на памятники украинской народной словесности» он различает сказки по степени распро-

странности и устойчивости. Одни из них, «выражая любимые идеи народа и напоминая о событиях и лицах, драгоценных для его памяти, сделались общим достоянием народа, другие известны только в некоторых местах; эти чрезвычайно важны для истории» (Срезневский, 1834, VI, 144). Из этих слов можно понять, что Срезневский делит сказки на сказки с международными сюжетами и исторические предания или сказания, имеющие обычно лишь ограниченное хождение. Но он делит сказки также по характеру содержания. Здесь он устанавливает три разряда: мифические, куда он относит рассказы о нечистой силе, знахарях, змеях и прочих «суевериях» (т. е. вид, который мы выше выделили под названием быличек); сказки о лицах, о событиях исторических и частной жизни (разряд этот не разработан и остается неясным); сказки «фантастико-юмористические», к которым Срезневский относит на равных началах и сказки о животных (басни о лисичке-сестричке), и чисто реалистические (О Фоме и Ереме), и фантастические.

В свое время классификация Срезневского была шагом вперед, так как он уже не включал в сказки былины и авантурные романы, но включал животный эпос. Сейчас она имеет уже только исторический интерес. Вопрос о классификации не вставал у нас до 60-х годов XIX столетия, когда появление афанасьевского сборника (1855—1864) оживило интерес к сказке и отозвалось на научном ее изучении. Однако представители так называемой школы «официальной народности» еще не понимали значения афанасьевского сборника как подлинно народного. И. М. Снегирев, например, в своих «Лубочных картинках русского народа в московском мире», еще не отличает сказку от былины и говорит о трех родах сказки: 1) мифических, 2) богатырских (сюда Снегирев относит былины) и 3) житейских<sup>151</sup>. Как видим, сказка о животных им игнорируется. Сходные взгляды отражены в примечаниях П. А. Бессонова к издававшимся им песням Киреевского. Он не включает былины в сказки, но все же в первую очередь называет сказки «былевые, богатырские», понимая под этим сказки на былинные сюжеты. Далее следуют сказки «былевые, но не богатырские». Под ними Бессонов

---

<sup>151</sup> Снегирев И. М. Лубочные картинки русского народа в московском мире. М., 1861, с. 78—114

подразумевает мифологические сказки, хотя и избегает этого термина, находясь в научной вражде с представителями так называемой мифологической школы. Далее Бессонов выделяет сказки лубочные (как видим, принцип деления меняется) и, наконец, сказки бытовые, куда относит и сказки о животных, так как, по его мнению, они не являются «зооморфическими», а сказками о людях с позднейшим перенесением человеческих свойств на животных<sup>152</sup>.

Гораздо более чутки оказались «мифологи», по-своему понимая важное значение афанасьевского собрания. Как мы уже указывали, в русской науке настоящая необходимость в классификации возникла после первого издания сказок Афанасьева. Такую классификацию и предложил Орест Миллер после того, как издание сказок было закончено, и неудобство бессистемного расположения афанасьевского первого издания стало очевидно (Миллер, 1866, 72—107). Прежде всего Миллер выделяет мифические сказки, которых он насчитывает у Афанасьева 343 и которые он подразделяет на сюжеты, вернее, на сюжетные крути (их оказывается всего десять). Далее следуют нравственно-мифические. Это сказки о судьбе, о дурне, о вещем сне, о правде и кривде, о несправедном богатстве и т. д. Выделение этого разряда вызвано общим взглядом Миллера на нравственную стихию в народном творчестве. Третий разряд — сказки о животных. Четвертый — сказки на былинные сюжеты, пятый — сказки, возникающие под книжным влиянием (об Александре Македонском, о Мамае, о Шемякином суде, сюда же Миллер причисляет и некоторые сказки о злых женах). Наконец, последний разряд Миллер характеризует как «сказки чисто нравописательные, характера частью протестующего, и протестующего частью в форме сатиры». К ним Миллер относит сказку о Ерше Ершовиче, о Грозном и Горшене и все анекдоты.

Эта классификация — первая научная классификация. Афанасьев несомненно ею воспользовался, но принял из нее далеко не все (например, он не выделяет нравственно-мифических, сказка о Ерше отнесена к сказкам о животных и т. д.). В истории нашей науки эта классификация сыграла большую роль и в основных чертах, с поправками Афанасьева, остается верной и сегодня, несмотря на нечеткость и не-

---

<sup>152</sup> Бессонов П. А. Песни, собранные Киреевским. Вып. IV. М., 1862.

выдержанность принципа деления. Сам Миллер считал свою классификацию исторической, т. е. расположенной «по ступеням исторического развития этой отрасли народной словесности» (Там же, с. 106). Мы, однако, не можем классификацию Миллера признать таковой. Сама по себе мысль Миллера содержит ценное устремление, но мы сейчас знаем, что расположение сказки по фазисам исторического развития и классификация материала в статическом разрезе — два совершенно разных вопроса. Нам нужна как статическая классификация, так и историческое изучение сказки по формам развития. Классификация Миллера вошла в нашу науку именно как формальная, а не как историческая. Впоследствии в «Опыте исторического обозрения русской словесности»<sup>153</sup> Миллер осложнил свою классификацию усилением именно исторического начала, но от этого она не выиграла, а проиграла. Он расположил мифические сказки по формам борьбы света с тьмой (свет, не олицетворенный, свет, олицетворенный в форме диковинок или животных золотой окраски и т. д.).

В русской издательской практике вопрос о классификации после Афанасьева никогда не вставал, так как сказки распределялись по исполнителям. Но в украинских и белорусских изданиях были попытки классификаций, подвергавшиеся критике в русской науке. Так, М. П. Драгоманов в своих «Малорусских народных преданиях и рассказах»<sup>154</sup> устанавливает для собранного им разнообразного материала тринадцать рубрик. Веселовский в рецензии на сборник резко обрушивается на деление Драгоманова, упрекая его в том, что он не выдерживает объявленного им принципа: прошлое — самобытное, древнее, языческое, и новое — христианское. Он признает распределение Драгоманова только временным и мнемоническим и отрицает за ним характер научной системы. Однако собственной точки зрения на возможную классификацию и ее принципы Веселовский не дал. В «Белорусском сборнике» Е. Г. Романова третий выпуск содержит сказки о животных, мифические, юмористические и

---

<sup>153</sup> Миллер О. Опыт исторического обозрения русской словесности. СПб., 1865.

<sup>154</sup> Драгоманов М. П. Малорусские народные предания и рассказы. Киев, 1876.

бытовые, четвертый — сказки космогонические и «культурные»<sup>155</sup>. Сюда отнесены легенды, рассказы о мертвецах, чертях и т. д. Деление третьего выпуска явно идет от Афанасьева, но оно не вяжется с весьма произвольным делением четвертого выпуска, на что с особенной резкостью указывал Н. Ф. Сумцов: «Легенды попадают в раздел мифических и бытовых сказок, сюда же отнесены фавстии. Сказки о злыднях находятся у г. Романова и в отделе мифических и в отделе «культурных»»<sup>156</sup>.

Кроме классификации по основным разрядам имеются более дробные деления по сюжетам и мотивам. Такое деление мы находим в «Введении в историю русской словесности» П. В. Владимиров. Владимиров признает три разновидности мотивов: «Сначала рассмотрим мотивы животного эпоса, затем мотивы мифологического характера... и, наконец, мотивы древнего бытового, культурного характера» (Владимиров, 155). Как видим, это деление следует традиции, идущей от Афанасьева. Однако к мотивам животного эпоса Владимиров относит мотивы благодарных животных (например, кота в сапогах), птичьего или звериного языка и др. Здесь явная ошибка: эти мотивы входят в волшебные сказки. Таким образом, деление Владимиров не представляет собой шага вперед. В понимании «мотива» также нет четкости: к «мотивам» отнесены как дробные части повествования, так и целые сюжеты. Всех мотивов Владимиров насчитывает сорок — это явно не исчерпывает сказочного репертуара. Сумцов в статье о сказке признает наличие четырехсот мотивов, не обосновывая своего утверждения<sup>157</sup>. Все классификации в наших курсах и пособиях восходят к делению Миллера — Афанасьева. Этой системы придерживались (с добавлением сказок о мертвецах) А. Д. Галахов<sup>158</sup>, В. Ф. Миллер в своих лекциях, М. Н. Сперанский в курсе русской уст-

---

<sup>155</sup> Романов Е. Г. Белорусский сборник, вып. III. Витебск, 1887; вып. IV. Витебск, 1891.

<sup>156</sup> Сумцов Н. Ф. Отчет о пятом присуждении премий Макария, митрополита Московского // Зап. Академии наук. СПб., 1895, т. XXV, № 41.

<sup>157</sup> Сумцов Н. Ф. Сказка // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 59, 1900, с. 162—164.

<sup>158</sup> См.: Галахов А. Д. История русской словесности, древней и новой, т. 1, отд. 1. СПб., 1880.

ной словесности, Ю. М. Соколов в курсе фольклора. Таким образом, неправ оказался М. Е. Халанский, когда в 1908 году написал: «В настоящее время такое деление сказок совершенно устраняется»<sup>159</sup>. Халанский делит сказочный эпос на сюжеты без объединения в общие рубрики, кроме сказок о животных, которые рассматриваются им как отдельная группа.

До какой степени вопрос о составе сказочного эпоса, о его жанрах и их отношении друг к другу был еще не ясен даже в начале XX века, показывает составленный А. М. Смирновым «Систематический указатель тем и вариантов русских народных сказок»<sup>160</sup>, опубликованный тремя частями: сказки о животных, сказки о животном и человеке, сказки о борьбе с нечистой силой. Термин «о животном и человеке» естественно вызывает мысль о примыкании этих сказок к сказкам о животных. Между тем сюда внесены «Сказка о золотой рыбке», «Петух и жерновцы», «Чудесные утки», «Емеля и щука», «Кот в сапогах», «Сивко-Бурко», «Звериное молоко» и т. д., т. е. сказки, в которых животное играет хоть какую-нибудь роль. Последняя часть (борьба с нечистой силой) охватывает главным образом разные виды сказок о змееборстве. Указатель не имеет последовательной нумерации, и он не может быть использован в практических целях, а как система классификации он запутывает то, во что уже была внесена хотя бы относительная ясность. Указатель не закончен.

Не лучше, чем у нас, обстояло дело и в западноевропейской науке. Еще в 1864 г. В. Ган в введении к «Греческим и албанским сказкам» насчитывал 40 сказочных формул<sup>161</sup>. В 1890 г. Г. Гомм насчитала их 76<sup>162</sup>. А. Христенсен предлагал классификацию по мотивам и темам<sup>163</sup>. Грандиозный указатель мотивов народной словесности предпринят американ-

---

<sup>159</sup> Халанский М. Е. Сказки: История русской литературы / Под ред. Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина и Д. Н. Овсяннико-Куликовского, т. 1, вып. 2. М., 1908, с. 144.

<sup>160</sup> Смирнов А. М. Систематический указатель тем и вариантов русских народных сказок // Изв. отд. рус. яз. и слов., т. XVI, кн. 4, 1911—1912; т. XVII, кн. 3, СПб., 1912; т. XIX, кн. 4. Пг., 1915.

<sup>161</sup> Hahn V. G. Griechische und albanesische Märchen. Leipzig, 1864.

<sup>162</sup> Gomme G. L. The handbook of Folklore. London, 1890.

<sup>163</sup> Christensen A. Motif et theme. Plan d'un dictionnaire de contes populaires, de legendes et de fables. FFG N 59. Helsinki, 1925.

ским ученым С. Томпсоном<sup>164</sup>. Более интересна и сложна классификация В. Вундта в его «Психологии народов»<sup>165</sup>. Вундт распределяет сказки по формам развития. Древнейшая форма — мифологическая сказка и басня. Из нее развиваются, с одной стороны, «чистая» волшебная сказка, с другой стороны — «биологическая» сказка и басня двух видов: чистая «животная» басня и этиологическая сказка. Позднейшие образования — шуточная сказка и басня, моральная басня. Система Вундта — результат не столько собственно исследовательской работы, сколько его философской эволюционно-психологической концепции.

Таким образом, мы видим, что в истории нашей науки в течение столетнего ее развития не выработалось никакой общепринятой классификации. Между тем сказочный материал во всех странах накапливался в таком огромном количестве, что его описание и учет настоятельно требовали какой-то, хотя бы предварительной, системы. Такая система и была предложена А. Аарне в его указателе сказочных типов (Aarne, 1910), который мы уже упоминали. Система Аарне вошла в международный обиход. Предложенная классификация не является научной в собственном смысле слова. Указатель Аарне представляет собой справочник, перечень сюжетов. Перечень требовал известного порядка, этот порядок и был создан Аарне.

Сказки делятся Аарне на три больших разряда: 1) сказки о животных, 2) собственно сказки, 3) анекдоты. Эта номенклатура не совсем удачна, так как здесь сказки о животных как будто не признаются собственно сказками. Сказки о животных делятся по животным (о лисе, о прочих диких животных, о диких и домашних животных, о человеке и диких животных и т. д. вплоть до «прочих животных и предметов»). Неправильность и неудобства такой классификации вскрываются только при детальном ознакомлении с ней. Так, сказка «Солнце, мороз и ветер» попадает в рубрику «о прочих животных и предметах». В рубрику «о человеке и диких животных» попадают такие сказки, которые не всякий

---

<sup>164</sup> Thompson S. Motive-index of folk literature. Vol. I—V Helsinki 1932—1934.

<sup>165</sup> Wundt W. Völkpsychologie, II (Mythus und Religion). Abt. 1. 1903, s. 346 ff.

фольклорист отнесет к животному эпосу, как, например, «Верлиока» (Аарне — Андреев, тип 210\*В) или сказка о мужике, который учит медведя играть на скрипке и зажимает ему лапы в тиски (тип 151). Собственно сказки делятся на волшебные, легендарные, новеллистические и сказки о глупом черте. Бросается в глаза узость категории сказок о глупом черте в сравнении с широкими категориями волшебных, новеллистических и легендарных сказок. Каждый из этих разрядов делится на подразряды. Волшебные сказки распределены по действующим лицам, но принцип этот не выдержан, и получается деление по признакам, которые, как уже говорилось, не исключают друг друга. Легендарные и новеллистические сказки подразделяются иначе, по мотивам (легендарные — «награда и наказание», «правда выходит наружу» и т. д.; новеллистические — «герой женится на царевне», «верность и невинность», «исправление жены» и т. д.). Мы считали бы мотив «герой женится на царевне» характерным не столько для новеллистической, сколько для волшебной сказки, где он часто служит развязкой. Наконец, анекдоты распределены по действующим лицам (о пошехонцах, супругах, женщинах и т. д.), но принцип не выдержан, к нему примешивается и подразделение по мотивам (о счастье по случаю).

Таким образом, недостатки этой классификации совершенно очевидны. Она не может быть исправлена путем устранения отдельных дефектов: ее недостатки органические. Для правильной классификации еще не настало время, так как еще не изучена поэтика сказки. Данная же классификация должна рассматриваться только как вспомогательное средство для создания указателя, как оглавление к нему, т. е. как чисто прикладная, но не научно-познавательная. В советской науке за необходимость перестройки классификации с особой четкостью высказался А. И. Никифоров в своей вводной статье к антологии Капицы и в специальной работе «Жанры русской сказки», которые уже назывались. В первой из них Никифоров идет еще обычным путем. Он насчитывает пять жанров сказки: присказки, фантастические, или чудесные, житейские, религиозные (легендарные) и, наконец, детские. Станным образом здесь обойдены сказки о животных. Иначе поставлен вопрос в работе «Жанры русской сказки» (Никифоров, 1938, 233—259). Никифоров подчеркивает



важность и сложность вопроса, его неразрешенность и необходимость найти новые принципы классификации. Этот принципиально новый путь он и предложил. Для Никифорова сказка — не текст или сюжет, а сложный комплекс, в состав которого входят и формы исполнения. Эта мысль сама по себе несомненно верна. Как опытный и наблюдательный собиратель, Никифоров не только читает сказку, он как бы видит и слышит ее исполнение. Живая сказка — не чисто эпический жанр. Именно по признаку форм исполнения и бытования он и пытался распределять сказки. Однако эту попытку все же нельзя назвать удачной: несомненный факт, что одна и та же сказка может исполняться по-разному. Тем не менее попытка Никифорова имеет большое значение, но не в качестве вклада в классификацию сказок, а в качестве обзора форм исполнения, о чем мы скажем ниже, в главе о формах исполнения сказки.

## Сказка как миф

**1. Символическая школа.** Научный интерес к сказке у нас определяется к 40—50 годам XIX века. Это время выступления Ф. И. Буслаева, с которого и можно начать историю нашей дисциплины. Но эта наука создавалась не сразу, она имеет свой донаучный период, период научных догадок и фантазий. Сказка интересовала не только как таковая, не только как явление современности, которое нужно взять на учет, собрать, описать. Она интересовала со стороны своей истории, своего прошлого. Первые веяния идут из Германии и определяются ретроспективными интересами романтиков. Сказка воспринимается как символическое выражение глубочайшей мудрости. Некогда, во времена далекой древности, эта мудрость, казалось, была явной и открытой. Сказка была мифом. Эта поэтическая идея нашла свое наукообразное выражение в некогда знаменитом труде Ф. Крейцера «Символика и мифология древних народов, в особенности

греков»<sup>166</sup>. По мнению Крейцера и его сторонников, мифы придуманы отдельными лицами, в частности жрецами, которые заключили недоступное для толпы философское учение в высшие символы и предоставили их в пользование массам. Несколько иначе понимает дело Дж. Геррес в своей «Истории мифов азиатского мира»<sup>167</sup>. По учению Герреса, человек древнейших времен — провидец, ему открыты тайны природы. Провидцем был сам народ. Все человечество распространилось по земле из одной точки — из некоего древнейшего государства где-то в сердце Азии, в Гималайских горах. Отсюда оно разнесло древнюю восточную мудрость, сохраненную в символических образах мифа и сказки. Как мы видим, здесь содержатся зачатки как будущей индоевропейской, так и будущей восточной теории. Характер теорий Крейцера и Герреса реакционный. Геррес идеализирует средние века, а впоследствии становится ярким поборником католичества. Учение символической школы ложно-историческое и ложнофилологическое. Для аргументации сторонники этой школы прибегают к невозможным лингвистическим сближениям, вроде, например, сближения имени Аттилы с Атласскими горами.

Влияние этого направления в России еще недостаточно исследовано. Однако можно с уверенностью сказать, что его воздействию подвергался М. Н. Макаров, написавший ряд статей о русской сказке<sup>168</sup>, где он впервые затрагивает вопрос о ее прошлом и возводит сказку к единому древнейшему азиатскому источнику. Сказки об Илье, Добрыне, Алеше «не суть еще самая глубокая древность. Прежде них... еще есть что-то такое, что все пахнет берегами Ганга или Гангеса». Верный методам школы, он развивает теорию о том, что сказки пришли к нам с азиатского Востока, причем посредниками могли быть монголы. Такие сказки он называет «монголо-индийскими». Другие образовались под влиянием

---

<sup>166</sup> Creuzer Fr. Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. Leipzig, 1843.

<sup>167</sup> Görres J. Mythengeschichte der asiatischen Welt. Bd. 1—2. Heidelberg, 1810.

<sup>168</sup> Макаров М. Н. 1) Догадки об истории русских сказок // Моск. телеграф, 1830, ч. 36, № 22; 2) Листки из пробных листов для составления истории русских сказок // Телескоп, 1833, ч. XVII, № 17, 19; ч. XVIII, № 21, 23.

греческих мифов, но сами греки свои мифологические «выдумки» принесли из Азии. Таким образом, у Макарова есть какие-то представления о миграции сказок в связи с историческими событиями. Так, столкновение с варягами и другими соседями приводит к появлению новых сказок. Макаров совершенно правильно определяет «Бову» как «итальяно-французскую повесть», утверждает западное происхождение «Петра Златые ключи». «Еруслан» перешел к нам, по мнению Макарова, от «новейших славянских народов».

Высказывания Макарова представляют собой пеструю смесь правильных и нелепых утверждений. Историческая судьба сказок его интересует больше, чем их символическое содержание. Сказки скрывают, по его словам, «любопытные таинства до сих пор еще не постигнутой древности». Впрочем, он не пытается расшифровать эти таинства, но настаивает на древнем азиатском происхождении сказки, сближая мир ее волшебных предметов с фантастической индийской мифологией и производя невозможные сближения между русским языком и санскритом (которого он не знал). Здесь постановка многих вопросов — о происхождении сказки, о ее первоначальной связи с мифом, о путях распространения и культурных влияний, о заимствованиях — уже предвещает будущую науку. Однако для разрешения этих вопросов не было еще ни метода, ни материалов.

Последователем этой школы является и И. М. Снегирев. Пословицы он считает откровениями древних царей, жрецов и сивилл, спущенными в народ. Сказки он касался лишь мимоходом в работе «Лубочные картинки русского народа в московском мире» (Снегирев, 1861), где он предлагает упомянутую нами выше классификацию. Снегирев, знакомый с учением братьев Гримм, наблюдает и международное сходство сказок. Он объясняет его не только заимствованием, но и общностью доисторического прошлого, которое он, однако, представляет себе не в духе индоевропеизма, а как некую богооткровенную старину. Такие взгляды не мешали ему быть большим знатоком народной картинки, и как собрание материалов его труд имеет первостепенное значение.

**2. Буслаев.** С 40-х годов XIX века начинается деятельность Ф. И. Буслаева (1818—1897). Деятельность эта охватывала все области народного творчества и объединяла их

единым научным мировоззрением. Сказка, строго говоря, не может быть выхвачена из всей его системы и рассматриваться отдельно. Мы ограничимся краткой характеристикой этой системы, не останавливаясь на деятельности Буслаева в целом.

Буслаев с самых первых шагов выступил не как дилетант, а как ученый-профессионал, включившись в русло современной ему европейской науки. Наука эта была представлена стройной системой Якоба и Вильгельма Гриммов. Буслаев как передовой ученый своего времени должен был отозваться и действительно отозвался на их учение. Широко распространено мнение, будто Буслаев является подражателем братьев Гримм, что он перенес их учение на русскую почву и применил его к русскому материалу. Это не совсем верно. Молодой Буслаев, естественно, принял наиболее передовое учение своего времени, сделав его на некоторое время своим. В дальнейшем же он его далеко превзошел и преодолел, вступив на новый путь исследования.

Сказки братьев Гримм ("Kinder und Hausmärchen") вышли в трех томах в 1812 (с пометкой 1813), 1815 и 1822 годах<sup>169</sup>. Из них первые два тома содержат предисловие и тексты, третий — научный аппарат. Это было первое издание подлинно народных сказок, записанных в большинстве непосредственно от исполнителей. В некоторых текстах сохранен диалект. Правда, Вильгельм Гримм подвергал тексты легкой обработке, нивелируя их под несколько условный народный стиль, но делал это с большим тактом и вкусом, не затрагивая сюжета. С такой оговоркой тексты могут быть признаны подлинными. Это было огромным завоеванием, так как был найден новый и правильный путь к пониманию подлинной сказки. Состав сборника — дести сказок и десять детских легенд. При жизни братьев Гримм вышло семь изданий, каждый раз с новыми предисловиями и введениями. Эти предисловия и явились поворотным пунктом в истории нашей науки. Кроме того, Якоб Гримм высказывался о сказке в предисловии к переведенному вместе с братом «Пентамерону» Базиле, в «Германской мифологии» и в некоторых статьях.

---

<sup>169</sup> Grimm J., W. Kinder und Hausmärchen, Bd. I—III. Berlin, 1812, 1815, 1822.

Научный аппарат состоял из библиографии вариантов. Хотя сказочного материала было известно, с нашей точки зрения, и не очень много, но его было достаточно для того, чтобы увидеть сходство сказок разных европейских народов. В этом состоит значение третьего тома. Братья Гримм впервые поставили проблему, которая будет занимать науку в течение целого столетия — проблему сходства. Таким образом, самой постановкой вопроса изучение сказки переводилось на научные рельсы.

Вторая проблема, также впервые поставленная братьями Гримм, — происхождение сказки. Проблема опять поставлена правильно. Она занимает науку и сегодня.

Таким образом, основная заслуга братьев Гримм состоит в новой, собственно научной постановке вопросов изучения сказки. И вопросы ими не только ставились, но и решались. Чтобы понять способ решения этих вопросов, надо иметь в виду, что братья Гримм были не только и даже не столько фольклористами, сколько филологами, лингвистами. «Немецкая грамматика» Якоба Гримма положила начало германской филологии<sup>170</sup>. Как лингвист Якоб Гримм стоит на единственно возможной и единственной в то время научной позиции, а именно на позиции индоевропеизма. Здесь нет необходимости излагать основы этого учения. Достаточно сказать, что принципы индоевропейской теории были перенесены на изучение сказки и тем было положено начало ее научного изучения.

Проблема сходства сказок решается так же, как проблема сходства языков, т. е. утверждением о существовании некоей прародины европейских языков, в которой жил единый пранарод, говоривший на одном языке. Путем постепенного расселения и оседания образовались отдельные народы, говорившие каждый уже на своем языке, который сохраняет, однако, черты прежнего родства языков. Индоевропейская теория ко времени расцвета деятельности братьев Гримм представлялась настолько очевидной, что не требовала особых доказательств. Так и братья Гримм никогда ее в особенности не подчеркивают и не доказывают справедливость этой теории для сказок, она кажется им чем-то, само собой разумеющимся, и ею пронизаны все их высказывания.

---

<sup>170</sup> Grimm J. Deutsche Grammatik, Bd. I—IV. Leipzig, 1819.

Другой вопрос, вопрос о происхождении сказки, был более труден для разрешения, и нельзя было опираться на данные смежной науки — лингвистики. Братья Гримм утверждают религиозное происхождение сказки. То, что сейчас дошло до нас как сказки, в эпоху индоевропейского единства было мифом. Наука еще не располагала достаточными средствами для того, чтобы установить, каков был характер этого мифа. Религия представлялась религией божества, и утверждалось, что сказка восходит к *Göttermynthen* — мифам о богах.

В предисловиях к изданиям сказок эти мысли высказаны достаточно ясно и четко, но все же они носят декларативный характер, поскольку сказка возводится к чему-то неизвестному — к мифу. Якоб Гримм предпринимает грандиозную попытку восстановления древнегерманской языческой религии в капитальном труде «*Deutsche Mythologie*» («Германская мифология») <sup>171</sup>. Здесь по крупицам собраны все данные, относящиеся к языческим культам древних германцев. Основной источник — пережитки этих культов, и среди них сказка занимает не последнее место. В отдельных главах говорится о разных сторонах культа. Так, есть главы, посвященные богам (Вотану, Донеру), великанам, деревьям, животным, небу, звездам, дню и ночи и т. д. Пронизанность сказки разнообразными элементами первобытной веры становится очевидной, хотя все исследование предпринято и не ради сказки.

Эти краткие замечания о деятельности братьев Гримм позволяют нам лучше понять характер деятельности Буслаева, который, исходя из методов и предпосылок братьев Гримм, пошел собственным путем. Буслаев развивался, и его взгляды не могут быть понимаемы как нечто единое и цельное. Взгляды его на сказку также развивались, в связи с общими взглядами на народную поэзию. Буслаев делает рашающий шаг вперед, понимая народную поэзию именно как народную. «Эпическую поэзию мы ограничиваем только так называемой самородной в противоположность искусственной» <sup>172</sup>. Буслаев понимает собственно фольклорный характер народного творчества. Народ для него — не «идея» только, а конкретная историческая данность. В этом отношении Буслаев

---

<sup>171</sup> Grimm J. *Deutsche Mythologie*. Göttingen, 1835.

<sup>172</sup> Буслаев Ф. И. Эпическая поэзия // Буслаев Ф. Русская народная поэзия. СПб., 1861, с. 55.

далеко превосходит Гриммов. Народным творчеством он дорожит не потому, что в нем в аллегорической или символической форме выражены моральные идеи, а потому, что в нем он видит «основы нравственной физиономии» народа. Эта «основа» должна изучаться исторически. Буслаев определяет «науку о народности» следующим образом: «Это по возможности беспристрастное изучение всего, что в течение столетий выработала русская жизнь и что она органически усвоила себе из занесенного извне» (Там же).

Буслаев стоит на точке зрения индоевропеизма. Его, однако, в меньшей степени интересует вопрос об образовании народов, языков, о процессе расселения народов. Прошлое его интересует потому, что именно в глубоком прошлом формируется нравственный облик народа. Тот, кто хочет понять свой народ, должен понять его прошлое. «Все нравственные идеи для народа эпохи первобытной составляют его священные предания, великую родную старину, святой завет предков потомкам»<sup>173</sup>. Этими общими взглядами (о них подробнее см. в книге М. К. Азадовского — Азадовский, 1958—1963, II, 53—70) определяются и взгляды Буслаева на сказку.

Отдельные высказывания Буслаева о сказке рассеяны по многим его работам. Буслаев всю жизнь посвятил преимущественно эпосу, былине. Эпос для него — наиболее совершенное и наиболее древнее выражение нравственной идеи народа. Сказка стоит для него на втором плане, но тем не менее Буслаев посвятил сказке две специальные статьи: «Славянские сказки»<sup>174</sup> и «Перехожие повести и рассказы»<sup>175</sup>.

Буслаев основывает свои взгляды на изучении подлинных народных сказок. К тому времени уже начал издаваться Афанасьев. Буслаев, кроме того, привлекает для своей первой статьи о славянских сказках книгу Кулиша «Записки о Южной Руси»<sup>176</sup>. Чешские и словацкие сказки он знает по Венцигу<sup>177</sup>, валашские — по Шотту<sup>178</sup>, литовские — по Шлейхеру<sup>179</sup> и т. д.

---

<sup>173</sup> Буслаев Ф. И. Эпическая поэзия // Буслаев, 1861а, I, 1.

<sup>174</sup> Буслаев Ф. И. Славянские сказки // Буслаев, 1861б.

<sup>175</sup> Буслаев Ф. И. Перехожие повести рассказы // Буслаев Ф. И. Мои досуги, т. I—II. М., 1886.

<sup>176</sup> Кулиш П. А. Записки о Южной Руси. Киев, 1857.

<sup>177</sup> Wenzig J. Westslavische Märchen. Leipzig, 1857.

<sup>178</sup> Schott. Walachische Märchen. S. L., 1845.

«Славянские сказки» — это ряд не связанных друг с другом очерков или этюдов, снабженных кратким теоретическим введением. Сказками Буслаев дорожит потому же; почему дорожит и эпосом: «Это его (т. е. народа — *ред.*) старина и предания, из которых сложились первые основы его нравственной физиономии»<sup>180</sup>. Буслаев впервые определяет сказку как подлинную народную поэзию. «Поэтическое творчество целых масс или поколений и творчество отдельной личности сливаются в этом всеохватывающем широком потоке народной поэзии» (Буслаев, 1861б, 308), — говорит он применительно к сказке. Из этих высказываний видно, что Буслаев дорожит в сказке не ее художественной стороной, а сказкой как памятником старины, и эта старина есть для него мифическая старина.

Вопрос о мифическом характере сказки в прошлом связан с вопросом о международном сходстве сказок. Буслаев — настолько убежденный сторонник индоевропеизма, что не считает нужным доказывать правильность этой теории. «Не остается ни малейшего сомнения, что ближайшее сродство этих народностей по мифологии, языку, обычаям и поэзии определяется общим историческим происхождением индоевропейских народов от одного начала» (Там же, с. 309—310).

Сказка для него в прошлом — миф. Этот взгляд выражен Буслаевым с предельной четкостью и ясностью. «Как обломок доисторической старины, сказка содержит в себе древнейшие мифы, общие всем языкам индоевропейским, но эти мифы потеряли уже смысл в позднейших поколениях, обновленных различными историческими влияниями; потому сказка относительно позднейшего образа мыслей стала нелепостью, складкой, а не былью. Но в отношении сравнительного изучения индоевропейских народностей она предлагает материал для исследования того, как каждый из родственных народов усвоил себе общее мифологическое достояние» (Там же, с. 310). Эти слова содержат целую программу изучения сказки: сказка в прошлом есть миф, и этот миф должен и может быть восстановлен путем сравнительного изучения.

---

<sup>179</sup> Schleicher A. Litawische Märchen: Sprichwörter, Räthsel und Lieder. Leipzig, 1857.

<sup>180</sup> Буслаев Ф. И. Славянские сказки // Буслаев, 1861б. — 308.



Отсюда видно, какой огромный шаг вперед был сделан Буслаевым в понимании сказки и в вопросе о методах ее изучения. Он становится на исторический и сравнительный путь изучения, т. е. впервые в русской науке становится на подлинно научный путь.

Однако правильное применение декларированных Буслаевым принципов сталкивалось с одним затруднением: подлинные, с его точки зрения, древние мифы не сохранились. Буслаев не мог, конечно, еще знать, что мифы первобытных народов будут впоследствии собраны и покажут прямую генетическую зависимость от них современной сказки, т. е. в основном подтвердят его теорию. А пока этой подлинной первобытной древности нет, Буслаев ступает на путь реконструирования ее из сказки. Этим и наполнены его этюды о сказке. Для Буслаева, с точки зрения генетической, нет специфической разницы между сказкой и былиной. Былина точно так же происходит, как думает Буслаев, от первобытного мифа. Былина древнее сказки, и Буслаев прямо утверждает, что «сказка пошла от былины, то есть она не что иное, как разрозненный и подновленный эпизод народного эпоса» (Там же). Мы знаем теперь, что позднейшая наука не подтвердила этого. Буслаев был введен в заблуждение наличием одних и тех же сюжетов в сказке и в былине. Действительно, в отдельных случаях сказка «пошла от былины», например, сказки об Илье и Соловье-разбойнике (Афанасьев, 174)<sup>181</sup>, сказка о Василии Буслаевиче (Афанасьев, 176) и др. Но этот частный случай заимствования сказкой сюжета из репертуара героического эпоса Буслаев считал общим законом происхождения сказки от былин. Буслаев утверждал также (нигде этого, правда, не доказывая путем сравнительных сопоставлений), что часто встречающиеся в сказке разнообразные стихотворные вставки — остаток былинной формы. «Эти стихотворные остатки относятся к той эпохе, когда сказка, будучи былиной, составляла эпизод народного эпоса» (Буслаев, 18616, 310).

Прозаическая форма сказки есть более поздняя форма эпоса. Но, ступив на путь прозаического развития, сказка теряет свои мифические следы; она приобретает «новый вид»,

---

<sup>181</sup> Здесь и далее ссылки на кн.: Афанасьев А. Н. Народные русские сказки в 3-х т. М., 1957 с указанием номера текста.

«из мифического эпизода переходит в забавную новеллу» (Там же, с. 311). Таким образом, взгляд Буслаева далек от односторонности. Он видит в сказке и ее литературный характер. Таковую сказку он считает позднейшей. Буслаев видит и заимствование, и странствование сюжетов еще до того, как на это обратил внимание Бенфей. «Потому позднейшая сказка берет себе содержание уже из источников литературных, даже переделывает чужеземные рассказы, переведенные с иностранных языков» (Там же, с. 311). Мы видим, как широк горизонт Буслаева, как он стремится охватить все явления сказки в ее историческом развитии. Таковы теоретические высказывания Буслаева, которые мы должны признать большим завоеванием не только для своего времени: многое из взглядов Буслаева остается верным и по сегодняшний день.

Из всех многообразных сторон, открывающихся в изучении сказки, Буслаев одной стороной дорожит больше других (и посвящает ей не только свои общие размышления, но и конкретное исследование) — связью сказки с первобытной религией. Если в своих теоретических взглядах Буслаев шагнул чрезвычайно далеко и создал базу для дальнейшего развития науки, то о конкретных утверждениях Буслаева этого сказать нельзя. Не многие из них перейдут в дальнейшую науку.

Этюд, посвященный сказке, в статье «Славянские сказки» девять. Мы не будем останавливаться на всех этих этюдах, а дадим лишь выборочные примеры, характеризующие тенденцию и метод Буслаева. Таков, например, его анализ сказки об Ивасе и ведьме (тип 327 С) — «Ивашка, Жихарко и др. и ведьма»: ведьма (лиса) заманивает к себе мальчика, подражая голосу матери; хочет зажарить его, но в печь попадает ее дочь, а затем и она сама. Буслаев еще не знал афанасьевских вариантов, исходным текстом для него служит вариант, опубликованный у Кулиша. Это единственный известный ему сказочный текст. В чем же задача исследования? Задача состоит в том, чтобы вскрыть «мифический смысл», т. е. определить, какие первобытные верования здесь отложились. Буслаев объявляет, что здесь соединились два самостоятельных «предания»: одно — об Ивасе, который живет в челноке и только по призыву матери на короткий срок подъезжает к берегу, другое — об обманутой ведьме, которая съедает свое собственное детище.

В этом утверждении Буслаева содержится неточность, которая была возможна потому, что у Буслаева не было достаточно сравнительного материала. Ивась не живет на воде, а только ловит там рыбу, живет же он со своими родителями. Эта ошибка повлекла за собой другую — будто здесь соединились два предания, которые можно развести. Сказочные тексты показывают, что мотив обманутой ведьмы органически присущ этому сюжету и не может быть от него отделен, тогда как мальчик, ловящий рыбу, не составляет сюжета, не содержит сюжетного развития. Однако Буслаев отбрасывает мотив обманутой ведьмы и им не занимается совсем.

Таким образом, мы видим, что состав сказки, делимость или неделимость, отношение частей к целому, мотивов к сюжету здесь еще далеко не ясны. Буслаев выделяет сюжет о мальчике, живущем, по его мнению, на воде и возвращающемся домой на гусях. «Загадочное пребывание Ивася в челноке на воде и чудесное спасение гусем-лебедем, вероятно, состоит в связи с каким-нибудь поверьем, которое когда-то жило у нас в полном и определенном предании, в самостоятельном мифе» (Там же, с. 315).

Для сравнения Буслаев привлекает «предание» о рыцаре-лебедь (с нашей точки зрения, этот сюжет не имеет ничего общего с сюжетом об Ивасе, но Буслаев сближает их через мотив возвращения на лебедь (resp. гусе). В предании о рыцаре-лебедь шесть братьев кознями мачехи превращены в лебедей, но сестра возвращает им человеческий облик, только один остается лебедем. Этот лебедь увозит своего брата на челноке спасти невинно осужденную женщину. Брат спасает ее, женится на ней (или ее дочери), но запрещает ей спрашивать о себе. Она нарушает запрет, и лебедь увозит от нее своего брата.

Как уже сказано, мы считаем эти сюжеты совершенно различными и несравнимыми. Буслаев же их сравнивает, дополняет один другим. Так, дети-лебеди рождены матерью, которая была застигнута во время купания рыцарем-лебедь; он на ней женится. Для Буслаева это важно, так как дает ему право утверждать, что их мать (а следовательно, и мать Ивася) — «олицетворение стихии водяной: витязь находит ее купающейся в воде; она дева озера, Ундина, Русалка... Такие же сверхъестественные существа и ее дети» (Там же, с. 320).

Далее привлекаются другие материалы (Мелюзина). «Возвращаясь к малорусской сказке, мы ясно видим теперь основной мифический ее мотив. Ивась — существо нездешнего мира, он живет на воде, в челноке и возвращается принесенный Гусем-Лебедем. Но мифическое родство его уже потеряно в памяти народа: он сын уже не Русаки или какой-нибудь вешей Девы — белой лебеди, а простой смертной; и гусь-лебедь, хотя понимает его речи,—уже не брат ему» (Там же, с. 318).

Индоевропейское происхождение сюжета подкрепляется ссылкой на родственный сюжет в «Сказании о Бишме» в «Махабхарате», где действующие лица (частично) — не люди, а боги. Для Буслаева это древнейшая форма сюжета, позволяющая ему утверждать, что дети-лебеди, равно как и малоросский Ивась, отчужденный от мира,— «существа не только сверхъестественные вообще, но по своему происхождению существа божественные, олицетворение стихийных божеств» (Там же, с. 317). На этом исследование кончается. Сказочный Ивась оказывается далеким потомком индоевропейского водяного божества.

Данный этюд типичен для Буслаева и его школы. Недостатки его метода совершенно очевидны: сопоставление целых сюжетов и взаимное дополнение по какой-нибудь одной детали сюжетов, кроме этой детали не имеющих ничего общего, т. е. слабая техника сравнений; расположение явлений в мнимоисторическом порядке; стремление всюду видеть и вскрывать мифическую древность. Так, он считает, что сказание о рыцаре-лебедь — древняя сказка, так как она имеется в стихотворной, т. е. для Буслаева, былинной форме. «Сказание о Бишме» в «Махабхарате» еще древнее, так как здесь действуют уже божества, т. е. мифическая форма будто бы сохранена в чистом виде.

И тем не менее работы Буслаева над сказкой — огромный шаг вперед. Утверждение религиозного происхождения сказки принципиально не вызывает возражений. Буслаев становится на путь не отвлеченного, а исторического толкования, для которого он применяет сравнительный метод. Для осуществления этих задач наука еще не обладала ни достаточным количеством материала, ни достаточно отточенным оружием сравнительных сопоставлений. Сами же по себе ра-

боты Буслаева представляют собой подлинную науку в начальной стадии ее развития.

В других этюдах Буслаев следует все тому же приему, вскрывая мифический прообраз действующих лиц сказки, т. е. изначальные божества. Здесь он совершает ошибку, доверяя номенклатуре сказки. Так, если в словацкой сказке девушку, изгнанную мачехой в лес, встречают двенадцать стариков, олицетворяющих двенадцать месяцев, то Буслаев видит в них позднейшую форму древнейших божеств. Более убедительно трактует он названия некоторых дней недели, получивших имена святых (св. Мать Пятница, св. Мать Середя и др.), видя здесь новые обозначения старых божеств, по которым именовались дни, как в немецком языке пятница (Freitag) — по имени богини Фрей. Он отыскивает следы древней религии везде, где это возможно. Одноглазых великанов он, следуя Вильгельму Гримму, считает олицетворением солнца (солнце — глаз). В судьбе сказочного героя Флориана, растерзанного водяными девами и вновь оживленного, он (и не без основания) видит какие-то следы или соответствия мифу о растерзанном и оживленном Вакхе и о возрожденном Осирисе.

Несколько этюдов Буслаев посвящает девам — прорицательницам и вершительницам судеб и устанавливает их связь с девами судьбы, пряжами, мойрами. И опять мы должны признать, что эта аналогия не лишена оснований. Он изучает по сказкам славянских рожаниц и вил, русских русалок. Круг его интересов чрезвычайно широк. Так, когда он покидает область собственно сказки и подвергает изучению представления о волках-оборотнях, то и здесь ему удается собрать интересный материал и установить некоторые правильные аналогии.

Таким образом, направление работ Буслаева было правильным и должно считаться научным. Но сейчас мы видим, что для его построений еще не хватало надежных материалов и, в частности, конкретных материалов этнографического характера и по истории верований. Основная его ошибка состояла в том, что уже людям первобытного общества он приписывал веру в богов, считая ее древнейшей формой религиозных верований.

Впоследствии Буслаев вернулся еще раз к сказке в блестящей статье «Перехожие повести и рассказы», но о ней мы скажем несколько позже.

**3. Кун, Шварц, Макс Мюллер.** Новое направление науки было создано в Германии братьями Гримм, у нас — Буслаевым. Сказка была объявлена отражением первобытного мифа. Эта мысль была воспринята, однако, совершенно односторонне, и интерес к мифу заслонил интерес к сказке. Фольклористика, получившая в 50—60-х годах XIX века широкий размах и уже продемонстрировавшая многочисленные и разнообразные интересы, превращается в мифологию, в науку о мифах. Младшие последователи нового учения не столько развили, сколько исказили и сузили его. Внешне, правда, наблюдалось некоторое развитие в сторону охвата новых материалов. В круг сравнительного изучения вовлекаются ведическая поэзия и античность. Это и есть «древность».

Здесь должен быть назван Адальберт Кун со своим некогда знаменитым трудом «Нисхождение огня и божественного напитка»<sup>182</sup>. Эта работа посвящена не сказке, а мифу о Прометее, но она оказала влияние на дальнейшее изучение сказки. Кун впервые вовлекает в круг изучения Веды, т. е. книги песнопений, исполнявшихся во время жертвоприношений в древней Индии. Найти сюжет или хотя бы намек на него в Ведах означало доказать индоевропейское происхождение мифа. Кун, хороший санскритолог, находит имя Прометей в Ведах, где оно будто бы означает 'сверлитель'. Толкуя «Прометей» как солнечный миф, Кун первый дал толчок тому направлению, которое во всяком мифе стремится видеть отражение культа небес. Предметом почитания может быть не только солнце, но и луна, звезды, ветер, тучи и т. д. Представители этого направления могут быть названы «мифологической школой». Они объявляли себя последователями братьев Гримм, хотя подобных толкований мы не находим ни в статьях, посвященных сказке, ни в «Германской мифологии» Якоба Гримма. Правда, у Вильгельма Гримма есть работа, посвященная Полифему, где он рассматривает глаз Полифема как солнце. Но в остальном мы не видим у Гриммов никаких попыток истолкования мифов. Мифологами всякий

---

<sup>182</sup> Kuhn A. Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks. Berlin, 1895.

миф, а значит и всякая сказка, рассматривается как отражение религиозных верований в солнце, в луну, в звезды и т. д. Якоб Гримм с негодованием отвергает такой способ толкования.

Наиболее ярко новое направление выражено в двухтомном труде Вильгельма Шварца «Поэтические воззрения на природу греков, римлян и германцев в их отношении к мифологии первобытных времен»<sup>183</sup>. Труд этот состоит из двух томов, озаглавленных: том I — “Sonne, Mond und Sterne”, том II — “Wolken und Wind, Blitz und Donner” (т. е. «Солнце, луна и звезды», «Облака и ветер, гром и молния»). В этом труде впервые применена мифологическая экзегеза, сводящая любой сюжет к представлениям о явлениях небесного мира. По теории Шварца мифология возникает из наблюдений за борьбой двух сил — света и тьмы. Их чередование и смена наводит на мысль о близости и родстве между ними. День и ночь представляются матерью и сыном, братом и сестрой и т. д. То же утверждается для зимы и лета. Победа всегда принадлежит светлому началу. Так, Шварц мотив змеборства объясняет как победу солнца над заслоняющими его тучами. Мы здесь не будем полемизировать с установками этой школы — их ненаучность, полная произвольность сегодня очевидны. Но в свое время эта школа была настолько сильна, что заслонила собой всякое подлинно научное изучение сказки.

Третьим крупным представителем этой школы на Западе был Макс Мюллер, по происхождению немец, переселившийся в Англию, принявший профессию в Оксфордском университете и писавший по-английски. М. Мюллер — крупный санскритолог, издатель и переводчик «Ригведы», автор истории санскритской литературы и т. д. В способ истолкования мифов он не вносит ничего нового, считая их иносказаниями, связанными с наблюдениями небесной жизни и преимущественно солнца. Но Мюллер пытается объяснить возникновение мифов, объяснить самый факт иносказания. Он ищет объяснение в области языковых явлений. Теория его вкратце сводится к тому, что первоначально предметы обозначались через их признаки. Но так как множество предме-

---

<sup>183</sup> Schwartz W. Die poetischen Naturanschauungen der Griechen, Römer und Deutschen in ihren Beziehung zur Mythologie der Urzeit. Bd. I. Berlin, 1864; Bd. II. Berlin, 1879.

тов имеют одни и те же признаки, предметы могли заменять один другой. Так, глаз блестит, и солнце блестит, отсюда солнце обозначается глазом. Конь обладает быстротой, но и солнечный луч обладает быстротой, отсюда обозначение солнечного луча через коня. Змея и туча обладают признаками подвижности и темноты — и туча именуется змеем. Множество предметов и множество признаков перекрывают друг друга — отсюда получается обозначение одного предмета разными словами, и наоборот — обозначение одним словом разных предметов. Название переносится с одного предмета на другой. Вся теория Мюллера может быть названа теорией метафор. Так, змей есть метафора тучи и т. д. Сам Мюллер назвал процесс обозначения одних предметов через другие «болезнью века».

**4. Русская мифологическая школа.** Эта теория вскоре завоевала весь мир. Во всех странах стали появляться труды, в которых применялась мифологическая экзегеза. У нас наиболее ярким представителем ее был А. Н. Афанасьев. Уже в первом издании сказок (1855—1864) он снабжал каждую сказку комментариями в духе мифологической школы. Еще до этого им написан ряд статей, которые затем в переработанном и дополненном виде вошли в его капитальный трехтомный труд «Поэтические воззрения славян на природу»<sup>184</sup>. В нем соединились линии европейской и русской науки. Как видно уже по заглавию, Афанасьев следует Шварцу. И действительно, Афанасьев идет в основном именно от Шварца, а не от Гриммов, как это часто утверждается. Гриммам он отчасти следует только в плане, в расположении материала. Происхождение же мифов толкуется в духе теории метафор Мюллера. Всему труду предшествует глава «Происхождение мифа, метод и средства его изучения». Первые же слова этой главы определяют тенденцию: «Богатый и, можно сказать, единственный источник разнообразных мифических представлений есть живое слово человеческое с его метафорическими и созвучными выражениями» (Афанасьев, 1865—1869, I, 5). Афанасьев излагает по Мюллеру фазисы развития

---

<sup>184</sup> Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. I—III. М., 1865—1869. Перечень статей см.: Соколов Ю. М. Жизнь и деятельность А. Н. Афанасьева // Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. М., 1936, т. 1, с. IX—LVII (ред.).



языка, причем он убежден, что язык подвергается постепенной порче и вырождается. Процесс забвения первоначальных картин и ведет к образованию мифов. «Предмет обрисовывался с разных сторон, и только во множестве синонимических выражений получал свое полное определение. Но должно заметить, что каждый из этих синонимов, обозначая известное качество одного предмета, в то же самое время мог служить и для обозначения подобного же качества многих других предметов и таким образом связывать их между собой. Здесь-то именно кроется тот богатый родник метафорических выражений, который... постепенно иссякает. Теперь представим, какой смешение понятий, какая путаница представлений должны были произойти при забвении коренного значения слов; а такое забвение рано или поздно, но непременно постигает народ» (Там же, с. 7—8). Итак, создание мифа есть результат забвения и путаницы. Забывается «коренное значение слова». Поэтому Афанасьев прежде всего опирается на загадки как на наиболее типичный случай метафоричности. На метафорах же основаны приметы, гадания, заговоры, обрядовые песни, духовные стихи и, наконец, сказки. Афанасьев принимает без доказательств, что «основа» — это чудесные силы природы, к которым первобытный человек якобы очень близок. «Предметом ее (сказки) повествований был не человек, не его общественные тревоги и подвиги, а разнообразные явления всей обоготворенной природы». «Чудесные сказки есть чудесное могучих сил природы» (Там же, с. 55). Из дальнейшего, однако, видно, что под природой понимаются исключительно небо и явления небесного мира и атмосферы.

«Поэтические воззрения» нельзя считать исследованием, посвященным собственно сказке. Круг его материалов гораздо шире: он охватывает всю область народного творчества, народных верований, празднеств, обычаев, книжную литературу и т. д.

Метод исследования Афанасьева мы должны назвать весьма простым, даже примитивным. Афанасьев постепенно с огромным трудолюбием и во всеоружии знания материалов под весь пестрый мир сказочных зрительных образов и мотивов подводит «основу», т. е. сводит их к каким-либо атмосферным явлениям и тем их объясняет, раскрывает предполагаемый истинный смысл. Название глав показывает, что он

охватывает всю сферу небесных явлений. «Свет и тьма» (гл. II), «Небо и земля» (гл. III), «Стихия света в ее поэтических представлениях» (гл. IV) — таковы некоторые из характерных глав его труда. Но даже в главах, которые он посвящает изучению животных (гл. XIV «Собака, волк и свинья»), воды (гл. XVI), деревьев (гл. XVII), великанов и карликов (гл. XXI) и т. д., затрагиваемые им представления неизменно сводятся к представлениям о грозе, буре, солнце, туче, ветре и т. д. Афанасьева нельзя назвать односторонним представителем солярной, грозовой или какой-либо другой теории. Мы у него равным образом найдем элементы всех этих теорий. Так, рассматривая сказку о жар-птице, Афанасьев утверждает: «В русской сказке... упоминаются яблоки, которые зреют по ночам и похищаются жар-птицею: поэтическое изображение грозы, бурное дыхание которой обрывает плоды дерева — тучи или что то же — разбрасывает — золотистые молнии и разливает живую воду дождя» (Там же, т. II, с. 311). Об образе старика с железными ресницами (ср. гоголевского Вия) Афанасьев, приводя некоторый сравнительный материал, говорит: «В Подолии... представляют Вия как страшного истребителя, который взглядом своим убивает людей и обращает в пепел города и деревни; к счастью, убийственный взгляд его закрывают густые брови и близко прильнувшие к глазам веки, и только в тех случаях, когда надо уничтожить вражеские рати или зажечь неприятельский город, поднимают ему веки вилами. В таком грандиозном образе народная фантазия рисовала себе бога-громовика (Деда-Перуна); из-под облачных бровей и ресниц мечет он молниеносные взоры и посылает смерть и пожары» (Там же, т. I, с. 171). Чудесная птица, несущая каждое утро по золотому яйцу, — это, по Афанасьеву, ночь, тьма, тучи, из которых выходит солнце (Там же, с. 529) и т. д.

Книга Афанасьева благодаря обилию материала, добросовестности разработки и простоте изложения произвела очень сильное впечатление как на ученых, так и на широкий круг читателей и на писательские круги. Она явилась событием. Все крупнейшие ученые того времени на нее отозвались, и она была принята в целом сочувственно. Методы ее и выводы частично уже были известны по первому изданию сказок, где комментарии были более обширны, чем в последующих изданиях. Эти комментарии вошли в «Поэтические воззрения».

В рецензии А. Н. Пыпин отмечает «верные приемы в объяснениях сказочных преданий» у Афанасьева, хотя «в объяснениях мифического значения разных сказок он идет уже слишком далеко, желая даже мелким подробностям дать место в мифических представлениях народа»<sup>185</sup>. Таким образом, даже Пыпин, к тому времени уже написавший свой замечательный «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских», возражает не против мифологической экзегезы как таковой, а только против преувеличений и односторонности. Мифологическое толкование не встретило возражений и у раннего Веселовского, хотя сам он впоследствии выступил с резкой, сокрушительной критикой всей системы. В статье «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса» (1868) он пишет: «Считаем нужным оговориться, что мы восстаем только против этого узкого толкования, а не против мифологической экзегезы вообще в ее приложении ко всему поэтически-народному творчеству христианской поры»<sup>186</sup>.

Мы не знаем ни одной рецензии, которая отвергла бы труд в целом или указала бы на полную несостоятельность метода. Наоборот, такой крупный ученый, как А. А. Котляревский, отозвался на «Поэтические воззрения» дважды (как он до этого отозвался на собрание сказок), после первого тома и после третьего<sup>187</sup>. Правда, Котляревский делает ряд критических замечаний, но эти замечания не затрагивают сути метода. Критика Котляревского — критика с той же позиции, из того же лагеря. Но тем не менее Котляревский далек от афанасьевских увлечений, он осторожный и строгий ученый, и некоторые из его возражений, в сущности, уже могли бы подорвать всю систему автора. Когда он упрекает Афанасьева в том, что тот недостаточно осторожен в этимологических сближениях, недостаточно критичен в отношении к письменным источникам и т. д., то это еще частные возра-

---

<sup>185</sup> Пыпин А. Н. Афанасьев и его труды по изучению русской старины // Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. Казань, 1914, с. СХVI.

<sup>186</sup> Веселовский А. Н. Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса // Веселовский, 1938, XVI, 10.

<sup>187</sup> Десятый (1888) и тринадцатый отчеты о присуждении награды г-р. Уварова // Котляревский А. А. Соч., т. II. СПб., 1889, с. 256—358.

жения. Котляревский приводит очень любопытные примеры. Так, когда Афанасьев по поводу «Стиха о голубиной книге» утверждает, что верование, будто земля покоится на трех китах, есть верование мифическое и что киты олицетворяют тучи как гигантские водохранилища, то Котляревский указывает на книжный, анекдотический источник этого представления. «Киты — носители Вселенной — не могли принадлежать славянской мифологии уже и потому, что славяне познакомились с этим животным в очень позднее время»<sup>188</sup>. Таких ошибок у Афанасьева довольно много, но самое серьезное возражение сводится к тому, что Афанасьев стоит собственно не на исторической, а на психологической точке зрения. Котляревский требует привлечения «историко-этнографических форм быта». С точки зрения Котляревского, это расширило и углубило бы труд Афанасьева; с нашей же точки зрения, привлечение собственно этнографических данных опровергло бы все утверждения Афанасьева. Так, Котляревский останавливается на представлениях о домовом и лешем. Афанасьев утверждает, что они — низведенные на землю богигромовники. Котляревский в этом сомневается. «Не был ли образ лешего непосредственным производением тех условий жизни и той эпохи, когда, по словам летописца, люди “живяху в лесех, якоже всякий зверь”, не соответствует ли домовая условиям прочной оседлой жизни и ее порядкам?» (Там же, с. 330).

Последним крупным представителем этого направления мы должны признать выдающегося русского лингвиста А. А. Потебню (1835—1891). Основные интересы его лежат не в области фольклористики, а в области языкознания, где его значение чрезвычайно велико, хотя оно и находит свою настоящую оценку и признание только в наши дни. В ранние годы своей деятельности Потебня отдал дань общему увлечению. Наиболее важная для нас работа — это «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий». Потебня не выделяет сказку как особый жанр, он ищет в ней мифические основы (как в рождественских, свадебных и иных обрядах), причем считает, что мифическая основа одинакова как для сказки, так и для обрядов. Мы не будем приводить в систему

---

<sup>188</sup> Котляревский А. А. Разбор сочинений А. Афанасьева // Соч., т. II. СПб., 1889, с. 334.

взгляды Потебни и останавливаться на его воззрениях на природу мифа. Метод его тот же, что у Афанасьева и его западных предшественников, но он все же более осторожен, признавая иногда бессилие мифологических толкований всех деталей сказки. Так, полемизируя с Афанасьевым, который утверждает, что сказочный небесный огонь — это божество грома, Потебня подчеркивает его водяную природу. Исходя из наблюдений, что в сказках змей иногда стережет воду, Потебня пишет: «...связь с земною водою предполагает связь с небесною, т. е. с тучею»<sup>189</sup>. Грозовым божеством, скорее, является черт, и вражда змея с героем сводится к вражде с грозовым божеством. Медный и серебряный ток, на которых бьется Покатигорошек, — не что иное как небо. Калиновый мост, под которым бьется герой, — это свод небесный и т. д. От солнца туча тает. Но тучей, по Потебне, оказывается баба-яга (ее полет в ступе толкуется как полет тучи), и Потебня, действительно, сближает ведьму со змеем.

Мы привели только небольшое число толкований Потебни, показывающих, что его метод, имея некоторые индивидуальные особенности, в целом не отличается от методов его современников. Однако это относится только к его ранней работе «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий». В целом же Потебня не может быть причислен к названной школе. В других фольклористических работах, посвященных, например, пословице и поговорке («Из лекций по теории словесности»), заговору, песне, мифу («О некоторых символах в славянской народной поэзии»\*, «Малороссийские народные песни»), Потебня изучает поэзию и поэтическое творчество как мыслительную и познавательную функцию. Его сфера — проблемы поэтики и психологии творчества, и здесь им сделано чрезвычайно много. Частично Потебня касается сказки в своей работе «О Доле и сродных с нею существах»<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> Потебня А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий // Чтения Общ-ва ист. и древностей российских. М., 1865 (Кн. II — Рождественские обряды; кн. III — Баба-яга; кн. IV — Змей, волк, ведьма), кн. II—III, с. 234.

<sup>190</sup> Потебня А. А. О Доле и сродных с нею существах // Чтения Общ-ва ист. и Древностей российских, т. 1, с. 153—196.

## Проблема исторических соответствий

1. *Кризис мифологической школы и выдвижение новых методов.* К 70-м годам мифологическая школа внутренне себя изжила. Явные нелепости, до которых она дошла, дискредитировали не только самый метод, но и постановку вопроса о происхождении сказки. Эта проблема перестает быть актуальной. Выдвигаются новые проблемы и методы. Проблема же сходства получает новое решение: сходство объясняется результатом не индоевропейского единства, а заимствования, культурного общения между народами. Когда в круг наблюдений были вовлечены материалы неиндоевропейских народов, в частности семитских, и оказалось, что и эти народы обладают теми же сказками, что и индоевропейские народы, стала очевидной несостоятельность индоевропейской концепции.

2. *Пыпин и его предшественники на Западе.* У нас впервые именно с этой стороны к изучению отдельных сюжетов подошел А. Н. Пыпин в своей замечательной книге «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских»<sup>191</sup>.

На Западе Пыпин имел предшественников, на труды которых он опирался, например, А. С. Саси с его работой «Калила и Димна, или Биднайские басни на арабском языке»<sup>192</sup>, Д. Дэнлопа с его классическим трудом «История литературы»<sup>193</sup>, впоследствии переведенным на немецкий язык Ф. Либрехтом с большим количеством дополнений (1851). Этот труд не потерял своего значения и по сегодняшний день. В нем впервые литературные памятники поставлены во взаимную связь и зависимость в широких, международных масштабах. Могут быть также названы Грессе и его исследование «Основные циклы преданий средневековья»<sup>194</sup> и другие авторы. Предметом изысканий Пыпина служат анонимные сред-

---

<sup>191</sup> Пыпин А.Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских // Учен. зап. 2 отд. АН, ч. IV, 1858.

<sup>192</sup> Sacy A.-S. Calila et Dinnna ou fables de Bidpay en arabe. Paris, 1816.

<sup>193</sup> Dunlop J. History of fiction, vol. I—III. Edinburg, 1814.

<sup>194</sup> Graesse. Die großen Sagenkreise des Mittelalters. Dresden; Leipzig, 1842.

невековые повести, и для многих из них доказывается восточное происхождение. В числе исследованных повести об Акире Премудром, Соломоне и Китоврасе, Стефаните и Ихнилате, повести из "Gesta Romanorum" («Римские деяния»), переводы рыцарских романов («Мелюзина», «Петр Златые ключи», «Бова королевиц» и другие). Все это переводные повести, источники которых часто не ясны, и Пыпин их устанавливает. Он выясняет пути проникновения к нам этих произведений из Византии, от южных славян, из Польши, из романо-германского мира. Пыпин не ограничивается установлением источника только для русской литературы, но стремится к открытию первоисточника. Так, сюжеты, пришедшие из Византии или из Польши (например, "Gesta Romanorum"), сами могут быть иного происхождения. Пыпин вводит понятие литературной истории сюжетов, которое совпадает с понятием странствования сюжета. «Византия, с одной стороны, сообщала арабам произведения блестящего времени греческой литературы... с другой — сама знакомилась с поэтическими сказаниями Востока, даже с эпосом индийским, доходившим до нее путем сирийских, арабских и персидских переводов; по связи с народами германскими и романскими для нее доступны были и сказочные богатства западноевропейские» (Пыпин, 1858, 6). «Это странствование поэтических произведений было до того обыкновенным и почти необходимым явлением, что каждое замечательное сказание или повесть расходилось повсюду и у разных народов, видоизменяя свою физиономию, получали длинную литературную историю, не лишенную характеристических особенностей» (Там же, с. 9).

В этих словах уже сказывается круг интересов и методов нового направления. Вопрос о генезисе снят, вернее, Пыпин допускает мифологическое происхождение сказочных сюжетов, но его этот вопрос не интересует. Центр внимания перенесен на их странствование. Это с одной стороны. С другой — метод этот применен не столько к произведениям, которые обращались устным путем, сколько к памятникам письменности, которые переводились с одного языка на другой. Однако средневековая литература фольклорна по своему существу, и Пыпин обстоятельно рассматривает вопрос о взаимоотношении устной и письменной традиций. Они взаимодействуют и могут иметь общую судьбу, хотя Пыпин

вполне отдает себе отчет в том, что устная передача может не соответствовать письменной: «Большая часть наших сказок существует до сих пор только в устной передаче, и потому очень трудно обозначить верно и круг их содержания, и разветвление этих произведений народной фантазии» (Там же, с. 13).

**3. Бенфей.** Наиболее значительным представителем нового метода на Западе был Теодор Бенфей. В 1859 году он издал сборник индийских сказок (а также басен, притч и изречений — *ред.*) IV в. н. э. «Панчатантра» («Пятикнижие») в двух томах в немецком переводе<sup>195</sup>. Первый том содержит введение, второй — перевод текста и примечания. Это издание стало поворотным пунктом в истории европейской фольклористики.

Новой и необычайной оказалась прежде всего феноменальная эрудиция Бенфея, по сравнению с которой блекнет аппарат даже таких изданий, как, например, сказки братьев Гримм. Блестящий ориенталист и лингвист, Бенфей владеет языками и материалами индийскими, монгольскими, древнеиранскими, сирийскими, арабскими, древнееврейскими, античными, византийскими, романо-греческими. Текст «Панчатантры» сопоставляется (по индийским источникам в их различных версиях) с позднейшими переводами на названные языки. Старому методу реконструкций, догадок, этимологических и иных толкований приходит на смену метод критического анализа и сопоставления текстов.

Весь этот огромный материал объединен общей концепцией. Она составила эпоху в истории нашей науки. В предисловии Бенфей говорит: «Рассказы и в особенности сказки оказываются первоначально индийскими (*ursprünglich indisch*) Мои исследования в области басен, сказок и рассказов Востока и Запада привели меня к убеждению, что лишь немногие басни, но большое число сказок и рассказов из Индии распространилось почти по всему свету» (*Ibid.*, Bd. I, S. XXII). Это значит, что Бенфей декларирует индийское происхождение всего сюжетного богатства прозаического фольклора, за исключением басен о животных, которые он на основе басен Эзопа возводит к античности.

---

<sup>195</sup> Benfey Th. *Pantschatantra*, Bd. I—II. Leipzig, 1859.



Сличение текстов позволило Бенфею в общих чертах наметить эпохи и пути распространения индийских сюжетов в Европе.

Бенфей нигде не изложил в связной и последовательной форме своих взглядов на пути распространения сюжетов из Индии. Соответствующие высказывания рассеяны по всей его книге и по мелким статьям. В учебной литературе эти взгляды обычно излагаются упрощенно и не совсем правильно. Лучшее изложение принадлежит Л. Колмачевскому, который собрал все высказывания Бенфея по этому вопросу<sup>196</sup>. Индийские произведения проникли в пределы Западной Азии, далее — в Африку, причем не только в Северную Африку, но и к обитателям Сенегала, к племенам туарегов, банту и др. и на самый юг, к бечуанам и готтентотам.

Передаточными пунктами при переходе восточных сказаний в Европу были Византия, Италия и — через Африку — Испания. В более раннюю эпоху и в более обширных размерах индийские произведения распространялись к северу и востоку от Индии, перешли в Сиам (территория нынешнего Таиланда — *ред.*). С буддийской литературой они начиная с 1 в. н. э. непрерывно проникали в Китай и Тибет. За пределами Тибета индийские сюжеты попадали к монголам. Монголы передавали сказочный материал русским, в свою очередь сообщавшим его литовцам, сербам и чехам.

Обнаруживая индийские корни европейских сказок, Бенфей вместе с тем утверждает их буддийское происхождение. Рассказы «Панчатантры» имеют нравоучительный характер. Первоначально сказки были сложены для распространения буддийского учения в народе. Впоследствии, когда буддизм был вытеснен враждебным ему брахманизмом, сказки остались, но им был придан иной характер и иные нравоучения. Именно в таком видоизмененном виде они и дошли до нас. В различных переводах и редакциях «Панчатантры» Бенфей пытается отыскать следы буддийской идеологии.

**4. Последователи Бенфея в Западной Европе и России.** Новый метод быстро стал распространяться. Бенфеем был основан журнал «Orient und Occident» («Восток и Запад»), специально посвященный изучению восточных влия-

---

<sup>196</sup> Колмачевский Л. З. Животный эпос на Западе и у славян. Казань, 1882.

ний, где Бенфей и опубликовал ряд небольших очерков. Новое направление охватило все страны. Здесь могут быть названы только наиболее значительные имена. В Германии Ф. Либрехт, сделавший предметом специального изучения сюжет Варлаама и Иосафа, доказал его индийское происхождение. Статьи Либрехта собраны в сборнике «Народное ведение»<sup>197</sup>, он же перевел на немецкий язык книгу Дэнлопа. Одним из выдающихся знатоков сказки был Рейнгольд Кёлер, неутомимый собиратель вариантов, изучавший сказку по мелким и мельчайшим мотивам («Статьи о сказках и народных песнях»<sup>198</sup>). Во Франции последователем Бенфея был знаменитый романист Гастон Парис («Восточные сказки в средневековой французской литературе»<sup>199</sup>). Почти одновременно (1876—1881) начал издавать свои «Лорренские сказки» в журнале «Романия», а потом выпустил их отдельной книгой Э. Коскэн<sup>200</sup>. Изданию предпослана вводная статья теоретического характера, где вновь утверждается индийское происхождение сказок. На это издание обширной рецензией отозвался А. Н. Веселовский<sup>201</sup>. Коскэн остался верен своим взглядам до конца жизни. Его труды собраны в двух больших томах: «Фольклорные этюды» и «Индийские сказки и Запад»<sup>202</sup>.

В Англии эта теория имела меньше последователей: там господствовала школа антропологическая. Но и здесь можно указать на небольшую раннюю работу Кейтли «Сказки и на-

---

<sup>197</sup> Liebrecht F. Jahrbuch für romanische und englische Literatur zur Volkskunde. Berlin, 1879.

<sup>198</sup> Köhler R. 1) Aufsätze über Märchen und Volkslieder. Berlin, 1894; 2) Kleine Schriften. Bd. I—III. Weimar, 1898—1900.

<sup>199</sup> Paris G. Les contes orientaux dans la littérature française du moyen âge. Paris, 1875.

<sup>200</sup> Cosquin E. Contes populaires de Lorraine, comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers et précédés d'un essai sur l'origine et la propagation des contes populaires européens, vol. I—II. Paris, 1887; Коскэн Е. Исследование о происхождении и распространении сказок. Киев, 1907 (русский перевод Д. Дмитриева).

<sup>201</sup> Веселовский А. Н. Лорренские сказки // Веселовский, 1938, XVI, 212—213.

<sup>202</sup> Cosquin E. 1) Studes folkloriques. Paris, 1920; 2) Les contes indiens et l'Occident. Paris, 1920.

родная литература, их связь и переход из страны в страну»<sup>203</sup> и большое двухтомное исследование У. Клоустона «Народные сказки и предания, их миграция и трансформация»<sup>204</sup>. В колоссальном труде Клоустона собран драгоценнейший материал по отдельным мотивам и сюжетам (шапка-невидимка, животные, производящие золото, благодарные животные и т. д.). Книга не представляет собой систематического исследования сказочного репертуара. В нее включено только то, что в какой-либо степени обещает обнаружить восточное и, в частности, индийское происхождение.

В русской науке, как мы видели, зачинателем нового направления был Пыпин. Однако сопоставление Пыпина и Бенфея сразу обнаруживает существенное различие. Пыпин никогда не утверждал индийского происхождения всего сказочного фольклора. Он очень осторожно ставил вопрос об источнике заимствования, и этот источник мог находиться как на Востоке (не только в Индии), так и на Западе. Отсюда разная судьба разных сюжетов. Мы видим, насколько русская наука в лице Пыпина была объективнее и осторожнее. Пыпин понимал также, что установление источника и выяснение «литературной истории» сюжета еще ничего не говорят о его генезисе, что это две различные проблемы.

Сторонники и последователи этого учения внесли в концепцию Бенфея ряд исправлений и дополнений. Уточнялись пути и время проникновения сюжетов в Европу. Наиболее уязвимым местом учения Бенфея было утверждение буддийского происхождения сказки. Коскэн, например, уже знает, что буддисты не изобрели сказок, но он допускает буддийскую переработку их. Основной же тезис об индийском происхождении сказки остается незыблемым. Мы видели, что Пыпин допускал возможность происхождения сказки из мифа. Бенфеисты же должны были или утверждать еще менее вероятное буддийское происхождение, или, отказавшись от такого утверждения, отказаться от самой проблемы. Наконец, Пыпин ставил вопрос о возможном несоответствии устной и письменной передачи.

---

<sup>203</sup> Keightley. Tales and popular fictions, their resemblance and transmission from country to country. London. 1834.

<sup>204</sup> Clouston W. A. Popular tales and fictions, their migrations and transformations, vol. 1—II. London, 1834.

Очень ярким представителем нового течения у нас был В. В. Стасов. Стасова также нельзя просто возводить к Бенфею, так как, по его собственному признанию, он познакомился с работой Бенфея уже после того, как начал свой труд «Происхождение русских былин»<sup>205</sup>. Оценка этого труда в целом не входит в наши задачи (см. статью М. К. Азадовского и статью А. М. Астаховой<sup>206</sup>). В своем исследовании Стасов останавливается на двух сказках: о Еруслане Лазаревиче и о жар-птице. С нашей точки зрения, «Еруслан» не является (по своему происхождению — *ред.*) сказкой, но для Стасова жанровые отличия не имели столь существенного значения, какое приписываем им мы. Именно «Еруслан» и дал повод к написанию всего труда. Стасов бросилось в глаза сходство нашего «Еруслана» с эпизодом Рустемиады Фирдоуси. Первой была мысль о непосредственном заимствовании, но при более подробном сличении ее пришлось оставить; слишком велики оказались отличия, которые Стасов подробно перечисляет. Стасов ищет другие источники. Черты сходства он находит в индийской эпосе «Махабхарата», в песнях минусинских татар и т. д. Таким образом, единого прототипа нет. «Еруслан», как выражается Стасов, «есть в продолжение долгого времени сложившаяся мозаика из разнородных древних мотивов» (Стасов, 1868). Таким же методом изучается «Жар-птица». Стасов не находит прямого прототипа этой сказки, но отдельные элементы ее совпадают с таким же мотивом различных восточных сказок.

Метод Стасова мы должны охарактеризовать как дилетантский. Если основной прием Бенфея состоит в отождествлении перевода и перехода (в фольклорную традицию — *ред.*) и мы должны были отнестись к этому приему в целом критически, то самый факт установления перевода представляет собой определенное научное достижение. Прием же Стасова сводится к признанию «сходство-переход», причем непременно с востока на запад. Если один мотив русской сказки совпадает с «Махабхаратой», другой — с «Шахнаме»

---

<sup>205</sup> Стасов В. В. Происхождение русских былин // Вестник Европы, 1868, № 1—4; (то же в кн.: Стасов В. В. Собр. соч., т. III, СПб., 1894).

<sup>206</sup> Азадовский, 1958—1963, II, 160—169; Астахова А. М. Былины. Итоги и проблемы изучения. Л., 1966, с. 32—34.

и т. д., то Стасов будет утверждать их заимствование безотносительно друг к другу, к целому и к их истории. Стасов — не столько ученый, сколько талантливый и разносторонний журналист. Ему необходимо было бросить вызов славянофильским националистическим тенденциям, нанести удар по ложному национальному самолюбию, и это ему вполне удалось. Труд Стасова вызвал бурю негодования (перечень рецензий см. у Савченко — Савченко, 1914, 417). Но из этого следует также, что Стасова нельзя возводить к Бенфею. Его приемы совершенно иные.

**5. Веселовский.** Проблема международных соответствий по-настоящему была поставлена у нас А. Н. Веселовским; притом с глубиной и критичностью, оставившей далеко позади себя все, что в этом направлении было сделано на Западе. В своей статье «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса» он шаг за шагом разбивает методiku Стасова: сопоставление по мелочам, возведение к «утраченному» прототипу, легкость, с которой Стасов отличия объясняет поздней заменой, и т. д.

Однако в этой ранней статье собственные установки Веселовского еще довольно робки. Он допускает мифологическое происхождение сказки, но, разбив методiku Стасова, еще не противопоставляет ей собственного понимания вопроса о заимствовании. Он, как мы бы сейчас сказали, устанавливает критерии заимствования. Стасовских критериев недостаточно. «Всего этого слишком мало для гипотезы исторического заимствования; от него мы необходимо ожидаем не только возможно полного сохранения идеи целого в каждом частном случае, но и сохранения исторической обстановки и подробностей того быта, при котором совершалось перенесение»<sup>207</sup>. Точка зрения цельности противоположна стасовскому методу мозаичности. С этой точки зрения, Веселовский допускает заимствование таких сюжетов, как Варлаам и Иосаф, Шемякин суд и др. Это, так сказать, внутренний критерий. Внешним критерием может служить сохранение имен (Еруслан). В тех случаях, когда из двух редакций одна полнее и осмысленнее, другая короче и искажена, может быть поставлен вопрос либо о заимствовании, либо об общем первоисточнике.

---

<sup>207</sup> Веселовский А. Н. Заметки и сомнения // Веселовский, 1938, XVI, 39.

Полного развития взгляды Веселовского достигли в его докторской диссертации «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Из истории литературного общения Запада и Востока»<sup>208</sup>. Хотя эта работа и не посвящена сказкам в узком смысле этого слова, метод ее имел большое значение для изучения сказок. Веселовский здесь не только не следует Бенфею, но идет совершенно самостоятельным путем. Правда, внешне вся композиция труда похожа на построение Бенфея. Сюжет о Соломоне возник в Индии, где он связан с именем царя Викрамадитьи («32 расказа о троне Викрамадитьи»). Из Индии эти сказания переходят в Иран. Из Ирана они распространяются двумя путями: с одной стороны — к евреям, с другой — в Византию. Веселовский устанавливает посредствующие звенья и сроки перехода. По названным путям данные сюжеты разошлись по всему Востоку и Западу.

Однако это только внешняя схема. Веселовский не ограничивается установлением факта заимствования, но ставит вопрос, который не ставился Бенфеем, а именно — вопрос о причинах заимствования. Историческое общение не всегда приводит к заимствованию фольклора. Для этого должны иметься внутренние причины, лежащие в области идеологии народа в зависимости от его исторических судеб и явлений социального порядка. Таким образом, в центре внимания Веселовского не только сюжетные схемы, их совпадения и отличия, не только географическая карта, походы и торговые пути, а прежде всего живой народ как конкретная историческая реальность, как создатель и носитель традиции. В этом отличие и от Бенфея, и от Стасова, учение которого о заимствовании вело к представлению о творческом бессилии народа.

Этим же объясняется и всегдашний повышенный интерес Веселовского именно к тем жанрам, которые насыщены народной идеологией, — к легендам, апокрифам, духовным стихам, и сравнительно меньший интерес к сказке. Отсюда же повышенный интерес Веселовского к ереям как выражению

---

<sup>208</sup> Веселовский А. Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Из истории литературного общения Запада и Востока. СПб., 1872 (то же см.: Веселовский А. Н. Собр. соч., т. VIII, вып. 1. Пг., 1921).

народного мировоззрения. В частности, распространение сюжета о Соломоне и Китоврасе увязывается Веселовским с дуалистической богомильской ересью. Веселовский исследует, вопрос, какие социальные группы придерживались этой ереси. Приверженцы ее имелись среди буржуазии и даже среди людей науки, но наиболее благоприятную почву для распространения ее представлял народ. «Причины понятны: народ всего более терпел от неурядиц и произвола феодалов, от массы зла, которая обрушивалась на него невесть откуда в виде голода, неурожая и неприятельских погромов. Он привык к этой случайности, фатализму и заключал отсюда к какому-то особому принципу зла, самостоятельному, владеющему миром»<sup>209</sup>. Богомильская ересь и создает благоприятную почву для распространения сюжета о том, что Соломонов храм был построен при помощи Китовраса-Асмодея — дьявола и т. д.

Такая точка зрения не претендует на решение вопросов генезиса. Веселовский четко отличал проблему генезиса от проблемы распространения и в предисловии к «Славянским сказаниям о Соломоне и Китоврасе» писал, характеризуя «Германскую мифологию» Я. Гримма и «Панчатантру» Бенфея: «Эти книги не исключают друг друга, как не исключают и оба направления» (Там же, с. 1). Это не «примирительное отношение», как думает Савченко (Савченко, 1914, 435—445), а глубокое понимание сути дела. В 1887 году в рецензии на «Лорренские сказки» Коскэна Веселовский уже отвергает мифологическую теорию как таковую. Тем не менее и здесь он возражает против коскэновского понимания “*origine*” как места происхождения, а не вопроса о том, как произошла сказка. Коскэновская точка зрения, идущая от Бенфея с некоторыми поправками (например, по вопросу о буддийском происхождении сказки), не могла дать Веселовскому ничего нового, так как сам он, мы это видели, шагнул значительно дальше. Соответственно его отзыв довольно сдержанный и ограничительный: «Теория эта (теория заимствования — *ред.*) имеет многое за себя: дословное сходство в самых незначительных мелочах, представленное сказками разных народов, не может быть объяснено иначе, как пере-

---

<sup>209</sup> Веселовский А. Н. Славянские сказания // Собр. соч., т. VIII, вып. 1, с. 177.

несением» (Веселовский, 1938, XVI, 214). Но тут же Веселовский допускает, что «схема» сказок может создаваться в разных местах самостоятельно. О заимствовании мы имеем право говорить только тогда, когда об этом свидетельствуют «случайные подробности». Ни вопросы происхождения, ни закономерность сходства ими не объясняются. Любимая мысль Веселовского повторяется и здесь в чрезвычайно четкой и ясной форме: «Усвоение пришлого сказочного материала немыслимо без известного предрасположения к нему в воспринимательной среде. Сходное притягивается сходным, хотя бы сходство было и неабсолютное. С этой точки зрения, в каждой сказке должно быть и свое и чужое, теория заимствования подает руку теории самозарождения» (Там же, с. 221). Вопрос решается всякий раз только анализом.

**6. Отношение мифологов к миграционизму.** Как мы видим, Веселовский считал возможным сочетание направлений мифологического и миграционистского. Тем более не признавали себя побежденными сами мифологи ни в Западной Европе, ни у нас. Якоб Гримм признал заслуги Бенфея и предложил его, при подробной блестящей характеристике и оценке, к избранию в академики. Но это не означает, что он принял его метод: он навсегда остался при своих прежних убеждениях. О распространенности и силе идей мифологического направления говорит то, что основные труды В. Шварца, считавшего себя продолжателем Гриммов, появились после «Панчатантры» Бенфея. Макс Мюллер в 1870 г. читает лекцию о сюжете мечтательной молочницы Перетты, показывая его индийское происхождение, прослеживая его миграцию по странам Востока и Европы, и делает это с не меньшей эрудицией и не меньшим блеском, чем сам Бенфей. Но и Макс Мюллер по вопросу о происхождении сюжетов из языка и мифа остался при своих воззрениях. Таким образом, мифологи не только не оспаривают в отдельных случаях индийское происхождение и миграцию некоторых сюжетов, но и сами его подтверждают; однако теория Бенфея для них — не всеобъемлющая теория. В вопросе о происхождении сюжетов, т. е. по существу генетического процесса, они остаются при своих убеждениях, ибо генетический процесс Бенфеем не был вскрыт. Принято утверждать, что у нас в России появление новой школы внесло кризис в установки мифологов. Обычно в этих случаях ссылаются на предисловие Буслаева к



собранию его статей «Народная поэзия», где он говорит: «Так называемая гриммовская школа с ее учением о самобытности народных основ мифологии, обычаев и сказаний, которое я проводил в своих исследованиях, должна была уступить место теории взаимного между народами общения в устных и письменных преданиях. Многие, что признавалось тогда за наследственную собственность того или другого народа, оказалось теперь случайным заимствованием, взятым извне вследствие разных обстоятельств, более или менее объясняемых историческими путями, по которым направлялись эти культурные влияния»<sup>210</sup>.

Однако эти слова вовсе не означают, что Буслаев отказался от своей позиции и признал новую теорию. Буслаев находился в оппозиции к этой новой теории, но не потому, что он оставался верен мифологизму, а потому что взаимное влияние всегда составляло для него один из основных вопросов его исследований и потому, что он понимал это общение гораздо более глубоко, чем Бенфей и его непосредственные последователи. Мы уже видели, что в самое понятие народности Буслаев, в противовес славянофилам, включал творческую переработку чужого. Это было для Буслаева не вопросом метода, теории, школы, а составным элементом всей его жизненной философии.

Отрицательное отношение к новому течению сказывается уже в его рецензии на работу Стасова (см. «Отчет о двенадцатом присуждении наград графа Уварова»). Он отказывается признать метод Стасова сравнительным. Заимствование для Буслаева — «случайный» факт. (Эти слова повторены и в предисловии к «Народной поэзии» и в рецензии на «Илью Муромца» О. Миллера.) Это значит, что для Буслаева в работе Стасова не поставлена сама проблема заимствования.

Совершенно иначе Буслаев отзывался о «Славянских сказаниях о Соломоне и Китоврасе» А. Н. Веселовского («Отчет о шестнадцатом присуждении наград графа Уварова»). Мы уже знаем, что эта работа идет не по бенфеевскому руслу и что вопрос о заимствовании поставлен здесь принципиально иначе, чем у Бенфея. Отчасти именно этим и вызвано восторженное отношение Буслаева к работе Веселовского. Бусла-

---

<sup>210</sup> Буслаев Ф. И. Народная поэзия: Исторические очерки. СПб., 1887, с. III—IV.

ев говорит, что «она, так сказать, наэлектризовывает читателя, воодушевляет его и вызывает к новым соображениям и наблюдениям на том широком поле, которое в ней так плодотворно разработано»<sup>211</sup>.

Каковы эти «новые соображения», Буслаев показал в одной из самых блестящих работ, а именно в статье «Перехожие повести и рассказы»<sup>212</sup>. Возможно, что внешним поводом для написания этой работы послужила статья М. Мюллера «Миграция сюжетов»<sup>213</sup>, в которой он по примеру Бенфея прослеживает распространение сказки о мечтательной молочнице, в конце концов разбивающей свой кувшин. Как уже говорилось, Мюллер вовсе не склонил своих знамен перед новым учением. Он утверждает, что факт перехода от народа к народу таких сюжетов в историческое время несколько не затрагивает его теории доисторических арийских мифов. Буслаев прослеживает распространение нескольких сюжетов, как-то: о молочнице, о матроне эфесской (жена, потерявшая мужа, так отчаивается, что следует за ним в могильный склеп, но тут же в склепе изменяет ему с воином, случайно попавшим туда, и выдает ему труп мужа), о Шемьякином суде, о семи мудрецах, о Вергилии и др. Это делается не для того только, чтобы показать факт миграции. Не в этом пафос Буслаева. Он, так же как и Веселовский, ставит в центр изучения народ и исторические условия, в которых народ живет. И если Веселовский еще нуждается для своего учения в связи сюжета с идеологией в таких ее проявлениях, как ереси (против чего возражал Буслаев), то сам Буслаев берет народ в совокупности исторических условий его существования. Следя за переходом сюжета, Буслаев следит и за изменениями его и устанавливает внутреннюю причину этих изменений. С одной стороны, мрачное, аскетическое средневековье с его женоненавистничеством, с другой стороны, культ женщины как святыни; социальные и материальные ус-

---

<sup>211</sup> Буслаев Ф. И. Рецензия на «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе...», соч. акад. А. Веселовского // Отчет о шестнадцатом присуждении наград графа Уварова. СПб., 1874, с. 56—57.

<sup>212</sup> Буслаев Ф. И. Перехожие повести и рассказы // Буслаев, 1886, II, 259—406.

<sup>213</sup> Müller F. M. The migration of fables // Müller F. M. Selected essays on language, mythology and religion, vol. I—II. London, 1881.

ловия жизни народов, их традиционные мировоззрения — вот на чем основывается разнообразие сюжетов при общем их сходстве. В частности, сюжет о Вергилии рассматривается не с точки зрения заимствования из античности фигуры Вергилия, а с точки зрения средневекового преломления элементов античной культуры и античного мировоззрения.

Какой же вывод делает Буслаев из своих чрезвычайно красочных, ярких и богатых международными материалами сопоставлений? Вывод его не только опережает науку его времени, но звучит до странности современно. Признавая переход бродячих сюжетов, Буслаев, однако, видит какую-то закономерность сходства, не основанную на заимствовании, а состоящую «в одинаковых началах быта и культуры, в одинаковых способах жить и чувствовать, мечтать и допытываться и выражать свои жизненные интересы в слове и деле» (Буслаев, 1886, II, 405).

Эти слова содержат декларацию, которая, если бы она была воспринята современниками, означала бы переход на новые рельсы всей науки о сказке. Буслаев указывает на новую, никем до него не замеченную закономерность, а именно на зависимость идейно-художественного творчества от «одинаковых начал быта и культуры», от «одинаковых способов жить и чувствовать». Этот новый принцип объяснения сходства еще не разработан им на материале, не положен в основу исследования. Он представляет собой новую идею, к которой Буслаев пришел на склоне лет, но которая не была воспринята современниками. Непонимание Буслаева длится, однако, и до настоящего времени. Смысл его статьи обычно объясняется как уступка новому направлению<sup>214</sup>. Такое понимание мы не можем признать правильным.

**7. Поздний бенфеизм в России.** Таким образом, если представители старой классической науки относились к новому течению при всем признании его заслуг сдержанно и критически, то более молодое поколение испытывало на себе непосредственное воздействие Бенфея и иногда слепо следовало и подражало ему. Правда, бенфеизм как таковой не имел у нас большого распространения, но тем не менее влияние Бенфея сказалось и у нас.

---

<sup>214</sup> См., например: Соколов, 1941, 56.

Более к украинской, чем к русской, науке относится историк и классик по образованию М. П. Драгоманов (1841—1895). Настроенный украинофильски Драгоманов, однако, хорошо понимал невозможность исключительно национального изучения фольклора, что связано и с его общественно-политическими взглядами. Труды Драгоманова, писавшего на разных языках и часто под псевдонимами, были переведены на украинский и собраны в четырех томах под заглавием «Розвідкі про українську народню словесність і письменство»<sup>215</sup>. В ранних статьях он, иногда даже в деталях следуя Бенфею, утверждает индийское происхождение рассматриваемых им сюжетов. Таковы, статьи о Корделии-Замарашке и о «Лучшем сне». В дальнейшем заметно влияние Вс. Миллера, привлекавшего иранские материалы и утверждавшего передаточную роль Кавказа. Такова статья «Шоладивый Буняка в украинских народных сказаниях». В статье «Турецкие анекдоты в украинской словесности» вскрываются турецкие влияния на украинские анекдоты, связанные с историческими отношениями этих двух народов<sup>216</sup>.

В том же направлении идут и более поздние и более крупные работы Драгоманова. В статье «Славянские повести о пожертвовании своего ребенка»<sup>217</sup> Драгоманов подробно останавливается на мотиве странствования бога по земле и утверждает буддийское происхождение этого мотива. То же утверждается для мотива жертвования своего ребенка для жизни другого, хотя этот мотив в Индии не засвидетельствован. Точно так же в монографии, посвященной славянским повестям о рождении Константина Великого, он утверждает буддийское происхождение сюжета о Марке Богатом<sup>218</sup>.

---

<sup>215</sup> Драгоманов М. П. Розвідкі про українську народню словесність і письменство. Т. I, II, III, VII. Киев, 1899—1907.

<sup>216</sup> Драгоманов М. П. 1) Корделия-Замарашка // Вестн. Европы, 1884, № II; 2) Лучший сон // Киев. стар., 1885; 3) Шоладивый Буняка в украинских народных сказаниях // Киев. стар., 1887, № 8, 10; 1891, № 8; 4) Турецкие анекдоты в украинской народной словесности // Киев. стар., 1886, № 2—3.

<sup>217</sup> Драгоманов М. П. Славянские повести о пожертвовании своего ребенка // За народни умотворения. Кн. I. Киев, 1889.

<sup>218</sup> Драгоманов М. П. Славянские повести о рождении Константина Великого // Там же, кн. II, III, 1889.

Более широкий горизонт Драгоманов обнаруживает в своей наиболее крупной и значительной работе «Славянские переработки истории Эдипа»<sup>219</sup>. К тому времени уже была признана антропологическая школа, и это заставило Драгоманова пересмотреть свои прежние взгляды на проблему не только распространения, но и происхождения сюжетов. Следуя Лэнгу, он допускает полигенезис, а процесс происхождения считает возможным объяснить мифологически. «Все три научных направления имеют за себя разумные основы», — пишет он (Драгоманов, 1899—1907, IV, с. 7). Соответственно он видит в сюжете об Эдипе отражение мифа о силах природы, к чему приходит путем анализа античных версий мотива кровосмесительства. В дальнейшем сюжет через Византию передается славянам и в Европу, хотя византийских материалов Драгоманов еще не знает. Открытие византийских материалов Петриным позволило отвергнуть точку зрения Драгоманова. Тем не менее им собран и сопоставлен очень значительный материал, и некоторые случаи зависимости одних текстов от других вскрыты вполне убедительно.

«Индианизм» к изучению сказки о животных был применен Л. З. Колмачевским в его капитальном труде «Животный эпос на Западе и у славян» (Колмачевский, 1882). Здесь дан богатый критический обзор литературы о животном эпосе. Автор решительно отвергает точку зрения Гриммов на животный эпос как национально немецкий и столь же резко отвергает теорию антропологическую. В качестве одного из выводов этого обзора он формулирует тезис: «Животный эпос вообще своим происхождением обязан Востоку, именно Индии» (Там же, с. 54). Западные ученые, однако, не знают славянских и, в частности, русских материалов. Между тем эти сказки обладают поразительным сходством с западными. Колмачевский рассматривает славянский и русский репертуар по сюжетам, причем приводит огромное количество вариантов. Сходство по вариантам заставляет его сделать вывод: «Можно представить ряд соображений и доводов, в виду которых становится более чем вероятным, что замечательное согласие всех вариантов может быть объяснено исключительно путем заимствования» (Там же, с. 84). Следуя Бен-

---

<sup>219</sup> Драгоманов М. П. 1) Славянские переработки истории Эдипа // Там же, кн. V, VI; 2) Драгоманов, 1899—1907, IV.

фею, Колмачевский признает происхождение животного эпоса из античной басни. Из античного мира животный эпос передался в Индию, а из Индии перешел в Европу. Русские сказки о животных восходят либо к восточновизантийским, либо к западным источникам. Это общий вывод, вытекающий из чрезвычайно детального сопоставления сюжетов животного эпоса по всем известным тогда вариантам (Там же, с. 173). Для очень небольшого количества сюжетов признается собственно русское, народное происхождение. Кроме того, в книге Колмачевского рассматриваются тексты «романов о лисе» и их генеалогическая связь. Веселовский откликнулся на эту работу краткой приветственной рецензией<sup>220</sup>.

Несколько особое место в числе русских последователей новой теории занимает В. Ф. Миллер. Миллер посвящает себя главным образом изучению героического эпоса. Его «Экскурсы в область русского народного эпоса»<sup>221</sup>, а еще ранее его «Осетинские этюды»<sup>222</sup> являются данью новому направлению. Миллер был одним из наших крупнейших кавказоведов. Отсюда особый уклон его работ. Превосходно зная кавказские материалы, он вводит их в орбиту научного наблюдения и подчеркивает их значение в международном фольклорном обмене. Но у Миллера имеется ряд чрезвычайно значительных работ и о сказке<sup>223</sup>. В ранних работах он еще всецело находится под влиянием Бенфея. В статье «Восточные и западные параллели одной русской сказки»<sup>224</sup> он утверждает индийское происхождение сказки об удачливом оттадчике. Эта сказка, по Миллеру, могла возникнуть только в Индии, так как называть себя «брюхом» и т. п. естественно, тогда как индийское слово «джихва» и обознача-

---

<sup>220</sup> Веселовский А. Н. *Kolmacevsky L. Das Tierepos in Occident und bei den Slaven* // Веселовский, 1938, XVI, 204.

<sup>221</sup> Миллер В. Ф. *Экскурсы в область русского народного эпоса*, т. I—III. М., 1892.

<sup>222</sup> Миллер В. Ф. *Осетинские этюды*, вып. 1—3. М., 1881—1887.

<sup>223</sup> Миллер В. Ф. *Список трудов* // Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера. М., 1900; См. также: Сперанский М. Н. *Список ученых трудов В. Ф. Миллера* // Отчет имп. Моск. ун-та за 1913 год, ч. 1. М., 1914.

<sup>224</sup> Миллер В. Ф. *Восточные и западные параллели одной русской сказки* // Изв. Общ-ва любителей ест., антр. и этн., т. XXVIII. М., 1877.

ет брюхо, и является одновременно именем собственным. Изучение этой сказки сопровождается рядом теоретических рассуждений в духе чистого бенфеизма. В этом же направлении выдержана работа о сборнике индусских сказок "Virkamârkcaritram"<sup>225</sup>. Позже начинают преобладать кавказские интересы Миллера. И в этой области он дал ряд ценнейших работ: «Кавказские сказания о великанах, прикованных к горам» и «Кавказские сказания о циклопах»<sup>226</sup>. Здесь он далек от односторонностей немецкой миграционистской школы и весьма осторожно взвешивает значение собранных им кавказских материалов.

Как известно, Миллер впоследствии совсем отказался от методов миграционистской школы и явился одним из создателей и крупнейшим представителем так называемой «исторической школы». Сказка в меньшей степени поддается изучению при том понимании историзма, какое свойственно было русской исторической школе в изучении эпоса. Тем не менее Миллер пытается подвергнуть и сказку подобному историческому изучению. Таковы его статьи: «К сказкам об Иване Грозном»<sup>227</sup>, «К песням, сказкам и преданиям о Петре Великом»<sup>228</sup> и «Всемирная сказка в культурно-историческом освещении»<sup>229</sup>. В последней работе Миллер пытается увидеть в сюжете об обманном захвате земли путем обмера ее шкурой, разрезанной на ремни, следы некогда имевшегося юридического обычая. Как в области изучения былины, так и здесь установки исторической школы были подвергнуты справедливой, хотя и односторонней критике со стороны формалистов<sup>230</sup>.

---

<sup>225</sup> Миллер В. Ф. Сборник индусских сказок "Virkamârkcaritram" // Отчет Моск. ун-та за 1875.

<sup>226</sup> Миллер В. Ф. 1) Кавказские сказания о великанах, прикованных к горам // Журнал Мин. нар. просв., 1883, № 1; 2) Кавказские сказания о циклопах // Этнографическое обозрение, 1890, вып. IV, № 1.

<sup>227</sup> Миллер В. Ф. К сказкам об Иване Грозном // Изв. Отд. рус. яз. и слов., т. XIV, № 2.

<sup>228</sup> Миллер В. Ф. К песням, сказкам и преданиям о Петре Великом // Русский филолог, вестн. Варшава—Москва—Петроград, 1909, т. LXI.

<sup>229</sup> Миллер В. Ф. Всемирная сказка в культурно-историческом освещении // Русская мысль, 1894, ноябрь.

<sup>230</sup> См.: Шкловский, 1929, 28 и сл.

**8. Бедье.** В Западной Европе миграционизм быстро стал господствующим течением. С увеличением числа трудов все более и более обнаруживались его слабые стороны, и этим была вызвана сокрушительная критика Ж. Бедье<sup>231</sup>.

В настоящее время эта критика не во всем может быть нами принята. Правда, в наши дни теория индийского происхождения повествовательного фольклора еще в меньшей степени может быть признаваема, чем во времена Бедье. Но в свое время она имела огромное значение, продвинув вперед нашу науку. С открытием у неиндоевропейских народов (древних евреев, арабов) тех же сюжетов, что и у индоевропейских, теория индоевропейского доисторического единства как причины сходства языка и фольклора должна была рушиться. Хотя представители ее и не сдавались, тем не менее мифологическая экзегеза была обречена на поражение. Однако заслуги этой школы не ограничиваются негативной, полемической стороной. Школа заострила внимание на одном из важнейших и сложнейших явлений в фольклоре — на явлении миграции. Сюжет интересует уже не как абстрактная мифологическая схема, а рассматривается в связи с народом — его носителем. Это помогло правильно понять целый ряд явлений. Индийское происхождение «Варлаама и Иосафа» например, не подлежит никакому сомнению. Признавая факт миграции и необходимость его изучения, современная наука, однако, не возводит этого частного явления в общий принцип или закон: заимствование не объясняет, с нашей точки зрения, явления сходства фольклорных образований как такового. Одна из слабых сторон нового учения состояла также в том, что пути заимствования (перехода) определялись преимущественно изучением письменных, не чисто фольклорных памятников. Перевод рассматривался как переход. Сейчас мы уже знаем, что пути устной передачи могут не совпадать с путями письменной. Устная передача может совершаться независимо от письменной.

Эти и целый ряд других недостатков постепенно должны были осознаваться и вести к отрезвлению и к критическому отношению к новой теории. Наиболее блестящей критикой мы обязаны Жозефу Бедье и его замечательному исследованию «Фаблю», где предпринята попытка исторического изу-

---

<sup>231</sup> Bédier J. Les Fabliaux. Etudes de Littérature...



чения и развернута чрезвычайно остроумная, беспощадная критика миграционизма. Однако собственного объяснения сходства сюжетов Бедье не нашел и признал себя принципиальным агностиком.

**9. Русские ориенталисты.** Критика Бедье нашла много-сторонний и разнообразный отклик. Но был лагерь, стан (среди миграционистов — *ред.*), куда эта критика мало проникала: это были ориенталисты. Психологически это вполне понятно. Исследователь, всю свою жизнь посвятивший изучению восточных материалов, всегда склонен приписывать этим материалам приоритет по сравнению с материалами западными, к которым он будет считать вторичными.

В развитии миграционизма можно проследить две основные линии или два течения. Одно из них — собственно ориенталистское по приурочению сюжетов в зависимости от специальности автора: индийскому, иранскому, монгольскому или, как у дилетантов, например у Стасова, — «восточному» вообще. Другая линия развивается позже. Утверждается уже не только восточное, но и западное или иное заочное происхождение сюжета. Таким образом, можно говорить о «восточной» школе и «школе заимствований», понимая под этим не одно и то же. Для представителей последнего течения у нас укрепилось название «компаративисты».

Продолжателем старой «восточной» школы был Р. П. Потанин. Превосходный монголист, прекрасно знавший северо-западную Монголию и совершивший туда несколько экспедиций (четвертый том его «Очерков северо-западной Монголии» содержит сказки)<sup>232</sup>, Потанин в своем капитальном труде «Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе»<sup>233</sup> сопоставляет разнообразные монгольские материалы (среди них особенно много материалов о Чингисхане) с европейским и русским эпосом и сказками. Сопоставления Потанина не всегда правильны и убедительны, но ему удалось открыть целый ряд действительных и очень интересных совпадений. Выводы о восточном происхождении огромного, обработанного Потаниным материала также далеко не всегда

---

<sup>232</sup> Потанин Р. П. Очерки северо-западной Монголии, т. I—IV, СПб., 1883.

<sup>233</sup> Потанин Р. П. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. М., 1899.

убедительны и не свободны от натяжек. Тем не менее труд Потанина очень значителен по огромному и разнообразному сопоставленному в нем материалу. Из сказок Потаниным более подробно рассматриваются сказки о «косоручке» (гл. I), о ворах, о Соломоне (гл. XIII), о Марке Богатом (гл. XX), о Еруслане Лазаревиче (гл. XVI) и некоторые другие.

Из числа русских ориенталистов особое место в истории изучения сказки принадлежит акад. С. Ф. Ольденбургу. Ольденбург всегда понимал огромное научное значение сказки. Он был организатором и бессменным председателем Сказочной комиссии в Отделении этнографии Русского географического общества, «Обзоры работ» которой открываются его статьей «Исключительная важность исследования народной сказки». По специальности он был индологом, но не столько лингвистом, сколько историком культуры, притом культуры народной. Его первый крупный труд «Буддийские легенды и буддизм»<sup>234</sup> определяет круг его преимущественных интересов. Он должен был занять определенную позицию по отношению к индианистской теории. Наиболее полное выражение его отношение к этой теории и к книге Бедье нашло в серии статей под общим заглавием «Фабло восточного происхождения»<sup>235</sup>. Ольденбург дает обстоятельный разбор книги Бедье и вскрывает все ее слабые стороны. Так, Бедье, отрицая восточное происхождение фаблио “Constant du Hétel”, знает только одну восточную запись его. Ольденбург приводит их пятнадцать. В эти годы Ольденбург — индианист, утверждающий индийское происхождение тех сюжетов, которыми он занимался. Позднее, в статье «Странствование сказки», он вносит количественные ограничения в теорию Бенфея: «Если поставить вопрос так, что источник весьма *многих* сказок (курсив наш) следует искать в Индии, то против такой постановки вряд ли встретятся возражения»<sup>236</sup>. Вопрос о странствовании сказки из методологического превращается у Ольденбурга в большой культурно-исторический. Передача ска-

---

<sup>234</sup> Ольденбург С. Ф. Буддийские легенды и буддизм // Зап. Вост. отд. рус. археол. об-ва (ЗВОРАО), 1896, т. IX, с. 157—165.

<sup>235</sup> Ольденбург С. Ф. Фабло восточного происхождения // Журн. Мин. нар. проев.. 1903, № IV; 1906, № X; 1907, № V.

<sup>236</sup> Ольденбург С. Ф. Странствование сказки // Восток, 1924, № IV, с. 158.

зок — «одно из тех звеньев, которые связывают народы, заставляют их лучше понимать друг друга» (Там же, с. 160). Впоследствии Ольденбург переносит центр тяжести своих «сказочных интересов» уже на проблему реального бытования сказки и методологическое значение этой проблемы для всестороннего ее изучения (см. так называемую «сорбоннскую лекцию» — «Народная сказка: проблемы и методы»<sup>237</sup>).

**10. Русские компаративисты.** Как уже указывалось, в развитии миграционизма можно проследить две линии: одну — ориенталистскую и другую, которую условно можно назвать компаративистской. Широкое сравнительное изучение вариантов и путей их распространения при более объективном взгляде на вещи не всегда приводит к Индии или Востоку в широком смысле слова. В частности, для русских материалов часто весьма убедительно можно показать их западное происхождение.

Представители миграционизма весьма разнообразны по своим индивидуальным наклонностям, по кругу своих интересов и по своим техническим приемам в приложении компаративистски-миграционистского метода. Наряду с миграционистским принципом выдвигались к этому времени уже и другие принципы изучения фольклора, и это сказалось на компаративистских работах того времени. Своеобразное и очень плодотворное сочетание миграционизма с историческим изучением мы наблюдаем в трудах И. Н. Жданова. В своей магистерской диссертации «К литературной истории русской былевой поэзии»<sup>238</sup> он рассматривает ряд сказочных мотивов, связанных с былиной. В его докторской диссертации «Русский былевой эпос»<sup>239</sup>, состоящей из ряда отдельных очерков, есть очерки, имеющие прямое отношение к сказке. Целиком же сказке посвящен ранее опубликованный очерк «Повесть о Вавилоне и сказание о князьях Владимирских»<sup>240</sup>,

---

<sup>237</sup> Oldenbourg S. Le conte dit populaire: problèmes et méthodes // Revue des études slaves, 1929, t. IX, fasc. 3 et 4, p. 221—236 (ред.).

<sup>238</sup> Жданов И. Н. К литературной истории русской былевой поэзии. Киев, 1881 (то же в кн.: Жданов И. Н. Собр. соч., т. 1, СПб., 1904, с. 485—743).

<sup>239</sup> Жданов И. Н. Русский былевой эпос. СПб., 1895.

<sup>240</sup> Жданов И. Н. Повесть о Вавилоне и сказание о князьях Владимирских. СПб., 1891.

где рассматриваются византийский прототип и заимствованные с Запада исконно сказочные элементы сказки о Барме-Ярыжке, отправлявшемся в Вавилонское царство (лучшая запись у Садовникова, № 3 — Садовников, 1884). Из других сказочных тем Жданов останавливается на мотивах нерассказанного сна. Он рассматривает сказочные основы былины о Потьке, Василии Буслаевиче (в котором он видит отголосок средневековой легенды о Роберте-дьяволе). Предметом исследования Жданова является не сказка, а эпос, но в эпосе его часто интересуют именно сказочные элементы. Он называет их «захожими легендами и сказками», говорит о заимствовании эпосом сказки и следит за судьбой или «литературной историей» исследуемых сюжетов. В некоторых случаях он устанавливает заимствование из Западной Европы сюжетов, возникших на Востоке. Такая постановка вопроса особенно четко выражена в неоконченной работе, посвященной повести о Валтасаре, предметом которой служит измена жены богатыря с каликой.

В настоящее время мы не во всем можем согласиться с Ждановым. Совпадение между былинной и сказкой, которое мифологами возводится к индоевропейским основам, Ждановым — к заимствованиям, не во всем объясняется заимствованиями. Оно имеет более глубокие исторические корни, которые могут быть раскрыты и объяснены только при детальном генетическом изучении сказки и былины. Например, утверждаемая Ждановым связь между Василием Буслаевичем и Робертом-дьяволом не представляется убедительной. Тем не менее ряд литературных влияний, в особенности в работе о Вавилонском царстве, доказан блестяще.

Появление и развитие антропологической школы» (см. ниже) также отозвалось на изучении всемирных соответствий. Односторонность и недостаточность изучения «странствований» и «заимствований» постепенно становятся ясными. Новую попытку объединения этих двух направлений делает И. Созонович, и частично это приводит к весьма важным и новым результатам. В своей работе «Песни о девушке-воине и былины о Ставре Гоудиновиче»<sup>241</sup> он еще довольно внешне сочетает анализ «бытовых основ» и возможности са-

---

<sup>241</sup> Созонович И. Песни о девушке-воине и былины о Ставре Гоудиновиче. Варшава, 1886.

мостоятельного зарождения сюжетов у разных народов с утверждением в некоторых случаях заимствований. Созонович недостаточно понимает этнографическую, доисторическую основу генезиса, утверждаемую в учении Тэйлора-Лэнга. Гораздо более глубоко вопрос поставлен в одной из значительнейших его работ, а именно в работе, посвященной сюжету Леноры<sup>242</sup>. На основании археологических и этнографических данных Созонович показывает, как вера в возможность возвращения мертвецов дает начало сюжету. В частности, Созонович придает большое значение связанному с этим верованием запрету плача об умерших: слезы оставшихся тревожат покойника и вызывают его из могилы. Он устанавливает версии и исследует влияние одних на другие. Заимствование устанавливается на основании критерия, выдвинутого еще Веселовским, — совпадения в подробностях, которые не могут быть случайными. Иногда Созонович все же идет слишком далеко, утверждая, например, что скандинавская сага о Гельги и Сигруне есть переработка античного сюжета о возвращении Протезилая из преисподней к своей жене Лаодамии.

Менее удачна работа «Поэтический мотив о внезапном возвращении мужа ко времени свадьбы своей жены, собиравшейся выйти замуж за другого»<sup>243</sup>. Здесь собран богатейший материал по западноевропейским средневековым и славянским памятникам, и в этом отношении работа имеет капитальное значение. В данной работе уже можно отметить явление, характерное и для других авторов и работ того времени: подбор материалов превращается в самоцель. Это явление вполне закономерно для такой ступени в развитии науки, когда материалы еще рассеяны, не собраны, не сгруппированы и не сопоставлены. Всякие сводки материалов по сюжетному или по иному признаку представляют собой поэтому большую ценность, хотя бы выводы совсем отсутствовали или в настоящее время уже не являлись убедительными.

---

<sup>242</sup> Созонович И. «Ленора» Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии европейской и русской. Варшава, 1893 (то же в кн.: Созонович И. К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию. Варшава, 1898).

<sup>243</sup> Созонович И. Поэтический мотив о внезапном возвращении мужа ко времени свадьбы своей жены, собиравшейся выйти замуж за другого // Варшавские унив. изв., 1897, т. II—VI; 1898, т. I—II.

Для данного этапа в истории нашей науки характерна фигура Н. Ф. Сумцова, выдающегося знатока фольклора и литературы. Количество его трудов огромно (до 800). По общетеоретическим предпосылкам исследования он может быть назван эклектиком. Как миграционист, он утверждает не только восточное влияние на Запад, но и западное влияние на Восток, в частности на монголов («Оттолоски христианских преданий в монгольских сказках»<sup>244</sup>). Сумцов вскрывает самые разнообразные, скрещивающиеся и переплетающиеся пути странствования сюжетов, сочетая иногда свои выводы с рассуждениями, явно идущими от мифологов, или сопоставляя свой материал с живыми народными верованиями. Показательна в этом отношении, например, его работа «Муж на свадьбе своей жены»<sup>245</sup>. Прежде всего им дается богатый обзор материала. Этот обзор не очень систематичен, но все же в нем главная ценность и главное значение труда Сумцова. Далее следуют выводы или наблюдения, основная цель которых — установить наиболее часто встречающуюся форму. Работа пестрит формулировками, как «почти во всех вариантах», «чаще всего» и т. д. Сумцов может быть назван предшественником статистического метода, впоследствии разработанного финской школой. Общие же выводы часто бывают у Сумцова неожиданными и не вытекают из материала. Так, для данного сюжета утверждается, что кольцо, брошенное мужем в кубок жены, «в глубокой древности было символом солнца и, в более широком понимании, символом вечности» (Там же, с. 19). Далее следует столь же неожиданное утверждение, что Алеша и Добрыня — исторические лица (отзвуки исторической школы), а еще дальше утверждается, что они тоже заимствованы. «Сравнение былевых мотивов о ссоре Добрыни с Алешой из-за жены с западноевропейскими повестями и балладами устраняет самый вопрос об оригинальном русском творчестве в былинах о жене Добрыни. Сюжет во всех своих составных частях, очевидно, заимствован, и самое распределение деталей идет по чужому образцу» (Там же, с. 21). Эти утверждения в достаточной степени ха-

---

<sup>244</sup> Сумцов Н. Ф. Оттолоски христианских преданий в монгольских сказках // Этн. обозр., кн. 6, 1893.

<sup>245</sup> Сумцов Н. Ф. Муж на свадьбе своей жены // Этн. обозр., кн. 19, 1893, № 4.

рактизируют установки и метод Сумцова. Но в его многочисленных работах собран драгоценный, богатый материал, и мимо этих работ не может пройти ни один исследователь.

Миграционистское направление в конце XIX и начале XX века было господствующим. Оно имело многочисленных представителей как у нас (А. И. Кирпичников, Яворский, Дурново, Резанов), так и на Западе. Постепенно вырождаясь, оно перерастает в так называемую историко-географическую школу, пытавшуюся уточнить методы изучения сказки, но обнажавшую уже очевидную для нас несостоятельность метода.

**11. Историко-географическая, или финская школа.** В работах Сумцова мы могли наблюдать черты явного методологического упадка. Сумцов в этом отношении — явление симптоматическое. Мы видим, правда, богатый подбор материала, но видим также и беспомощность перед материалом, необоснованность выводов, сведение сходства к заимствованию и отрицание самостоятельного народного творчества. Такое положение в русской науке соответствовало общему положению европейской науки того времени. Во всех странах понемногу накапливалось огромное количество сказочных материалов. Эти материалы требовали учета и систематизации, а неудовлетворительное состояние фольклористического изучения порождало стремление уточнить и методы изучения.

В 1901 году в Хельсинки была основана международная федерация фольклористов. Основателями ее были финский ученый К. Крон, шведский ученый К. Сидов и датский ученый А. Ольрик. Труды этой федерации выходят в виде непериодической серии под названием *Folklore Fellows Communications* — Публикации Федерации фольклористов (FFC). Федерация — не только организация, ставящая себе целью научное объединение и контакт. Она стоит и на определенных методических позициях. Эти позиции были изложены финским ученым Антти Аарне в его «Руководстве по сравнительному изучению сказки»<sup>246</sup> применительно к сказке и — более широко — Кроном в его работе «Фольклористический метод»<sup>247</sup>.

---

<sup>246</sup> Aarne A. Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung. FFC N 13. Helsinki, 1913 (ред.).

<sup>247</sup> Krohn K. Die folkloristische Arbeitsmethode. Oslo, 1926 (ред.).

Выработанные этой школой методы изучения сказки сводятся к следующим приемам.

Исследование обычно посвящается одному какому-нибудь сюжету. Прежде всего устанавливается полный и четкий пронумерованный список всех известных вариантов данного сюжета. Материал располагается по этнической системе, т. е. по группам народов — славянских, романских, германских, финско-угорских и т. д., а внутри групп — по отдельным народам. Для каждого народа имеется шифр (например R. F. — романцы, французы, S. R. — славяне, русские, S. R. W. — славяне, белоруссы и т. д.). Во всех работах данной школы эта часть представляется для нас наиболее существенной и важной. Так, например, Н. П. Андрееву для его работы о разбойнике Мадее удалось установить 245 вариантов этого сюжета как опубликованных, так и хранящихся в архивах и у частных лиц. Стремление к исчерпывающей полноте характерно для данной школы. В этом отношении сделан большой шаг вперед по сравнению с работами предыдущих десятилетий, когда прилагались далеко не все усилия для достижения исчерпывающей полноты материала. Однако это стремление имеет и обратную сторону. Полнота всегда может быть только относительна. С течением лет материал все увеличивается, и новые материалы не всегда подтверждают правильность выводов. Кроме того, количество записей, использованных для исследовательской работы, ничтожно по сравнению с тысячами имеющих место в народе действительных случаев рассказывания. С нашей точки зрения, правильность выводов определяется не только полнотой материалов (к которой мы всегда будем стремиться), а прежде всего правильностью методов.

Второй этап исследования — анализ материалов. Составные части сюжета, мотивы, подвергаются тщательному сравнению и сопоставлению. Фиксируются все разновидности каждой такой части. Это делается для того, чтобы установить, какие формы встречаются чаще. Наиболее часто встречающиеся формы объявляются основными, т. е. исконными и наиболее древними. Совокупность исконных форм мотивов дает исконную форму сюжета, его праформу, или «архетип», т. е. форму, из которой развились варианты. Изучение материала по народам дает возможность установить национальные и локальные версии (экотипы).



Такой прием мы не можем признать правильным. Исследователи исходят из предпосылки, что каждый сюжет создается один раз в определенном месте и в определенное время. Между тем бесспорно, что сюжеты могут зарождаться независимо друг от друга там, где для их возникновения созданы соответствующие условия. Совершенно не учитывается, что сюжеты могут возникать один из другого, что они стоят в генетической связи друг с другом. Мы имеем суженное, изолированное изучение явлений, тогда как наша методология требует изучения широких связей. Неприемлем для нас и статистический метод. При подлинно историческом, а не формально-статистическом изучении может оказаться, что архаические формы встречаются не наиболее часто, а наиболее редко и что они вытесняются более поздними формами.

Третий этап — это установление родины сюжета и его истории. Поставив перед собой такую цель, финская школа именует себя историко-географической. Установление географического района возникновения сюжета производится теми же статистическими приемами, что и установление праформы. Все данные тщательно заносятся на карту. Родина определяется максимальными количествами записей у того или иного народа.

Этот прием неправилен уже потому, что частота записей не соответствует действительному положению вещей. Там, где собирательская работа велась интенсивнее (например Россия, Украина, Германия, Финляндия и др.), большее количество записей, чем там, где собирательская работа велась слабее (Франция). Есть огромные пространства, почти совсем или даже совсем не охваченные собирательской работой.

Наконец, по целому ряду косвенных признаков устанавливается история сюжетов, их переходы от одного народа к другому.

Здесь могут быть охарактеризованы только основные методические приемы школы в их обнаженном виде. Разумеется, отдельные авторы не всегда точно придерживаются данной здесь схемы, в ходе исследования возникает и целый ряд других вопросов. Высказываются остроумные догадки, делается ряд тонких и иногда правильных наблюдений. Но все это не спасает школу от роковой ошибочности методических основ и предпосылок. Так, самый факт изолированного изучения отдельных сюжетов есть для сказки методическая ошиб-

ка. Здесь не учитывается закон перемещаемости мотивов из одних сказок в другие. Каждый мотив, как правило, рассматривается только в системе данного сюжета, тогда как межсюжетное изучение мотивов может показать совершенно иную картину (вспомним учение Веселовского о мотивах и сюжетах). Игнорируются исторические условия жизни сюжета, изучаются только тексты, иногда даже только сюжетные схемы. Изучение фольклора приобретает формалистический, безыдейный характер. Тем не менее мы должны признать, что капитальные монографии как по сказке, так и по другим видам фольклора, а также по истории религии, земледельческих обрядов и т. д., вышедшие в серии FFC, имеют большое значение и очень расширили горизонт наших знаний.

Большой заслугой школы следует признать также то, что одним из деятелей ее — Аарне — создан указатель сказочных сюжетов. Методы школы требовали посюжетного изучения сказки, требовали установления всех имеющихся сюжетов. Накопление материалов обнаружило ограниченность количества сюжетов при огромной их повторяемости по вариантам. Сколько же сказочных сюжетов и какие именно могут быть установлены? Указатель Аарне, о котором уже говорилось, и дает ответ на этот вопрос<sup>248</sup>. Правда, ответ этот далеко не исчерпывающий. Указатель создан на основе сопоставления ряда больших национальных сборников. Для сюжетов, могущих обнаружиться в будущем, Аарне оставил незаполненные номера, и опыт показал, что он был прав. По истечении ряда лет все расширяющийся материал требовал ревидии и расширения указателя. Новое издание, с внесением многих новых типов, осуществлено было американским ученым С. Томпсоном<sup>249</sup>. Этот указатель является международно признанным и по сегодняшний день.

Система расположения, классификация, правда, неудовлетворительна (см. выше), но в данном случае это не столь су-

---

<sup>248</sup> Aarne A. Verzeichnis der Märchentypen. FFC N 3. Helsinki, 1911.

<sup>249</sup> Thompson S. The types of the folktale. A classification and bibliography. A. Aarne "Verzeichnis der Märchentypen" translated and enlarged. FFC N 184. Helsinki, 1964. — В указателе Томпсона обобщены данные многих национальных указателей (ред.).

щественно, так как указатель служит практически справочным целям. Указатель Аарне важен еще другим. На его основе могут быть составлены указатели национальных репертуаров. Такие указатели по системе Аарне составлены, например, для сказок скандинавских народов и многих других. К русскому материалу его применил Н. П. Андреев<sup>250</sup>. Для каждого сюжета им дана и основная библиография. Сопоставление национального репертуара с международным запасом сюжетов позволяет делать ценные заключения о составе русского сказочного эпоса. Составление таких указателей по всем народам имело бы для науки о сказке огромное значение.

Шаткость основных предпосылок и порочность методов финской школы явились причиной критического отношения к ней в Западной Европе. Наиболее беспощадная критика принадлежит А. Весельскому<sup>251</sup>. Наконец, даже один из основателей этого направления, Ольрик, должен был признать, что наука о сказке пришла в тупик, и высказался об этом на VII Северном конгрессе филологов в 1932 г.<sup>252</sup> Однако выдвигаемые учеными собственные точки зрения на возможность выхода из тупика оказались не лучше позиции финской школы.

В русской науке не было школы или течения, соответствующего финской школе. Россия не вошла в федерацию фольклористов. Ближким к позициям этой школы можно считать только бывшего профессора Казанского университета В. Н. Андерсона<sup>253</sup>. Две большие монографии опубликовал в серии FFC Андреев<sup>254</sup>. Впоследствии Андреев отошел от своих ранних взглядов, что видно по его другим многочисленным фольклористическим работам и о чем он сам заявил, например, на антифашистской конференции фольклорной секции

---

<sup>250</sup> Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. См также: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л., 1979. Здесь же см. список национальных указателей — с. 411—415 (ред.).

<sup>251</sup> Wesselsky A. Märchen des Mittelalters. Berlin, 1925.

<sup>252</sup> Зеленин Д. К. Международная конференция фольклористов-сказковедов в Швеции // Сов. этнография, 1934, № 1—2.

<sup>253</sup> Андерсон В. Н. Император и аббат: История одного народного анекдота, т. 1. Казань. 1916.

<sup>254</sup> Andrejew N. P. 1) Die Legende von den zwei Erzsündern. FFC N 54. Helsinki, 1924; 2) Die Legende vom Räuber Madej. FFC N 69. Helsinki, 1927.

Академии наук в 1936 году. Чрезвычайно обстоятельную и сокрушительную критику школы дал А. И. Никифоров в своих рецензиях на монографии Андерсона «Император и аббат» и «Народный анекдот о старом Гильдебранте»<sup>255</sup>.

**12. Эпигоны и эклектики.** В начале XX века не создано новых течений в нашей науке. В Западной Европе это время характеризуется эпигонством и эклектизмом. Несостоятельность методов иногда осознается, но шаткость выводов рассматривается как следствие недостаточности материала. Мы можем наблюдать стремление к большим сводным библиографическим или систематизирующим трудам. Эти сводки, указатели, энциклопедии имеют большое значение как вспомогательное пособие для научных изысканий, но они не являются исследованиями по существу. Уже говорилось о пятитомных «Примечаниях» И. Больте и И. Поливки к сборнику сказок братьев Grimm. Скромный томик примечаний братьев Grimm (третий том их собрания) разросся до пяти больших томов. Из них первые три тома содержат указатель вариантов ко всем сказкам гриммовского сборника, в том числе и к неопубликованным. Этот указатель охватывает все народы мира и представляет собой труд жизни двух величайших знатоков сказки. Четвертый том в основном содержит обзоры сказочных материалов древности (Египет, Вавилон, Иудея, античный мир), европейского средневековья XVI—XVIII веков, Индии, арабов и евреев и характеристику работы братьев Grimm. Пятый том излагает историю собрания по народам и краткую историю теоретического изучения сказки. Помимо основных авторов в работе принимали участие специалисты по отдельным областям. Как Больте, так и Поливка являются авторами многочисленных трудов о сказке. Поливка — миграционист, Больте — неутомимый собиратель вариантов, которые он опубликовал в виде от-

---

<sup>255</sup> Никифоров А. И. Финская школа перед кризисом // Сов. этнография, 1934, № 4; см. также: Конкка У. С. «Финская школа» о сказке // Вопросы литературы и народного творчества. Петрозаводск, 1959 (в сер. «Труды Кар. филиала АН СССР», вып. 20), с. 3—29. Имеются в виду монографии Андерсона: Anderson W. 1) Kaiser und Abt. FFC N 42. Helsinki, 1923; 2) Swank vom alten Hildebrand. Dorpat, 1931 (ред.).

дельных заметок и дополнений и в комментариях к изданным им сказкам.

С особой ясностью видна методическая неустойчивость западноевропейской науки на примере Фон дер Лейена. Он начал как миграционист, утверждая индийское происхождение сказки, отдал дань фрейдизму, утверждая происхождение сказки из снов, и, наконец, с некоторыми поправками и оговорками предлагал вернуться к индоевропейской концепции<sup>256</sup>.

Приведенные данные в достаточной степени характеризуют состояние европейской науки накануне войны. Создание грандиозных библиографических трудов или такого справочника, как, например, «Справочник по немецкой сказке»<sup>257</sup>, начавшего выходить в 1931 г. и представлявшего собой плод коллективного труда лучших специалистов и знатоков, вскрывает внутреннее противоречие между первоклассным владением материалом и методической беспомощностью и беспринципностью.

## Проблема всемирного единства

1. *Антропологическая школа.* Следя за развитием науки о сказке, мы видим, что одной из основных проблем, занимавших ее в течение ряда десятилетий, была проблема сходства. Решение этой проблемы в конечном итоге сводится к двум: сходство объявляется результатом когда-то имевшего место единства народов или оно объясняется заимствованием. Первая школа дала одновременно учение о генезисе, вторая этой проблемы в основном не решала. Мифологическая школа оперировала материалом индоевропейских народов,

---

<sup>256</sup> См.: Indogermanische Märchen // Zeitschrift für Volkskunde, 1929, N 1.

<sup>257</sup> Handwörterbuch des deutschen Märchens/Ausgegeben von L. Mackensen. Berlin, 1931 ff. — В связи с началом 2-й мировой войны не закончен (ред.).

школа заимствований в ее ориенталистском варианте — материалом Азии, средиземноморских и тяготеющих к ним культур, в ее общекомпаративистском варианте — материалом всех азиатских и европейских культур. Мифологическая школа своими корнями в какой-то мере связана с лингвистикой, школа заимствований — с литературоведением.

В 70-х годах XIX века в Англии созревает новое решение вопроса, восходящее уже не к лингвистике и не к литературоведению, а к этнографии. В связи с английской заокеанской колонизацией народы, стоящие на ранних ступенях развития, становятся объектом не только экономической эксплуатации, но и научного изучения. В материалах многочисленных экспедиций, в записках ученых, путешественников, миссионеров, купцов накапливается огромный фактический материал, достаточный для широких обобщений. Материалом исследования теперь служит культура народов всего земного шара. Сходство явлений культуры, в том числе у народов, никогда не состоявших ни в каком общении друг с другом, впервые наблюдаемое на данной стадии развития науки, уже не может объясняться заимствованием. Как некогда вовлечение в круг наблюдений неиндоевропейских народов должно было привести к крушению мифологической теории, так расширение наблюдений в мировом масштабе подрывает теорию заимствования. Сходство фольклорных явлений теперь рассматривается как частный случай сходства этнографического порядка. Сходство фольклорных образований принципиально не отличается от сходства орудий производства, построек, утвари, одежды. Ни праединство, ни миграция его не объясняют. Оно коренится, с точки зрения нового направления, в законах человеческой психики, которые едины для всех народов. По этому последнему признаку, а также потому, что термину «этнография» в Англии соответствовал термин «антропология», вся школа получила название «антропологической».

Уже из изложенного видно, что собственно фольклор не стоит в центре внимания этой школы. Но по ходу своих этнографических разысканий представители ее касаются и фольклора, и эти высказывания для нас чрезвычайно важны.

**2. Тэйлор.** Наиболее полным выразителем этих тенденций был Эдвард Тэйлор (1832—1917). Его важнейшими предшественниками в Германии были Т. Вайтц и А. Бастиан.

Вайту впервые дал сводный этнографический труд, охватывающий все народы земного шара, он же создал концепцию психологического единства<sup>258</sup>. Вайту был философом-психологом, Бастиан — врачом, всецело посвятившим себя, однако, этнографии и объездившим весь земной шар. Труды Бастиана чрезвычайно многочисленны и разнообразны. Один из его основных трудов — «Человек в истории. К обоснованию психологического мировоззрения»<sup>259</sup>. Учение Бастиана здесь не может быть рассмотрено, оно относится к истории этнографических учений. Необходимо только указать, что Бастиан занимался и первобытным фольклором. Ему принадлежит большой труд по мифологии полинезийцев<sup>260</sup>.

Говоря о предшественниках Тэйлора, мы не утверждаем его зависимость от названных ученых. Идеи зарождаются, потому что они отвечают требованиям эпохи. Значение Тэйлора для науки об истории человеческой культуры сравнимо со значением Дарвина в области биологических наук. Его учение — шаг в направлении к материалистическому пониманию исторического процесса. Здесь может быть затронута только незначительная часть его учения, имеющая отношение к фольклористике. Основные труды Тэйлора: «Доисторический быт человечества и начало цивилизации», «Первобытная культура», «Антропология. Введение к изучению человека и цивилизации»<sup>261</sup>. Кроме того, Тэйлором написано огромное количество небольших по объему трудов. Наиболее сильное влияние на развитие мировой науки, в том числе и русской, оказала «Первобытная культура».

---

<sup>258</sup> Waitz Th. *Antropologie der Naturvölker*. Bd. I—IV. Leipzig, 1859—1865; Bd. V—VI. Leipzig, 1867—1872.

<sup>259</sup> Bastian A. *Der Mensch in der Geschichte. Zur Begründung einer psychologischen Weltanschauung*. Bd. 1—111. Leipzig, 1860.

<sup>260</sup> Bastian A. *Die heilige Sage der Polinesier*. Leipzig, 1881.

<sup>261</sup> Tylor E. B. 1) *Researches into the early history of Mankind*. London, 1866 (перевод: Тэйлор Е. Доисторический быт человечества и начало цивилизации. М., 1868); 2) *Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom*. London, 1871 (перевод: Тэйлор Е. Первобытная культура, т. I—II. СПб., 1872; Тэйлор Е. Первобытная культура. М., 1939); *Anthropology, an introduction to the study of man and civilisation*. London, 1881 (перевод: Тэйлор Е. Антропология: Введение к изучению человека и цивилизации. СПб., 1882).

По Тэйлору, все народы проходят одинаковый путь развития. Народы современной Европы когда-то находились в том же состоянии первобытности, в каком ныне находятся «дикари». Эта точка зрения чрезвычайно расширяет область сравнения. В круг сравнений вовлекаются культура и фольклор первобытных народов, которыми европейская фольклористика, в том числе и русская, совершенно пренебрегала. Этот фольклор представляет собой наиболее раннюю ступень его развития. Таким образом не только расширяется круг сравнений, но впервые в их анализ вносятся собственно исторические перспективы.

Современная культура, по Тэйлору, содержит неосознанные, как бы мы сейчас сказали, переосмысленные остатки этой первобытной культуры. Тэйлор вводит чрезвычайно плодотворное и важное понятие «пережитков» (*survivals* ранее переводилось как «переживание»). Правда, и мифологическая школа утверждала, что сказка — остаток первобытного мифа. Но что представлял собой этот первобытный миф, было совершенно неизвестно, и его конструировали путем абстракций, причем конструировали неправильно или принимали за первобытный миф такие стадияльно поздние явления, как «Ригведу», представляющую собой продукт уже классовой, жреческой культуры. Теперь первобытный человек предстал во всей конкретности. Он описан трудами многочисленных этнографических экспедиций. Первобытной мифологии в труде Тэйлора посвящено несколько глав.

Вся эта часть учения Тэйлора наиболее для нас важная и плодотворная. Здесь впервые (в этнографической науке — *ред.*) говорится о единстве исторического процесса. Этот процесс Тэйлору представлялся эволюционным, как эволюционистом был и Дарвин. Развитие идет от менее совершенного к более совершенному. Тэйлор показывает это на развитии жилищ от пещеры до современных построек, на развитии орудий производства от топора до современной фабрики. Этому процессу подчинены и духовная культура, язык, религия и фольклор, хотя собственно о фольклоре Тэйлор говорит мало.

Явления духовной и материальной культуры поставлены Тэйлором не в обуславливающую связь, а в связь параллельную. Они объединены духовной деятельностью человека. Для Тэйлора психика человека едина на всем протяжении ее раз-



вития, и именно ею определяется единство явлений культуры. Развитие этой психики Тэйлор представляет себе так же, как развитие, идущее от простого к сложному. Психика первобытного человека соответствует психике ребенка. От психики человека современного она отличается только своей примитивностью.

В этом мы не можем сейчас следовать за Тэйлором. Сходство явлений культуры, в том числе и явлений фольклора, не определяется единством психики. Духовная культура для нас есть явление надстроечное над явлениями материальной культуры. Тем не менее для нас важно, что Тэйлор впервые стал на путь изучения мышления первобытного человека.

Изучение психики первобытного человека привело Тэйлора к учению об анимизме (*anima* 'душа, дух'). Анимизм есть мировоззрение первобытного человека. Всей природе, всему окружающему миру первобытное мышление приписывает душу или некоторое духовное начало. Камни могут говорить, деревья — кровоточить, когда их рубят, солнце может вступить в брак и т. д. Тэйлор впервые устанавливает сущность религии уже не как веру только в одушевленность солнца, светила, туч и т. д., а как признание наличия в мире некоего духовного начала. Это наблюдение несомненно сделано правильно, но самое явление анимизма сложнее, чем это кажется Тэйлору. В его основных трудах, например, еще не нашло отражения открытое позже явление тотемизма, представляющее собой большую проблему, это явление нашло отражение только в некоторых его статьях.

3. *Лэнг*. Прямым продолжателем Тэйлора был Эндрю Лэнг. Лэнг в большей степени интересовался фольклором, чем Тэйлор, и его труды имеют для нас первостепенное значение. Его основные работы: «Обычай и миф», «Миф, обряд и религия», «Современная мифология», «Становление религии», «Магия и религия», «Социальные истоки», «Тайна тотема»<sup>262</sup>. Лэнг перевел на английский язык «Одиссею», издал на английском языке сказки Ш. Перро и сказки братьев

---

<sup>262</sup> Lang A. 1) Custom and myth. London, 1884; 2) Myth, ritual and religion. In 2 vols. London, 1887; 3) Modern mythology. London, 1897; 4) The making of religion. London, 1899; 5) Magic and religion. London, 1901; 6) Social origins. London, 1903; 7) The secret of the totem. London, 1905.

Гримм и снабдил их предисловиями. Для «Британской энциклопедии» он написал статью «Мифология» (единственная его работа, переведенная на русский язык)<sup>263</sup>. Из этого перечня уже видно, что Лэнг в большей степени интересовался явлениями духовной культуры, чем материальной.

Лэнгом сделан важный шаг вперед к материалистическому пониманию фольклора. Он впервые привлекает для изучения фольклора и в особенности сказки явления социальной жизни. (Социальная жизнь в больших работах Тэйлора не была затронута почти вовсе.) Социальная жизнь слагается из социальных институтов. Сходство фольклорных явлений сводится Лэнгом к сходству социальных институтов. Так, мотив трех братьев, из которых младший наследует престол, сводится Лэнгом к институту минората (т. е. права наследования младшим). Сюжет Амура и Психеи объясняется им некогда имевшимися брачными запретами и т. д. Не все объяснения Лэнга сейчас могут быть признаны правильными. Важен, однако, принципиально новый путь, открывающий возможность бросить свет на происхождение очень многих сказочных мотивов и сюжетов.

Однако Лэнг все же не был материалистом. Объяснение сходства сказочных явлений сходством социальных институтов для многих мотивов принципиально правильно, но само сходство социальных институтов требует, в свою очередь, объяснения, и в том, как Лэнг объясняет это сходство, обнаруживается идеалистическая сущность его взглядов. Сходство это объясняется им единством человеческой психики. Одинаковая психология определяет одинаковые социальные отношения и институты, а ими уже определяется одинаковость сказочных сюжетов. Одностороннее изучение первобытных основ сказки приводит к непониманию современного состояния народного творчества. Если мифологи идеализировали народ, то Лэнг относится к нему презрительно и отрицает его творческую роль.

**4. Фрэзер.** Третьим крупнейшим представителем этого направления был Джеймс Джордж Фрэзер (1854—1941). Ко времени его выступления этнографический материал накопился в огромном, почти необозримом количестве. Фрэзер

---

<sup>263</sup> Lang A. *Mythology* // *Encyclopedia Britannica*, vol. XVII; Лэнг А. Мифология / Пер. под ред. Н. Н. и В. Н. Харузиных. М., 1901.

стремится к полному овладению этим материалом, включая материал древневосточных и античной культур. Его труды — капитальные тома, представляющие собой неоценимую сокровищницу для всякого этнографа, историка культуры и фольклориста. Он продолжает линию своих предшественников, изучая фольклор и его связи с религиозными представлениями и социальными институтами. Его главный труд — «Золотая ветвь»<sup>264</sup>. Основной вопрос, которому он посвящен, — это исследование одной из форм наследования власти, при которой наследник убивает своего предшественника. Некогда царь управлял не только людьми, но и природой. От него, по убеждению его подданных, зависели погода, урожай, размножение скота. Царь одновременно являлся жрецом. Он управлял природой при помощи не рациональных, а магических средств. Это дает Фрэзеру повод к изучению сущности и форм магии вообще. Страницы, посвященные магии, принадлежат к классическим достижениям европейской этнографии и фольклористики. По теории Фрэзера, жреца убивали, когда его магическая сила начинала падать вследствие старости. Из изложенного видно, что Фрэзер стоит на точке зрения религиозного происхождения власти. Этой точки зрения мы не разделяем, равно как и взгляда Фрэзера на магию как дорелигиозную ступень развития человеческого сознания. Магия, религия и наука, по Фрэзеру, представляют собой три ступени развития человеческой культуры.

«Золотая ветвь» — основной труд Фрэзера, сразу принесший ему мировую славу. Но и другие труды Фрэзера имеют первостепенное значение для фольклориста, и, в частности, для сказковеда. «Тотемизм и экзогамия»<sup>265</sup> содержит драгоценный материал для изучения истории брачных отношений, играющих большую роль в сказке. «Вера в бессмертие и обоготворение мертвых»<sup>266</sup> и «Страх смерти в первобытной ре-

---

<sup>264</sup> Fraser J. G. The golden bough, vol. I—II. London, 1890; vol. I—III. London, 1900; vol. I—XIII, London, 1911—1915 (русские переводы: Фрэзер Д. 1) Золотая ветвь, вып. I—IV. М., 1928; 2) Золотая ветвь, вып. I / Под ред. В. К. Никольского. М.—Л., 1931; 3) Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Под ред. С. А. Токарева. М., 1981 — *ред.*).

<sup>265</sup> Fraser J. G. Totemism and exogamy. In 4 vols. London, 1912.

<sup>266</sup> Fraser J. G. The belief in immortality and the worship of the dead, vol. 1—3. London, 1913—1924.

лигии»<sup>267</sup> важны для изучения сказок о потустороннем мире сказочного «тридесятого царства». «Фольклор в Ветхом Завете»<sup>268</sup> посвящен уже фольклору в собственном смысле слова. Здесь вскрывается фольклорное происхождение многих библейских сказаний, считавшихся священными в христианской религии, приводится огромный сравнительный материал к ним и дается объяснение их происхождения из более ранних форм человеческой культуры.

Английская наука и по сегодняшний день развивается в русле, проложенном Тэйлором<sup>269</sup>. Это же направление характерно и для главнейших журналов, издававшихся английским фольклорным обществом, — «Фольклор Уорд», «Фольклор Джорнэл», «Фольклор»<sup>270</sup>. Одним из главных деятелей этого общества был Е. Гартланд, выпустивший капитальное исследование о Персее, в котором с этнографической точки зрения рассматривается сюжет о девушке, отданной на съедение змею и освобожденной героем<sup>271</sup>.

**5. Франция.** Во Франции органом антропологической школы был журнал «Мелюзин»<sup>272</sup>, основанный историком религии А. Гэдо. Крупнейшим этнографом-фольклористом был Л. Леви-Брюль, следовавший не столько за Тэйлором, сколько за социологическим учением Э. Дюркгейма. В противоположность Тэйлору, исходившему из психологии индивидуума, Леви-Брюль изучает коллективное мышление первобытных народов. Это мышление качественно отлично от мышления современного человека. Леви-Брюль называет его дологиче-

---

<sup>267</sup> Fraser J. G. The fear of the dead in primitive religion. London, 1933.

<sup>268</sup> Fraser J. G. The folklore in the Old Testament: Studios in comparative religion, vol. I—III. London, 1919 (перевод: Фрезер Д. Фольклор в Ветхом Завете. М.—Л., 1931).

<sup>269</sup> О дальнейшем развитии этнографии в странах Западной Европы и Америки см.: Токарев С. А. История зарубежной этнографии. М., 1978; Аверкиева Ю. П. История теоретической мысли в американской этнографии. М., 1979; Этнография за рубежом: Историографические очерки. М., 1979 и др. (ред.).

<sup>270</sup> Folklore World. London, 1878—1882; Folklore Journal. London, 1883—1889; Folklore. London, 1890—1913.

<sup>271</sup> Hartland E. S. The legend of Perseus, vol. I—III. London, 1894—1896.

<sup>272</sup> Melusine. Paris. 1878—1912.

ским. Оно не причинно-следственное, а основано на законе сопричастности (партиципации), т. е. мироощущении, при котором человек не отделяет своего «я» от окружающего его мира. Эта особенность первобытного мышления исследуется на языках, системах счисления, обрядах и т. д. и в особенности на мифах, которым посвящены книги «Мыслительные функции в низших обществах»<sup>273</sup> и «Примитивное мышление»<sup>274</sup> (обе частично вошли в сводный перевод: Сверхъестественное в первобытном мышлении. Л., 1922). Труды Леви-Брюля имеют первостепенное значение для изучения сказки и ее генетической связи с первобытным мифом. Нельзя, однако, отождествлять социально-психологическую группу, из которой исходит Леви-Брюль, с социальным коллективом, из которого исходим мы.

Вырождение этнографического метода можно наблюдать на большом теоретическом труде П. Сентива, посвященном изучению сюжетов, имеющих у Перро, — «Сказки Перро и параллели к ним»<sup>275</sup>. Если так называемые мифологи толковали сказку, произвольно возводя ее к мифическим представлениям, то здесь столь же произвольно сказка возводится к различного рода обычаям, обрядам, поверьям и т. д. Так, двенадцать фей в сказке о спящей красавице толкуются как двенадцать месяцев года, а тринадцатая — как новый год; Красная Шапочка «обозначает» царицу мая и т. д. При этом, однако, некоторые соответствия угаданы правильно. Так, Сентив утверждает связь сказки о мальчике-с-пальчике с обрядом посвящения, не разрабатывая ее на конкретном материале (см. ниже о работах С. Я. Лурье и В. Я. Проппа).

**6. Отклики в русской науке.** Новое течение не нашло широкого резонанса в русской дореволюционной науке, шедшей в компаративистском русле. Единственным ученым, понявшим принципиальное значение нового течения, был А. Н. Веселовский. Это не значит, что Веселовский подвергся непосредственному влиянию этой школы. К необходимости

---

<sup>273</sup> Lévy-Bruhl L. Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris, 1910.

<sup>274</sup> Lévy-Bruhl L. La mentalité primitive. Paris, 1922 (перевод: Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930).

<sup>275</sup> Saintyves P. Les contes de Perrault et les récits parallèles. Paris, 1923.

изучения первобытной культуры и развития социальных институтов он пришел самостоятельно, когда начал работать над «исторической поэтикой». Развитие собственных взглядов должно было привести его к учению Тэйлора и его преемников. Но Веселовскому чужды элементы идеализма, характерные для учения тэйлористов. Правда, на первой же странице «Поэтики сюжетов», говоря о психике и бытовых условиях «на первых порах человеческого общежития», он декларирует: «Одномерность этой психики и этих условий объясняет одномерность их поэтического выражения у народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом»<sup>276</sup>. Однако из дальнейшего видно, что упор делается не столько на «психику», сколько на «бытовые условия». Из них Веселовский выводит целый ряд мотивов. Для сюжета в целом, для комбинации мотивов Веселовский еще не считал возможным такое происхождение. Неоконченная «Поэтика сюжетов» показывает картину упорной работы над изучением этих бытовых условий. Веселовский реферировал для себя всю литературу об анимизме и тотемизме, экзогамии, матриархате, патриархате. Попутно он делает заметки о возможном происхождении отдельных мотивов. Так, он пишет: «Сказание о Психее указало бы нам на бытовую среду, в которой совершился перелом от экзогамического к эндогамическому браку» (Там же, с. 514). К тотемизму он возводит мотивы происхождения людей от животных, браков людей с животными, благодарных животных, вскармливание младенца животным и некоторые другие. В мотиве партеногенезиса (чудесного зачатия) он видит отражение матриархальных и патриархальных отношений. Все это только намеки, конспективно и отрывочно изложенные мысли, но и эти отрывки показывают, насколько глубже взгляды Веселовского, чем построения английских антропологов. О «единстве психики» уже нет речи. Если труды английских антропологов только пролагают путь к материалистическому пониманию фольклора, оставаясь по сути еще идеалистичными, то Веселовский уже делает первый шаг по этому пути. Веселовский не столько следует направлению антропологической школы, сколько преодолевает его.

---

<sup>276</sup> Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский, 1940, 493.

В остальном же в русской науке имели место только отдельные, спорадические отражения этого течения у ученых, в целом принадлежавших к другим направлениям. Л. Ф. Воеводский, развивавший идеи мифологов на античном материале, в своей книге «Каннибализм в греческих мифах»<sup>277</sup> отыскивает в греческих мифах следы первобытной действительности. Один из этюдов М. Н. Комарова в его книге «Экскурсы в сказочный мир»<sup>278</sup> посвящен не солнечным мифам (как это было у мифологов), а первобытным представлениям о крови и их отражению в фольклоре («Одно из эпических представлений о значении крови»). Более последователен А. И. Кирпичников, который на изученном им материале видит самостоятельное возникновение одинаковых сюжетов у разных народов, при этом подчеркивает не психологическое единство, а одинаковые условия жизни<sup>279</sup>. Н. Ф. Сумцов собрал свои мелкие заметки по этнографии и фольклору в книге «Культурные переживания»<sup>280</sup>. Следам первобытной культуры в сказках посвящена специальная статья Е. Н. Елеонской «Некоторые замечания о пережитках первобытной культуры в сказках»<sup>281</sup>.

В дореволюционной русской науке вопросы первобытной культуры не могли быть актуальными при изучении фольклора. Только после революции, когда наша наука стала на путь материалистического понимания исторического процесса, труды антропологов-этнографов оказались весьма нужными и полезными для построения советской фольклористики и для культурно-просветительной работы. Были переведены некоторые работы Фрэзера и Леви-Брюля. В этих работах для нас важны не метод и не мировоззрение, а обилие конкретных материалов и правильно установленных связей. Образцом для советской науки является не Фрэзер или Леви-Брюль, а труд Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства»<sup>282</sup>, где явления первобытной и позднейших куль-

<sup>277</sup> Воеводский Л. Ф. Каннибализм в греческих мифах. СПб., 1874.

<sup>278</sup> Комаров М. Н. Экскурсы в сказочный мир. М., 1886.

<sup>279</sup> Кирпичников А. И. Поэмы ломбардского цикла. М., 1973.

<sup>280</sup> Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. Киев, 1890.

<sup>281</sup> Елеонская Е. Н. Некоторые замечания о пережитках первобытной культуры в сказках // Этн. обозр., 1906, № 1—2.

<sup>282</sup> Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21.

тур рассматриваются как явления исторического процесса, определяемого не психологическим единством, а законами развития способов производства и социальных отношений. В связи с основным предметом исследования Энгельс попутно объяснил ряд явлений в языке и фольклоре. Так, им определена историческая основа <мифа> об Оресте. На сюжет этот создана «Орестея» Эсхила, но по своему происхождению сюжет фольклорен. Сюжет убийства Орестом своей матери, погубившей мужа ради любовника, и мести Ореста за отца (причем Орест подвергается преследованию Эриннии, но оправдывается судом богов) Энгельс рассматривает как отражение смены материнского права отцовским. Труды Энгельса должны быть положены в основу стадийного изучения сказки, что составляет одну из основных проблем советской фольклористики.

## Проблема стадийного развития

*1. Постановка проблемы.* После Октябрьской революции началась коренная перестройка методов изучения в гуманитарных науках. Здесь нет необходимости излагать основы диалектического и исторического материализма. Нам надлежит говорить о применении их к изучению сказки.

Академиком Марром был выдвинут принцип стадийного изучения развития языков. Правильно понятый и примененный, этот принцип представляет собой приложение диалектико-материалистического метода к явлениям духовной культуры, в том числе и к фольклору.

Под принципом стадийного изучения мы понимаем изучение развития общества по стадиям, определяемым совокупностью материальной, социальной и духовной культуры, где явления духовной культуры оказываются производными, надстройкой над социально-экономическим базисом. Развитие совершается закономерно, с исторической необходимостью. Однако один и тот же общественный закон у раз-



ных народов проявляется по-разному, и развитие (обусловленное этим законом — *ред.*) происходит у них не с одинаковой быстротой. Развитие мы определяем не с точки зрения хронологии, а с точки зрения его уровня и форм на каждой стадии.

Зародыши такого понимания мы находим в отдельных случаях уже и в старой науке в лице ее наиболее передовых представителей. Так, в курсе лекций, читанных в 1884 г., Веселовский говорит: «Можно с уверенностью сказать, что гомеровские поэмы стоят на более поздней стадии развития, чем современная народная поэзия»<sup>283</sup>. Это значит, что фольклорные памятники, записанные поздно, иногда в XIX или XX веке, хранят следы более ранних стадий своего существования. Но фольклор не остается неизменным в течение своего, иной раз тысячелетнего существования. На нем отлагаются следы и более поздних стадий вплоть до современности. Мы назвали бы это явление полистадиальностью. Задача науки состоит в том, чтобы расслоить памятники по их исторически сложившимся элементам, начиная от древнейших и кончая современными. Соотнесение их с социально-экономической базой позволит определить их генезис и причину видоизменений, отмираний и новообразований.

Из всего изложенного видно, что явление сходства не составляет проблемы. Скорее было бы необъяснимым отсутствие такого сходства.

**2. Работы советских ученых и их предшественников.**  
Для изучения фольклора по изложенным принципам особую ценность представляют исследования сказки на различных ступенях общественного развития.

Изучение творчества первобытных народов зарубежных стран не ощущалось в русской науке как настоятельно необходимая задача. Но в европейской науке, как мы видели, сделано чрезвычайно много.

В русской науке внимание отсталым в прошлом народностям, населяющим нашу страну, уделялось чаще всего представителями революционно-демократической интеллигенции. В наши задачи не входит характеристика изучения малых народностей русской наукой. (Мы можем здесь только указать

---

<sup>283</sup> Веселовский А. Н. Из лекций по истории эпоса // Веселовский, 1940, 450.

на принципиальную возможность такого изучения.) Как наиболее важные упомянем собрания В. Г. Богораза (Тана) по чукотскому фольклору, Л. Я. Штернберга — по гилайскому, Иохельсона — по юкагирскому, И. А. Худякова и С. В. Ястремского — по якутскому. Материалы (кроме худяковских) сопровождаются вводными статьями и комментариями. Характерно, что все названные собиратели и исследователи были политическими ссыльными. Их работы имели значение как переведенные и прекрасно изданные материалы для будущих исторических обобщений. После революции эта работа продолжалась и велась достаточно интересно<sup>284</sup>. Собственно исследования первобытных материалов в русской науке до революции также были представлены слабо, на отдельных работах сказалось влияние антропологической теории (см. выше).

Принципиальная важность такого изучения была осознана только после революции. Впервые в русской литературе на связь сказки с первобытными обрядами указал С. Я. Лурье в своей работе «Дом в лесу». Эта работа посвящена мотиву живущих в лесу братьев или разбойников, к которым приходит девушка, а также дому людоеда в сказках типа «Мальчик с пальчик» и ряду мотивов, примыкающих к ним<sup>285</sup>.

Систематическое обследование волшебной сказки со стороны ее генетической связи с миром первобытных обрядов, представлений и верований проведено в работах В. Я. Проппа. В них рассмотрены мотивы или сюжеты волшебного дерева на могиле<sup>286</sup>, отражение в сказках института «мужских домов»<sup>287</sup>, сказки о Несмеяне и весь комплекс явлений, свя-

---

<sup>284</sup> Андреев Н. П. 1) Издание сказок за последнее пятилетие // Сов. фольклор, 1936, № 2—3 (библиография); 2) Новые издания сказок на русском языке // Сов. фольклор, 1941, № 7. См. также: Важнейшие исследования о сказках восточных славян. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка, с. 402—410 (ред.).

<sup>285</sup> Лурье С. Я. Дом в лесу // Язык и литература, 1932, вып. VIII.

<sup>286</sup> Пропп В. Я. К вопросу о происхождении волшебной сказки (Волшебное дерево на могиле) // Сов. этнография, 1934, № 1—2.

<sup>287</sup> Пропп В. Я. Мужской дом в русской сказке // Учен. зап. Лeningр ун-та. 1939, № 20, с. 174—198.

занных с ритуальным смехом<sup>288</sup>, мотивы чудесного рождения<sup>289</sup> и мотивы кровосмесительного брака и отцеубийства<sup>290</sup>. В этих работах прослеживается древнейшая стадия жизни сказки, рассматриваются ее досказочные основы и генезис ее отдельных частей.

Вопрос о происхождении волшебной сказки в целом поставлен в монографии В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки»<sup>291</sup>.

Отличие этих работ от английских состоит в том, что сходство сказок объясняется не единством человеческой психики, а ее закономерной связью с формами материального производства, ведущими к одинаковому или сходным формам социальной жизни и идеологии.

Одна из трудностей стадийного изучения состоит в том, что мы не имеем четкой и общепризнанной периодизации стадий развития человеческого общества. Фундамент для такой периодизации заложен Л. Морганом<sup>292</sup>. Ф. Энгельс посвятил этому вопросу пятую главу («Доисторические ступени культуры») своего труда «Происхождение семьи, частной собственности и государства» и поднял его на принципиальную высоту.

С тех пор материал накопился в огромном количестве, и он требует более дифференцированных и точных определений, чем можно было дать 70—80 лет назад. Мы часто вынуждены довольствоваться слишком общими категориями «родовой строй», «рабовладельческое аграрное государство» и т. д.<sup>293</sup>

---

<sup>288</sup> Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) // Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976, с. 174—204.

<sup>289</sup> Пропп В. Я. Мотив чудесного рождения // Там же, с. 205—240.

<sup>290</sup> Пропп В. Я. Эдип в свете фольклора // Там же, с. 258—259.

<sup>291</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

<sup>292</sup> Morgan L. H. Ancient society, or Researches in the lines of human progress from savagery through barbarism to civilisation. London, 1877 (перевод: Морган Л. Древнее общество/Под ред. М. О. Косвена. Л., 1935).

<sup>293</sup> Современное изложение теории первобытного общества см. в кн.: Первобытное общество. Основные проблемы развития. М., 1975. См. также: Першиц А. И. Периодизация первобытной исто-

Кроме стадии, которая в общих чертах может быть определена как стадия первобытности, в русской науке подвергалась изучению стадия, типичным выражением которой является классическая античность. Культурное и общечеловеческое значение античности столь велико, что интерес к ней не мог не отразиться и на изучении сказки как в европейской, так и в русской до- и послереволюционной науке (сводка сделанного в этом отношении европейской наукой — у Больте — Поливки — Bolte, Polivka, IV, 95—127). В русской науке вопрос о значении сказки для изучения античности получил особое развитие после революции, но и раньше он затрагивался в работах, например, киевского ученого В. П. Клингера и петербургского профессора Ф. Ф. Зелинского. Работа Клингера «Сказочные мотивы в “Истории” Геродота»<sup>294</sup> не уступает лучшим европейским трудам на ту же тему. В двух других его работах античные материалы связываются с современным состоянием фольклора («Животные в античном и современном суеверии», «Две античные сказки об орле и их позднейшие отражения»)<sup>295</sup>. Античность здесь рассматривается как источник, рассадник позднейших явлений культуры. На такой же точке зрения стоит Зелинский в своей работе «Античная Ленора»<sup>296</sup>. Мысль о значении античности для позднейших культур и для современности — одна из основных идей Зелинского. Эта идея, однако, представляет собой нечто иное, нежели принцип стадияльности в изучении фольклора, хотя они и не исключают друг друга. Народные фольклорные основы античной комедии рассмотрены Зелинским в работе о сказочной комедии в Афинах («Märchenkomödie in Athen»<sup>297</sup>). Одна из крупнейших его

---

рии. Состояние проблемы // Вопросы истории, 1980, № 3; Бромлей Ю. В. Вопросы социальной истории первобытного общества в современной советской этнографии // Бромлей Ю. В. Современные проблемы этнографии (Очерки теории и истории) М., 1981 (ред.).

<sup>294</sup> Клингер В. П. Сказочные мотивы в «Истории» Геродота. Киев, 1903.

<sup>295</sup> Клингер В. П. 1) Животные в античном и современном суеверии. Киев, 1911; 2) Две античные сказки об орле и их позднейшие отражения // Киевские университетские изв., 1913.

<sup>296</sup> Зелинский Ф. Ф. Античная Ленора // Вестник Европы, 1906, № 3.

<sup>297</sup> Zielinski Th. Märchenkomödie in Athen. Leipzig, 1885.

заслуг, еще недостаточно оцененная фольклористами, состоит в открытии особого внутреннего закона фольклорных эпических произведений, названного им «законом хронологической несовместимости». Закон этот, вкратце, состоит в том, что в народной эпической поэзии невозможны параллельные одновременные события на двух театрах действия<sup>298</sup>. Закон этот прослежен Зелинским на «Илиаде», где, в сущности, он уже нарушен. На сказке он может быть прослежен в его чистом, первоначальном виде. При изучении поэтики сказки этот закон не может быть обойден: он представляет собой одну из основных закономерностей сказочной композиции.

Отношением к фольклору римской комедии позднее занимался академик М. М. Покровский<sup>299</sup>.

В указанных дореволюционных работах принцип стадийного изучения сказки еще не осознан. Только в советской науке этот принцип получил полное развитие. Русская классическая филология наших дней не представляет собой «филологии» в узком смысле этого слова. Народное творчество изучается как одна из основ древней литературы. Фольклор приобретает в наши дни огромное значение в науке об античной культуре. Современный фольклор может во многом открыть глаза на природу и источники памятников этой культуры. В этом направлении идут работы И. И. Толстого, образцовые по обилию материала и по строгости метода. Здесь может быть дан только краткий обзор их.

В первой из этой серии работ — «Заколдованные звери Кирки в поэме Аполлония Родосского» (1929)<sup>300</sup> — фольклорный материал привлекается лишь попутно. Работа «Неудачное врачевание. Античная параллель к русской сказ-

---

<sup>298</sup> Зелинский Ф. Ф. 1) Закон хронологической несовместимости и композиция «Илиады» // Сборник в честь Ф. Е. Корша. М., 1896; 2) Старые и новые пути в гомеровском вопросе // Журнал Мин. нар. просв., 1909, кн. 5; 3) Die Behandlung gleichzeitigen Ereignissen im antiken Epos // Philologus, 1900. suppl. VIII, 1, 2

<sup>299</sup> Покровский М. М. Опыт нового толкования комедии Плавта в связи с вопросом о фольклоре и новоаттической комедии // Изв. АН СССР, 1932.

<sup>300</sup> Толстой И. И. Заколдованные звери Кирки в поэме Аполлония Родосского // Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966, с. 24—28 (в скобках в тексте даны даты первых публикаций).

ке» (1932)<sup>301</sup> уже целиком посвящена одному сказочному сюжету. Анализируются одиннадцать русских и две античных версии, учитывается западноевропейский материал. Исключительная сохранность именно русского материала дает право на ряд выводов относительно формы античных версий. Русские материалы позволяют отвергнуть теорию жреческого происхождения этого сюжета, позволяют судить об относительной древности двух античных версий и т. д. Совершенно новый подход по сравнению с работами Созоновича и Сумцова на ту же тему мы встречаем в одной из наиболее значительных работ советской фольклористики — статье Толстого «Возращение мужа в «Одиссее» и в русской сказке» (1934)<sup>302</sup>. Русский материал позволяет расшифровать целый ряд деталей и подкрепляет теорию сказочных основ «Одиссеи». Статья «Обряд и легенда афинских буфоний» (1937)<sup>303</sup> важна тем, что дает редкий обрядовый материал к кумулятивным сказкам. В статье «Трагедия Еврипида «Елена» и начало греческого романа» (1939)<sup>304</sup> исследуется взаимоотношение уже трех жанров: трагедии, романа и сказки — на один сюжет. И здесь первичной оказывается сказка, что позволяет судить об источниках трагедий Еврипида и сделать целый ряд весьма существенных и важных наблюдений. К тому же типу работ принадлежит статья «Связанный и освобожденный силен» (1938)<sup>305</sup>. В этой работе утверждается крестьянское происхождение сюжета о поимке силен, лесного существа, обладающего волшебными силами и исполняющего желания своего победителя, после чего его отпускают. Детальный анализ сюжета позволил Толстому, кроме других наблюдений и выводов, расшифровать изображение на элевсинской вазе VI в. до н. э. — приведение к царю пой-

---

<sup>301</sup> Толстой И. И. Неудачное врачевание. Античная параллель к русской сказке // Толстой, 1966, 42—58.

<sup>302</sup> Толстой И. И. Возращение мужа в «Одиссее» и в русской сказке // Толстой, 1966, 59—72.

<sup>303</sup> Толстой И. И. Обряд и легенда афинских буфоний // Толстой, 1966, 80—96.

<sup>304</sup> Толстой И. И. Трагедия Еврипида «Елена» и начало греческого романа // Толстой, 1966, 115—127.

<sup>305</sup> Толстой И. И. Связанный и освобожденный силен // Толстой, 1966, 97—114.

манного силена. Можно поставить вопрос о связи этого сюжета с циклом сказаний о Соломоне и Китоврасе.

В небольшой работе «“Гекала” Каллимаха и русская сказка о бабе-яге» (1941)<sup>306</sup> Толстой при помощи русской сказки дает более полное, чем это позволяет античный текст, истолкование образа старушки Гекалы, у которой ночует Тезей накануне совершения одного из своих подвигов — поимки марафонского быка. Здесь собран и сопоставлен богатый материал, относящийся к мотиву ночевки героя до совершения им подвига и к образу, аналогичному бабе-яге, в античности. Большое значение имеет также работа «Язык сказки в греческой литературе» (1929)<sup>307</sup>. Хотя темой ее служит античная сказка, наблюдения Толстого проливают свет на язык (синтаксис) русской сказки.

Большое внимание уделяет сказке также И. М. Тронский. В работе «Миф о Дафнисе»<sup>308</sup> сказочный материал привлекается попутно и еще не имеет решающего значения. Зато в более поздней работе «Античный миф и современная сказка» (Тронский, 1934, 523—534) дается весьма обстоятельное и теоретически обоснованное сопоставление античных сюжетов в мифе с таковыми же в сказке. Положение, что «сказка воспроизводит старинные контуры сюжета с большей точностью, чем греческий эпос», принимается не безоговорочно, а осложняется рассмотрением исторических судеб и социальной природы сказки и мифа. В работе применяется указанный прием к сюжету о Полифеме. Современная сказка позволяет понять и объяснить «запутанное ведение рассказа у Гомера». Эти же положения применяются к мифу о Пелее и Фетиде (насилованный брак человека с женщиной божественного происхождения, впоследствии нарушаемый). «Критская сказка, записанная в XIX веке, позволяет собрать воедино разрозненные детали старинного сказания о Пелее и Фетиде» (Там же, с. 530). Тот же метод используется для анализа и некоторых других мотивов. Изучение социальной природы

---

<sup>306</sup> Толстой И. И. «Гекала» Каллимаха и русская сказка о бабе-яге // Толстой, 1966, 142—156.

<sup>307</sup> Толстой И. И. Язык сказки в греческой литературе // Толстой, 1966, 29—41.

<sup>308</sup> Тронский И. М. Миф о Дафнисе // Язык и литература. 1932, вып. VIII.

сказки и мифа позволило Тронскому дать новое понимание отношения мифа к сказке. «Миф, потерявший социальную значимость, становится сказкой» (Там же, с. 534).

Названные работы способствуют развитию социально-исторического изучения сказки, они имеют первостепенное значение для фольклориста, хотя сказка служит здесь не основным предметом исследования. Вопрос о том, что представляет собой сказка на той стадии общественного развития, к которой относится античность, в них не ставится и не решается, хотя и дается богатый материал для его разрешения. Привлечение сказочного материала помогает выяснить происхождение и характер античного материала, но этим еще не решается вопрос о происхождении сюжета или о методе как таковом. Сказочный сюжет сам восходит к более древней стадии, чем античность. К этой более древней стадии представители классической филологии, как правило, не обращаются.

В этом отношении среди ученых, занимающихся античностью, несколько особое место принадлежит О. М. Фрейденберг, также положившей много труда на изучение фольклора. Работы Фрейденберг характеризуются применением палеонтологического анализа. Метод палеонтологического изучения введен Н. Я. Марром для изучения языков. Сущность его вкратце сводится к тому, чтобы в стадияльно более поздних состояниях языка вскрыть элементы и основы его более древней стадии. Метод этот не есть метод сравнительный по существу, хотя он не исключает широкого применения сравнительных материалов для подтверждения выдвигаемых положений (мы назвали бы его интроспективным). Метод этот применим и для изучения сюжетов. Если стадияльно-исторический метод ведет снизу вверх, от древнего к новому, то палеонтологический метод наоборот — от нового к древнему и древнейшему. Установление древнейшей, доисторической стадии не всегда может быть подтверждено материалами, и тогда она представителями данного направления конструируется. Оба способа изучения — от древнего к новому и обратный — должны сочетаться, хотя путь реконструкции доисторической стадии без привлечения фактических материалов — путь весьма опасный и скользкий.

Одна из заслуг Марра состоит в том, что в изучении языков он не ограничивается формальной стороной языка, а на



первый план выдвигает исследование значения слова и его изменений. Для изучения языков правомерность этого приема совершенно очевидна. Но перенесение этого принципа на фольклор требовало бы фундаментального обоснования. Каждое слово что-то «означает». Но «означает» ли что-нибудь миф или сказка, этот вопрос не может быть просто утверждаем или отрицаем, а требует критического рассмотрения. Между тем сам Марр, не будучи фольклористом, приписывал мифу семантику без сравнительных материалов по первобытным народам. Марр называет доисторическую эпоху «космической» и соответственно говорит о «космическом сознании». Этого не может принять фольклорист-этнограф, хорошо знающий узость горизонта первобытного человека и его пространственных представлений. Космогонические мифы — явление стадияльно позднее. Марр говорит о сюжете «Тристан и Исольда»: «Блестяще оправдалось предположение Г. Париса, что в Тристане имеем солнце, преобразенное в героя любви»<sup>309</sup>, но фольклористу ясно, что Г. Парис, типичный миграционист, беспомощный в вопросах генезиса, отдаст дань старой мифологической теории, возводящей любые сюжеты и мотивы к солнечным мифам, не задаваясь вопросом о том, когда же, собственно, появляется культ солнца в историческом развитии народов. Таким образом, данный метод опасен тем, что при некритическом применении его он возвращает нас к временам произвольного толкования мифов и сказок. Не все приемы изучения языка могут быть перенесены на фольклор и его изучение.

Применение подобных приемов с необходимостью приводит к утверждению метафоричности мифа и к попыткам семантизации этих метафор, предпринимавшихся еще М. Мюллером.

Наиболее последовательно принципы палеонтологического анализа применены в сборнике статей, посвященных сюжету «Тристан и Исольда», вышедшем под редакцией Н. Я. Марра. Цель сборника сформулирована в некоторых статьях («выявить палеонтологическую семантику»)<sup>310</sup>. Эта семанти-

---

<sup>309</sup> Марр Н. Я. Избранные работы, т. 1. Л., 1934.

<sup>310</sup> Тристан и Исольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревазии: Сб. статей. Л., 1932 (труды Ин-та языка и мышления АН СССР. 2), с. 202.

ка оказывается, однако, либо очень разнообразной для одного и того же образа, либо однообразной для самых, с нашей точки зрения, различных мотивов. Так, змеборство представляет собой либо «мотив борьбы солнечного героя с мраком смерти» (Там же, с. 12), либо «побороть змея — это значит “завладеть женщиной”, “соединиться”, “жениться”» (Там же, с. 92). В то же время солнцем является не только сам герой, но, например, кольцо, которым обмениваются любовники (Там же, с. 15).

Задача была поставлена авторским коллективом в целом правильно: «проследить различные оформления сюжета в связи со сменой социально-экономических укладов» (Там же, с. 1). Но вследствие большого количества совершенно произвольных толкований, эта задача не может считаться решенной. Одна из статей имеет предметом русскую сказку («Мотивы Тристана и Исольды по материалам русской сказки») (Там же, с. 201—204). Другие статьи посвящены каждая какому-либо народу — от кельтских и германских до народов древнего Востока и античности (включая русскую сказку и мордовский фольклор). Задача не решена также и потому, что отдельные статьи не дают картины стадии развития по сравнению с предыдущими стадиями.

Фрейденберг привлекает сказочный материал в своих статьях «Слепец над обрывом», «Миф об Иосифе Прекрасном» и «Фольклор у Аристофана»<sup>311</sup>. В последней из них основной служит сюжет о переодетом мужчине, подсматривающем на женских празднествах (отчасти русский Микулашут).

Наиболее крупной работой Фрейденберг и типичной для некоторой группы учеников и последователей Марра является ее книга «Поэтика сюжета и жанра»<sup>312</sup>. Из мелких работ, идущих в том же русле, можно назвать статью Р. А. Эрлих о

---

<sup>311</sup> Фрейденберг О. М. 1) Слепец над обрывом // Язык и литература, Л., 1932, т. VIII; 2) Миф об Иосифе Прекрасном // Там же; 3) Фольклор у Аристофана // С. Ф. Ольденбургу. Л., 1934.

<sup>312</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936. См. также посмертный сборник избранных работ из архива О. М. Фрейденберг «Миф и литература древности». М., 1978 (ред.)

ловких ворах<sup>313</sup> и работу С. С. Советова «Один из образов “огня” и “воды” в сербских и славянских сказках»<sup>314</sup>.

В меньшей степени, чем античной, наша наука интересовалась стадией, представленной древним Египтом. Дошедшие до нас сказочные материалы Египта сравнительно велики, и они были предметом весьма усердного изучения в западноевропейской науке (Bolte, Polivka, IV, 95—102). У нас мы можем указать на прекрасное критическое издание «Древнеегипетской повести о двух братьях» в русском переводе с многочисленными комментариями и фольклористическими параллелями, подготовленное В. М. Викентьевым<sup>315</sup>. Исследованием египетской сказки занимался Ю. П. Францов<sup>316</sup>. Обе эти работы, являясь собственно египтологическими, имеют большое значение для сравнительно-исторического изучения сказки.

Сказка о двух братьях подвергалась у нас сравнительному исследованию. И. Г. Франк-Каменецкий осуществил подробное сопоставление ее с грузинской сказкой<sup>317</sup>. Оно позволило Франк-Каменецкому разработать вопрос о структуре этой знаменитой сказки. Сходство русской и грузинской сказок объясняется единым «мифологическим субстратом». Этим мифологическим субстратом объявляется солнечный миф (Там же, с. 54).

Стадия, представленная русским средневековьем, не засвидетельствована никакими непосредственными материалами (западноевропейские материалы указаны Больте—Поливкой — Bolte, Polivka, IV, 127—176). Средневековые сказочные тексты в немецком переводе с очень обстоятельными комментариями и ценнейшей библиографией издал А.

---

<sup>313</sup> Эрлих Р. А. Сказка о ловком воре // Язык и литература, 1932, т. VIII.

<sup>314</sup> Советов С. С. Один из образов «огня» и «воды» в сербских и славянских сказках // Памяти акад. Н. Я. Марра. Л., 1938.

<sup>315</sup> Викентьев В. М. Древнеегипетская повесть о двух братьях. М., 1917.

<sup>316</sup> Францов Ю. П. 1) Змеиный остров в древнеегипетской сказке. Изв. АН, отд. гуманитар. наук, 1929, № 10; 2) Древнеегипетские сказки о верховных жрецах // Сов. фольклор, 1936, № 2—3.

<sup>317</sup> Франк-Каменецкий И. Г. Грузинская параллель к древнеегипетской повести о двух братьях // Яфетический сборник, 1926, вып. IV.

Весельский («Сказки средневековья» и «Монашеская латынь»<sup>318</sup>). На русской же почве не обнаружено ни одного сказочного текста. О существовании сказок мы можем судить по косвенным их отражениям. Они имеются в обличительной литературе, в поучениях Кирилла Туровского, Серапиона Владимирского, в послании Фотия новгородскому архиепископу Ионе (1416), в указе царя Алексея Михайловича воеводам (1649). Имеющиеся сведения собраны в книге С. В. Савченко «Русская народная сказка», там же дана сводка всех следов и отложений сказки в древней русской литературе, начиная от летописи и кончая записями Коллинза. Этот свод не претендует на полноту и не стремится к ней. Задача составления полного индекса следов сказки в памятниках древнерусской литературы не решена и по сегодняшний день. Ценный обзор фольклора Киевского периода сделан А. И. Никифоровым в первом томе «Истории русской литературы», изданной Академией наук<sup>319</sup>.

**3. Ч. Я. Андреев об истории фольклора.** В наши дни необходимость стадильно-исторического изучения фольклора может считаться у нас общепризнанной. Она признается как сторонниками и учениками Марра, так и учеными, оставшимися вне поля воздействия его учения. К числу последних относится и Н. П. Андреев. Ему принадлежит первая попытка установления принципов такого исторического построения (статья «Проблема истории фольклора»). Однако эта первая попытка еще не может быть названа удачной. Специфика фольклора как народного творчества им тогда еще не была понята. Андреев склонен предполагать, что творческая роль принадлежала господствующим классам, а народ только воспринимал созданное в верхах: творческий процесс совершался в боярской среде и прекратился в дворянской<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup> Wesselsky A. 1) Märchen des Mittelalters. Berlin, 1925; 2) Mönchslatein. Berlin, 1909.

<sup>319</sup> Никифоров А. И. Русская литература XI—нач. XIII века // История русской литературы, т. 1, гл. II. М.—Л., 1941. См. также: Русское народное поэтическое творчество, т. 1. Очерки русского народного поэтического творчества X—начала XVIII века. М.—Л., 1953; Русская литература и фольклор (XI—XVI вв.). Л., 1970 (ред.).

<sup>320</sup> Андреев Н. П. Проблема истории фольклора // Сов. этнография, 1934, № 3.

Позднее Андреев в статье «Фольклор и его история»<sup>321</sup> повторил положения первой статьи уже в измененном виде. Фольклор признается «подлинным народным творчеством». По существу, здесь предлагается стадийный принцип изучения, хотя термин «стадийный» не употребляется. По Андрееву, ранние стадии развития фольклора могут изучаться на народах, стоящих и сейчас на более ранних ступенях развития. Сказка зарождается в доклассовом обществе. Так, сказки о животных создаются на стадии тотемизма. В классовом государстве народное творчество проникает в верхи. Фольклор, в том числе и сказка теряет свой мифологический и магический характер, свойственный ему на ранних стадиях. Именно тогда (XV — XVI вв.) возникают и новеллистические сказки. Период с XVII по первую половину XIX века характеризуется как крепостнический. В это время сказка приобретает более выраженный крестьянский характер и социальное заострение. Вместе с тем как волшебные, так и шуточные сказки являются выражением народного оптимизма. В дворянской среде к этому времени фольклор отмирает. Последующий период определяется как капиталистический. Классовое расслоение крестьянства ведет к такому же расслоению фольклора. Наконец, для периода пролетарской революции и социалистического строительства характерно стирание границ между фольклором и литературой. Фольклор становится всенародным творчеством. Жанры, не созвучные эпохе, отмирают, другие видоизменяются, третьи только теперь создаются. Это становящийся советский фольклор.

Такова первая и пока единственная в нашей науке попытка охватить основные вехи развития фольклора, в том числе и сказки. Полная разработка этого вопроса — дело будущего. Чтобы создать историю сказки не в общих чертах, а конкретно, необходима тщательная разработка каждой стадии в отдельности с привлечением всего существующего материала<sup>322</sup>.

---

<sup>321</sup> Андреев Н. П. Фольклор и его история. Русский фольклор. Хрестоматия для высш. пед. уч. заведений. Л., 1936; изд. 2-е. Л., 1938.

<sup>322</sup> Дальнейшую литературу см.: Русское народное поэтическое творчество, т. I—II (кн. 1 и 2). М.—Л., 1953—1956; Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976. О сказке см.: Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М.,

## Глава III

# ВОЛШЕБНЫЕ СКАЗКИ

### Общая характеристика волшебных сказок

---

Переходим к изучению волшебной сказки. Это, пожалуй, наиболее прекрасный вид народной художественной прозы. Она пронизана высокими идеалами, стремлением к чему-то возвышенному. Однако прежде чем говорить о художественных совершенствах волшебной сказки, надо договориться о том, что надо понимать под волшебной сказкой.

**1. Стабильные и переменные элементы волшебной сказки.** Волшебная сказка обладает настолько ярко выраженным характером, она настолько отличается от всех других видов сказки, что уже Афанасьев почти безошибочно выделил ее. Первое, что представляется, когда говорят о волшебной сказке, — это характерные для нее сюжеты. Действительно, такие сказки, как сказка о трех царствах — медном, серебряном и золотом, о Финисте ясном соколе, о царевнелягушке, о семи Симеонах, обладающих каждый каким-нибудь волшебным искусством и добывающих царевну, о жар-птице, о змеборцах и многие другие, несомненно, представляют собой волшебные сказки.

В таком же смысле можно говорить о мотивах волшебной сказки. Совершенно очевидно, что такие мотивы, как постройка за одну ночь волшебного дворца, мотив невидимого помощника героя, мотив перелета героя в иное царство на орле или ковре-самолете и многие другие — типичные для

---

1958; Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974; Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. М., 1956 (ред.)

волшебной сказки мотивы. Поэтому в большинстве случаев понятие волшебной сказки определяется через ее сюжеты и мотивы.

Так поступает, например, и Аарне в своем указателе: для категории волшебной сказки предусмотрено 450 номеров (300—750) сюжетов, из которых еще далеко не все заполнены. По мере нахождения новых сказок они смогут быть внесены в каталог на свое место. Точно так же имеются списки мотивов. Мы знаем о грандиозной попытке Томпсона создать полный список мотивов всей народной литературы, охватывающий шесть томов. Из них последний том представляет собой указатель к указателю<sup>323</sup>.

По каким же признакам выделяется и определяется понятие «волшебная сказка»? Какие сказки входят в это понятие, какие нет? Афанасьев, например, причислил сказку о рыбаке и рыбке не к волшебным, а к сказкам о животных. Прав он или нет? Его исходная мысль состоит в том, что к волшебным причисляются фантастические сказки, сказки, в которых есть волшебство», фантастичность. Этот признак мы никак не можем признать научным или даже точным. Есть, например, сказка о злой и неверной жене. Муж обнаруживает ее неверность, она обращает его в собаку. Но он находит средство вернуть себе человеческий облик и, в свою очередь, превращает жену в кобылу и возит на ней воду. Аарне считает эту сказку волшебной, так как в ней фигурирует волшебство. Мы никак с этим не можем согласиться. Не всякие сказки, в которых есть волшебство, относятся к волшебным. Эта — чистой воды новеллистическая сказка.

Не вдаваясь пока в подробности, мы скажем, что волшебную сказку надо определять, используя не расплывчатое понятие волшебности, а присущие ей закономерности. Наука вообще имеет дело с закономерностями. Установление их возможно и в области фольклора.

Закономерность начинается там, где есть повторяемость. Любой научный закон всегда основан на повторяемости. Повторяемость входит в понятие закона. Волшебная сказка действительно обладает какой-то специфической повторяемостью. Каждый, кто читал сказки в большом количестве, знает,

---

<sup>323</sup> Thompson S. Motive-index of Folk literature, vol. I—VI. Copenhagen—Blumington, 1955—1958.

что при всем их разнообразии и при всей их пестроте сказка обладает единообразием, так что внимательный или опытный слушатель или читатель часто уже в середине сказки может предсказать, что будет дальше.

Характер этой повторяемости и должен быть установлен и исследован. Что же в сказке повторяется?

Сопоставим некоторые сюжеты из цикла сказок о мачехе и падчерице (тип 480=АА 480\*В, \*С):

1. Мужик из-за ненависти второй жены к его дочери от первого брака увозит дочь в лес в услужение к бабе-яге. Баба-яга дает девушке всякие хозяйственные поручения: «задала девушке пряжу с короб, печку истопить, всего припасти» и т. д. Падчерица так хорошо справляется с работой, что яга ее богато награждает. Тогда мачеха посылает в лес свою родную дочь, но та ничего не желает делать. Яга ее «изломала», мужик привозит домой ее кости (Аф. 102).

2. Мачеха ненавидит падчерицу. Чтобы погубить ее, она гасит в доме все огни и посылает ее за огнем к бабе-яге. Яга встречает девушку словами: «Поживи да поработай у меня, дам тебе огня». Она задает ей целый ряд поручений, девушка все исполняет. Баба-яга дает ей огня, от этого огня мачеха и ее дочка сгорают (Аф. 104).

3. Старик по приказу своей старухи, второй жены, увозит свою родную дочь от первого брака в лес. Морозко пытается ее заморозить, но она на его вопросы отвечает так кротко, что он ее жалеет и богато одаривает. Старуха посылает в лес своих родных дочерей. Они держатся заносчиво, Морозко их замораживает до смерти (Аф. 95—97).

4. Мачеха ненавидит падчерицу. Отец увозит ее в лес и оставляет в землянке. В этой землянке живет медведь. Медведь играет с ней в жмурки, но не может ее поймать. Медведь ее богато награждает. Мачеха посылает в лес свою родную дочь. Та боится, медведь ее загрызает (Аф. 98).

Я даю пока только сюжетную схему в кратчайшем изложении. Число примеров можно было бы значительно увеличить.

Присмотримся к тому, что происходит с девушкой в лесу. На первый взгляд приключения ее совершенно разные.

- Баба-яга заставляет ее делать всю домашнюю работу.
- Морозко пробует ее заморозить.
- Медведь играет с ней в жмурки и т. д.



Афанасьев считал эти сказки разными, в указателе Аарне-Андреева они тоже показаны как разные. Между тем если попытаться логически определить, чему подвергается девушка, то можно прийти к заключению, что действия эти во всех случаях одинаковы: она подвергается испытанию, за которым следует награждение, если испытание выдержано, и наказание, если оно не выдержано. Испытание, награждение и наказание — повторные, постоянные элементы этих сказок. Все остальное может меняться. Действующие лица различны. В наших примерах это баба-яга, Морозко, медведь. Различны и формы их действий: баба-яга задает девушке хозяйственные поручения, Морозко пытается ее заморозить, медведь играет с ней в жмурки. Но делают они одно и то же: они испытывают и награждают падчерицу и наказывают ее сводных сестер.

Трудность состоит в том, чтобы правильно определить одинаковые действия. Действия, которые имеют значение для развития сюжета, мы будем называть функциями. Из приведенных примеров видно, что именно эти функции составляют стабильно повторяющиеся элементы волшебных сказок, а все остальное — элементы переменные.

Мы будем изучать волшебную сказку прежде всего не по сюжетам и не по мотивам, а по функциям действующих лиц и посмотрим, что из этого получится и как полученные результаты можно будет применить к изучению сюжетов.

Но прежде чем это сделать, надо спросить себя, действительно ли повторяемость функций распространяется на всю область волшебной сказки? Может быть, сделанные нами наблюдения верны только для сказок о мачехе и падчерице и окажутся неверными для других сюжетов?

Чтобы ответить на этот вопрос, сравним еще следующие случаи.

1. Царь дает удалыцу орла. Орел уносит удалыца в иное царство.

2. Дед дает герою коня. На коне он улетает в иное царство.

3. Коддун велит герою нарисовать на песке лодочку и сесть в нее. Лодочка подымается в воздух и переносит героя в иное царство.

4. Царевна дает Ивану кольцо. Из кольца появляются молодцы и уносят Ивана в иное царство<sup>324</sup>.

Примеры на этот раз взяты из разных сюжетов. Тем не менее мы опять имеем такую же повторяемость, как и в сказках о мачехе и падчерице. Выводы напрашиваются сами собой. Это налагает на нас обязанность изучить функции сказки. Мы постараемся определить, сколько функций вообще известно волшебной сказке. Забегая вперед, можно сказать, что число этих функций крайне невелико, их набирается немногим более 30. Далее мы должны поставить еще вопрос, какова их последовательность. Мы увидим, что хотя возможность известных колебания и перестановки, в целом последовательность всегда одинакова. Не во всех сказках есть все функции, но это не влияет на порядок их следования друг за другом. Это приведет нас к заключению, что все волшебные сказки однотипны по своему строению. Последовательность функций можно назвать также композицией сказки. Это значит, что волшебные сказки характеризуются единообразием своей композиции. Именно это служит их отличительным признаком. Соответственно жанр волшебных сказок может быть определен не по наличию в них элементов волшебства, не путем перечисления сюжетов, а по их строению, или композиции, причем это можно сделать научно совершенно точно. Самая большая трудность состоит в том, чтобы дать логически правильное определение функции. Функция и действие — не совсем одно и то же. Повторяю, что функция сказочного персонажа есть действие, определяемое с точки зрения его значения для развития сюжета. Так, например, если черт садится на ковер-самолет и улетает, то полет — действие, но это действие еще должно быть определено с точки зрения его функционального значения для развития сюжета. Функцией в данном случае будет доставка к месту поисков, а полет — форма осуществления этой функции. Одно и то же действие может выполнять разные функции. Так, черт может ехать на корабле. Но это еще не функция действующего лица. В чем состоит функция, видно только из того, какое значение данный поступок имеет для хода действия. Так, езда на корабле может служить функцией доставки ге-

---

<sup>324</sup> См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969, с. 28—29.

роя к месту его подвигов. Но она же может представлять собой бегство или, наоборот, погоню и т. д. Подробности раскроются перед нами ниже.

Рассмотрим же волшебную сказку с изложенной здесь точки зрения. Попутно перед нами раскроется весь пестрый, яркий мир образов сказки.

**2. Завязка.** «В некотором царстве, в некотором государстве» — так, как будто медлительно-эпически начинается волшебная сказка. Однако эта медлительность обманчива. Сказка полна величайшего напряжения. Она отнюдь не статична, она никогда не описывает и не характеризует, она стремится к действию.

Формула «в некотором царстве» указывает на пространственную неопределенность места действия. Такая вступительная формула характерна для русских сказок. В сказках других народов этому соответствует неопределенность во времени: *es war einmal* (немецкое «некогда было»); *once upon a time* (английское — «однажды, в некоторое время»); *il y avait une fois* (французское — «однажды было»). Такая форма изрека имеется и у нас: «В старые годы стояла одна деревушка» (Аф. 149), но такая формула отдает книжностью и скорее свойственна легенде, чем сказке, вступление же «в некотором царстве» характерно именно для волшебной сказки и как бы подчеркивает, что действие ее совершается вне времени и пространства.

Далее идет перечисление действующих лиц: жили себе «дед да баба» или «мужик», «у него (нее) было три сына», «король, у него было три дочери красоты неописанной» и т. д. Это отнюдь не реалистическое описание семьи. Начальная ситуация включает обычно лица двух поколений — старшего и младшего. Это будущие действующие лица повествования, и сказка никогда не вводит ни одного лишнего лица. Каждое лицо будет играть свою роль в повествовании. Лица старшего поколения обычно осуществляют отправку героя из дома, лица младшего — отправляются из дома, и то и другое в разных формах и при различных мотивировках. Социальная принадлежность героя здесь не играет существенной роли. Герою может быть и царский сын, и крестьянский сын. Но, конечно, в трактовке их может быть некоторая разница обстановочного характера.

Такая начальная или вводная ситуация иногда обставляется подчеркнутым благополучием. Все обстоит прекрасно: сын да дочь «такие дородные, такие хорошие». «Жил купец пребогатый: у него одна дочь была хороша-расхороша». Дочери всегда необычайные красавицы: «что ни в сказке сказать, ни пером описать». У царя — прекрасный сад, в сказке о жарптице — сад с золотыми яблоками. Если сказка начинается, например, с посева, то всходы всегда великолепные и т. д. Легко заметить, что такое благополучие служит контрастным фоном для будущей беды, что это счастье подготавливает собой несчастье.

Начальная ситуация иногда бывает эпически распространена. Старики бездетны. Они молятся о рождении сына. Герой рождается чудесным образом. Мотив чудесного рождения встречается в разнообразных сюжетах и в очень разных формах. Если имеются три брата, младший обычно считается дураком. Он лежит на печи и ничего не делает, «в саже и соплях запатрался». Но это — только видимая оболочка, контрастирующая с внутренними качествами: этот всеми презираемый дурак и совершит потом сказочные подвиги. Он окажется бескорыстным героем, он освободит царевну, он достигнет величайшего счастья. Но все это — только в будущем. Если герой рождается чудесным образом, он быстро растет, «не по дням, а по часам». Три брата иногда спорят о первенстве, испытывают свою силу. Первенство всегда достается младшему.

Все эти формы эпической распространенности не представляют собой функций, упоминаю о них мимоходом, хотя сами по себе эти мотивы заслуживают пристального изучения. Действие же начинается с того, что происходит какое-нибудь несчастье.

Несчастье подкрадывается очень незаметно: все начинается с того, что кто-нибудь из персонажей, перечисленных в начальной ситуации, на время уезжает. Так, князь уезжает в дальний путь и оставляет беременную жену одну. Купец уезжает «в чужие страны» торговать, князь — на войну, крестьянин уходит на работу в лес и т. д. Мы называем эту функцию временной отлучкой. Смысл ее состоит в том, что разлучаются старшие и младшие, сильные и беззащитные. Беззащитные дети, женщины, девушки остаются одни. Этим подготавливается почва для беды. Усиленную форму «отлучки»

представляет собой смерть родителей. Особенно часто умирает отец и оставляет все царство на молодого, неопытного сына, а самого сына поручает какому-нибудь дядьке. Тот же эффект опасной разлуки достигается отлучкой не старших, а, наоборот, младших. Ивашечка отпрашивается поудить рыбку, и бабушка отпускает его с великой неохотой, но в знак нежности надевает на него чистую рубашку и красный пояс (тип 327 С, F, Аф. 106—108 (У), 110—112). Царевны отправляются погулять в свой сад: «Вот прекрасные королевны вышли в сад погулять, увидали красное солнышко, и деревья, и цветы» и т. д. (тип 301, Аф. 140). Дети отправляются в лес за годами или просто погулять и т. д.

Отлучка очень часто сопровождается запретами. Особенно яркую форму запрета представляет собой запретный чулан. Отец, умирая, запрещает своему сыну входить в одну из комнат дворца: «В этот чулан не моги заглядывать». Наиболее часто, однако, встречаются запреты выходить из дома: «Много князь ее уговаривал, заповедал не покидать высоки терема». Усиленную форму такого запрета мы имеем в тех случаях, когда детям не только запрещают выходить, но сажают их в глубокое подземелье, где они сидят без света, или когда дочь сажают на высокую башню, где она также не видит света, не должна касаться земли и куда пищу подают ей через окошечко. Запреты в сказке чрезвычайно разнообразны. Так, конь предупреждает героя, нашедшего золотое перо: «Не бери золотого пера, возьмешь—горе узнаешь» (тип 531=K531, Аф. 169). Запрет в фольклоре всегда нарушается. Иначе не было бы сюжета. Запрет и нарушение — парная функция. Таких парных функций в сказке много. Я даю формальное описание сказки, рассматриваю пока ее композицию. Но формальное изучение еще не означает изучения формалистического. Оно есть первая ступень историко-генетического изучения. Историческое изучение сказки в целом будет дано особо, но некоторые элементы можно рассмотреть отдельно. Это несколько нарушает стройность изложения, но расширяет понимание.

Запреты — очень важный и интересный культурно-исторический элемент. По тому, что запрещается, можно определить эпоху и ее характер.

Все запреты в сказке можно систематически изучить. Полной системы я не дам, но выхвачу некоторые особенно показательные случаи.

Рассказать: «Исторические корни», с. 25—34<sup>325</sup>.

Вид запрета — не выходить из дома, сидеть взаперти — один из древнейших и основных. Мы не будем здесь касаться других видов запретов, не имеющих такой сложной предыстории. С одним из них — с мотивом запретного чулана — мы встретимся ниже.

Нарушение запрета приводит, иногда молниеносно, к какой-либо беде, к какому-нибудь несчастью. Царевен, выходящих погулять в сад и покидающих свой терем, уносит змей. Ивашечку уносит ведьма, царевич видит в запретном чулане портрет необычайной красавицы, падает в обморок, теряет сердечный покой, пока не решает отправиться из дому и т. д. Нарушением запрета вызывается начальная беда. Беда в дальнейшем вызовет противодействие, и этим приводится в движение весь ход действия сказки. Таким образом, начальная беда представляет собой основной элемент завязки. Для осуществления этой функции (запрет и нарушение) имеются специальные персонажи: змей, яга, неверные слуги, животные, воры и т. д. Эти персонажи могут быть названы «антагонистами», противоборниками, врагами героя. В тех случаях, когда нарушается запрет, они могут явиться молниеносно, неизвестно откуда («откуда ни возьмись»). Стоит, например, царевнам вопреки запрету выйти в сад погулять, как налетает змей и уносит их. Но появление антагониста может происходить иначе.

(Предложение яблока в «Волшебном зеркальце».) См. «Морфологию сказки», 38—39, функции IV — V<sup>326</sup>, VI — VII<sup>327</sup>. Первые 7 функций представляют собой как бы подготовительную часть.

---

<sup>325</sup> См.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946, гл. II «Завязка», раздел II «Беда и противодействие», § 8 «Беда» и § 9 «Снаряжение героя в путь».

<sup>326</sup> Т. е. функции «выведывание» и «выдача» (Пропп В. Я. Морфология сказки, с. 30).

<sup>327</sup> «Подвох» и «пособничество» (Там же, с. 31—33).

Появившись, обманув свою жертву, антагонист наносит ей какой-нибудь вред. Формы этой беды, этого вреда чрезвычайно разнообразны: Наиболее часто встречающаяся форма беды — похищение. Змей похищает царевну или дочь крестьянина, ведьма похищает Ивашечку. При осложнении хода действия, когда оно, по существу, повторяется сначала, братья похищают невесту или добычу героя или его волшебные средства. Жар-птица ворует золотые яблоки, генерал похищает меч короля и т. д. Интересно, что есть случаи, которые логически не представляют собой похищения, но вызывают такой же ход действия, как и похищение. Служанка ослепляет свою госпожу и кладет ее глаза себе в карман. Впоследствии глаза добываются и ставятся на место.

Сущность похищения человека сводится к разлучению, к исчезновению, и это исчезновение может совершаться разными способами, не только похищением. Так, например, в сказке о царевне-лягушке царевич, нарушая запрет, сжигает лягушачий кожух своей жены, и она исчезает от него навсегда, улетает. Эффект здесь совершенно такой же, как если бы ее кто-нибудь похитил. Она от него улетает со словами: «Прощай, ищи меня за тридевять земель в тридесятом царстве».

Формы начальной, «завязочной» беды очень разнообразны, и здесь нет возможности их перечислить: изгнание из дома, подмена, убийство или угроза его, околдование, вампиризм — вот некоторые из форм этой начальной беды.

См. «Морфологию сказки» (Там же, с. 33-37).

**3. Недостача.** Однако не все волшебные сказки начинаются с беды. Иногда беде соответствует какая-нибудь ситуация, при которой чего-то не хватает, недостает. Эффект получается тот же, что и при похищении. Герой, например, отправляется искать себе невесту. На этом пути его могут ждать такие же приключения, как если бы он отправился за похищенной царевной. Похищенным предметам соответствуют какие-либо диковины или волшебные предметы, которых недостает в начале сказки. Так, например, старый царь болен («глазами обнищал»). Он посылает сына за молодильными яблоками и живой водой. Другими словами, недостача, нехватка представляет собой морфологический эквивалент похищения.

Но начинается ли сказка с беды или с недостачи, нужно, чтобы эта беда или недостача была доведена до сознания героя. В этих случаях царь кличет клич. «Кликнул царь клич, не вызовется ли кто разыскать царицу?». При недостаче этому соответствует момент осознания этой недостачи. Живет семья спокойно, и вот вдруг оказывается, что чего-то нет. Иногда эта недостача внешне ничем не мотивируется (Три сына. «Вот вздумали отец и мать их женить»), иногда же вводится мотивировка осознания ее: этой цели служит, например, запретный чулан, в котором герой видит портрет красавицы: он отправляется ее искать.

Мы видим, таким образом, что в типичной волшебной сказке вся завязка сводится к тому, чтобы отправить героя из дома. Подводя итоги, мы можем сказать, что завязка складывается из каких-либо элементов, подготавливающих беду (временная отлучка, запрет и нарушение), из самой беды или соответствующей ей недостачи, из просьб о помощи или отсылке героя, или из желания самого героя оказать противодействие. Он просит его отпустить, просит благословения и т. д. И, наконец, герой отправляется из дома.

**4. Типы героев.** Мы рассмотрели несколько типичных случаев беды как таковой, но не обратили внимания на то, с кем беда происходит. Начальная ситуация включает лица старшего и младшего поколения, и беда может произойти как с теми, так и с другими. На ход развития сюжета это, как мы увидим, не влияет, но на характере, на типе героя отражается. В одном случае герой отправляется избыть чужую беду. Он ищет похищенных царевен или царицу, идет на борьбу со змеем, добывает для отца молодильные яблоки, и т. д. Это герой-искатель. К таким же можно причислить героя, отправляющегося искать себе невесту. В другом случае он изгнан из дома, как падчерица или ребенок, похищенный ведьмой, или косоручка. Иногда при похищении сказка следит за пострадавшим Терешечкой, и никакого искателя в сказке нет. Такой герой может быть назван героем-жертвой. Сказка может начаться не только с беды или недостачи, но и иначе (например, сказка о Сивке-Бурке), однако эти случаи мы разберем ниже.

**5. Дарители.** Момент после выхода из дома — самый напряженный, самый острый для героя в ходе действия. Он уходит наугад, не зная ни пути, ни цели. Он идет «куда глаза



глядят». Именно здесь чаще всего применяется формула «Ехал близко ли, далеко ли, низко ли, высоко ли, не так скоро дело делается, как сказка сказывается» (Онч. 8). Герой брошен на произвол судьбы и иногда даже впадает в отчаяние и плачет. Формула «Скоро сказка сказывается» интересна в одном отношении: она как бы подчеркивает нереальность времени, в котором совершается действие. Оно не может быть исчисляемо и никогда не исчисляется реальными сроками дней, недель, лет.

Композиция, следовательно, не развивается логически. В данном месте цепь как бы порвана и последующее не подготовлено предыдущим. Здесь арена для проявления случайности. Эта случайность в значительной степени определяет собой характер фантастичности волшебной сказки. Теоретически количество возможных форм дальнейшего развития бесконечно. Что произойдет дальше? Писатель мог бы дать волю своей фантазии, и если бы мы нашли сотню или тысячу писателей, которые не знали бы народной сказки, и сказали бы им: «Сочините продолжение», то вся сотня или тысяча писателей сочинила бы разное.

Но в народной сказке не так. В народной сказке есть закономерности, за пределы которых народ не выходит. Если же есть случаи выхода за пределы этих закономерностей (например, у грамотных или начитанных сказочников), то такой выход — не достижение, а, наоборот, — нарушение сказочной эстетики.

Из тысячи возможных случайностей всегда наступает только одна, но формы ее чрезвычайно разнообразны. Мы рассмотрим некоторые из этих форм.

«Исторические корни», с. 46—47, «Избушка и баба-яга».

Композиция волшебной сказки определяется наличием двух царств. Одно царство — то, с которого сказка начинается: «В некотором царстве, в некотором государстве». Есть сказители, которые прибавляют: «...а именно в том, в котором мы живем». Этому царству противопоставляется другое, которое находится «за тридевять земель» и которое называется «тридесятое государство». Баба-яга — страж границы, она охраняет вход в тот далекий мир. Вход идет через ее избушку. За пределами ее — темный лес (избушка стоит на краю леса) и тридесятое царство. В больших, длинных сказ-

как, в которых героя ждет множество приключений, с того момента, когда он достигает избушки, меняется стиль сказки. Начало сказки бывает реалистическим (за исключением фигуры старого царя): мужики и бабы, изба, семейная жизнь и семейные нелады, косьба и другие сельскохозяйственные работы. С этого же момента властно вторгается сказочная фантастика, реальный крестьянский мир забывает. Что же происходит в избушке?

В этой избушке обитает яга. Яга — очень сложный и далеко не однозначный персонаж. В тех случаях, когда к бабеге попадает герой-искатель, она встречает его очень недружелюбно. Она узнает в нем врага по запаху: «Фу-фу-фу! прежде русского духа слыхом не слыхано, видом не видано; нынче русский дух на ложку садится, сам в рот катится» (Афанасьев, 1957, I, 279-280, № 137). Уже эти слова характеризуют ее принадлежность не к человеческому миру («Русь»), а к какому-то иному. Сравнительное изучение этого образа показывает, что яга охраняет границу иного царства и вход в него. Она пропускает только достойных. Герой нисколько не смущен ее приемом. «Эй, старуха, не бранись, слезь-ка с печки да на лавочку садись. Спроси: куда едем мы? Я добренько скажу» (Там же, с. 280). Баба-яга совершенно смиряется от такого ответа. «Баба-яга слезла с печки, подходила к Ивану Быковичу близко, кланялась ему низко» (Там же).

Это доброжелательный тип яги — дарительницы и советчицы. Она указывает герою путь. Отныне он знает, куда идти. Иногда она дарит герою волшебного коня или орла, на которых герой улетает в тридцатое царство.

В этом основная функция яги с точки зрения развития действия. Она дарит герою волшебное средство или волшебного помощника, и действие вступает в новый этап.

Яга принадлежит к широкой категории сказочных дарителей. Встреча с дарителем — каноническая форма развития действия. Он всегда встречен случайно, и у него герой выслушивает себе или как-нибудь иначе добывает волшебное средство. Обладание волшебным средством предопределяет удачу и развязку. Дарителем выступает яга и в тех случаях, когда к ней попадает падчерица. В этих случаях, однако, непременно имеется и чрезвычайно усилен момент, который прослежива-

ется и в «мужских» сказках<sup>328</sup>, но в менее ярких формах, — момент испытания. Яга испытывает героя или героиню. Если сказка «женская», испытание носит характер домашних работ: убрать постель, взбить перину, наносить воды, истопить печь и т. д. Дары в этих случаях не носят волшебного характера, а представляют собой материальное богатство. Сказка кончается награждением. Падчерица возвращается домой.

Несколько иной тип яги мы имеем в тех случаях, когда она сама затаскивает к себе в избу детей или когда к ней попадают заблудившиеся дети. Она хочет их изжарить и съесть. Дети всегда спасаются, иногда засовывают ее в печь и, убегая, прихватывают с собой волшебное средство, спасающее их от погони, а иногда и какие-нибудь сказочные богатства.

Яга — далеко не единственный даритель. Есть фигуры, которые родственны ей по характеру, может быть, представляют ослабленную форму ее. Это всякого рода старухи или старики, случайно встреченные, которые также указывают путь и если не непосредственно дарят волшебное средство или помощника, то подсказывают, как его найти (например, как добыть или вырастить волшебного коня и т. д.).

Но есть дарители и совсем иного типа. К ним можно отнести благодарных животных. Герой голоден, уже нацеливается в какую-нибудь птицу, но она просит пощадить ее: «Не ешь меня! В некоторое время я тебе пригожусь». Иногда герой по собственному почину оказывает животному в беде какую-нибудь услугу: он накрывает пташек, которые мокнут под дождем, stalkивает в воду кита, который выброшен на сушу, и т. д. Во всех случаях нет прямого испытания, но все же герой проявляет отзывчивость, великодушие, которое и награждается. Животные или дарят ему детеныша, или предоставляют себя в его распоряжение, сообщая формулу вызова. В этих случаях в руки героя опять попадает волшебный помощник в виде животного.

Сходный случай мы имеем в сказке «Волшебное кольцо»: герой выкупает у мальчишек кошку и собаку, которых они мучают. Кошка и собака оказываются волшебными и впоследствии помогают герою добыть царевну. В других случаях он освобождает от казни или мучений неоплатного должника. Выкупленный должник оказывается всемогущим помощ-

---

<sup>328</sup> Где герой — мужчина.

ником. Реже встречается, что герой хоронит мертвеца, которого отказываются хоронить, и приобретает в лице благодарного мертвеца себе помощника. В сказке о Еруслане этому соответствует мертвая голова, под которой герой находит меч.

Во всех этих случаях волшебный помощник или волшебное средство даются в награду. Но они могут добываться и хитростью<sup>329</sup>.

Здесь нет необходимости перечислять все относящиеся сюда персонажи. Нам важно установить, что с точки зрения развития действия все они относятся к одной категории: при их помощи герой получает в руки волшебное средство, причем иногда предварительно подвергается испытанию (функции испытания и получение волшебного средства).

Рассмотрим несколько примеров испытания и награждения героя. Их очень много. (Некоторое количество их приведено в «Морфологии сказки».) Дело не в том, чтобы перечислить побольше случаев, а в том, чтобы понять данный мотив как часть композиции. Момент этот не только формальный. Сказка — создание древнейших времен, но она содержит некоторую бессознательную жизненную философию народа, представленного рассказчиком. В сказке, собственно говоря, все предустановлено. Герой получает в руки волшебное средство или волшебного помощника и при его помощи достигает всех своих целей. Может быть, это фатализм? Нет, это все-таки не рок. Когда герой выходит из дома, плачет, не знает, куда идти и что делать, он на своем пути кого-либо или что-либо встречает. Встречи эти очень разнообразны, и реагировать на действия будущего дарителя герой может по-разному. Тут надо указать, что есть еще одна категория персонажей — «ложный герой». Это, например, родные дочери старухи, старшие братья героя, умники, или вообще какие-нибудь случайные люди. Они реагируют на действия дарителя не так, как герой, а отрицательно. Так, например, попав к бабе-яге или Морозко, родные дочери ничего не умеют делать и не делают, отвечают заносчиво. В сказке о Сивке-Бурке старшие братья отказываются сидеть на могиле отца и т. д. Герой не знает, что его испытывают. Это можно обобщить: каждая, даже мелкая встреча в жизни может рассматриваться как испытание. Мы всюду окружены испытателями

---

<sup>329</sup> Об этом см. ниже.

и испытываемыми, вся наша жизнь в любой момент есть испытание.

Народное сознание делит всех героев только на положительных — настоящих и отрицательных — ложных. Никакой середины нет. Отрицательный герой наказывается, положительный награждается.

Впрочем, есть случаи, когда реакция героя сперва отрицательная, а потом положительная, т. е. когда герой показывает свои положительные качества не сразу. Такие случаи как будто нарушают законы сказочной поэтики, но это все же не так. Они придают образам героев жизненную правдивость. Приведем пример. Крестьянский сын вызвался выполнить поручение бездетного короля: «Кто бы мог полечить, чтоб королева забеременела?», но сам не знает, как это сделать. «Попадается ему навстречу старушка: “Скажи мне, крестьянский сын, о чем задумался?”. Он ей отвечает: “Молчи, старая хрычовка, не досаждай мне!” Вот она вперед забежала и говорит: “Скажи мне думу свою крепкую; я человек старый, все знаю” Он подумал: “За что я ее избранил? Может быть, что и знает”». Он рассказывает ей о своей беде, а она дает ему совет: надо поймать златокрылую рыбу и дать ее королеве покушать (тип 519, Аф. 136). То, что крестьянский сын в горячности отвечает грубо, еще не значит, что он отрицательный герой. Он жалеет о своей грубости, и с этого момента в его судьбе происходит поворот.

Однако случаи, когда герой сперва действует как отрицательный, а потом как положительный, все же очень редки — их приходится выискивать. Психологизация, раскаяние не в стиле сказки. Эти внешние нарушения представляют собой, однако, несомненное художественное завоевание. Они нарушают схематизм, придают характеру героя жизненную правдивость.

Характер героя выяснится полностью по окончании сказки, но на некоторых типичных чертах этого образа надо остановиться уже сейчас.

В волшебной сказке герой — или царевич, или крестьянин. На развитие действия это не влияет. Внешность героя никогда не описывается, но слушатель представляет себе его прекрасным. Это идеализированный герой. Его основное качество — бескорыстие. Он действует не для себя, не в свою пользу и не от своего имени. Он всегда кого-то освобождает,

выручает. Даже в тех случаях, когда он ищет себе невесту, он находит девушку в беде, заколдованную, плененную, во власти змея. Он ее освобождает, выручает, он царевну себе заслуживает. Эти качества нигде прямо не высказываются словами. Они вытекают из действий. У Пушкина в «Сказке о царе Салтане» мы находим:

Ты, царевич, мой спаситель,  
Мой могучий избавитель.

Это говорит царевна-лебедь царевичу, убившему коршуна, а на самом деле кодуна-чародея, во власти которого она была.

Ситуация и мотив — избавление девушки от власти чудовища — совершенно фольклорны, но слова эти в фольклоре не могли быть сказаны. Народная сказка целомудренна, сдержанна, скупа на слова и похвалы, и герой совершает свои подвиги просто, без слов, как нечто само собой разумеющееся, и никогда не требует и не получает никаких похвал.

Когда имеются три брата, то герой — всегда младший. Он дурак, всеми презираемый, сидит на печи, в золе, в грязи. Он именуется Иван Запечник, Иван Попелов. Героиня иногда (преимущественно в сказках Западной Европы) именуется Золушка (от «зола»), Замарашка. Но неприглядный внешний облик — контрастирующая оболочка необычайной внутренней красоты — душевной силы, благородства. Это обнаруживается при испытании героя, это обнаруживается и в дальнейших его поступках. Старшие братья, умники, никогда не выдерживают испытаний, они всегда терпят поражение, вытекающее из их внутренней, моральной несостоятельности: они думают только о себе, о награде. Это же относится к родным дочерям старухи, которые противопоставляют себя падчерице. Они отправляются в лес по ее следам, надеясь получить ту же награду, что и она, но не выдерживают испытания и вместо награды заслуживают жестокое и справедливое наказание. Как же испытывается герой? Легче всего это установить на «женских» сказках. В сказке «Баба-яга» (тип 480=АА 480\*В, \*С, Аф. 102) ведьма велит девушке спрятать «пряжи с короб, печку истопить, всего припасти». Это испытание хозяйственных способностей, столь важных в быту крестьян. Но дело все-таки не в этом. Работа для нее непосильна. Она плачет. Но вот являются мышки, она кормит их, мышки ей помогают. В варианте этой сказки говорится: де-

вушка, раньше чем пойти к яге, заходит к своей тетке, и та ее учит: «Там тебя, племянюшка, будет березка в глаза стегать — ты ее ленточкой перевяжи; там тебе ворота будут скрипеть и хлопать — ты подлей им под пяточки масла; там тебя собаки будут рвать — ты им хлеба брось; там тебе кот будет глаза драть — ты ему ветчины дай» (тип 480\*Е, Аф. 103). Девушка все это выполняет и приобретает себе помощников, которые помогают ей выдержать испытание. Здесь имеется советчик. Но, например, в сказке «Морозко» никаких советчиков нет. Морозко хочет заморозить девушку, а она ему отвечает кротко и терпеливо («Тепло, Морозушко! Тепло, батюшко»), и он ее отпускает и награждает. Совершенно иначе реагируют ее сводные сестры: они нехорошими словами бранятся между собой («заспанна рож», «поганое рыло»), а на вопросы Морозко отвечают: «Поди ты к черту! Разве слеп, вишь, у нас руки и ноги отмерзли». «Убирайся ко всем чертям в омут, сгинь, окаянный!» (тип 480=АА 480\*В, Аф. 95). В сказке «Баба-яга» (тип 480\*В, Аф. 102) родная дочь бьет мышью скалкой. Сходно она действует и в других вариантах этой сказки. Какие же качества обнаруживает героиня? Домовитость, трудолюбие, выдержанность, выносливость, терпение, скромность, кротость, готовность услужить и помочь. Родным дочерям мачехи присущи противоположные качества — нерадивость, лень, грубость и несдержанность, нетерпение, заносчивость, себялюбие, эгоизм. Все это, вероятно, более поздние привнесения. Сказочные герои — не психологически разработанные характеры, это типы, проходящие через все сюжеты. Во всех сказках цикла сказок о мачехе и падчерице тип положительный один и тот же. Он отражает старинные идеалы русского крестьянина. Эти идеалы отличаются красотой, совершенством и убедительностью по сегодняшнему дню.

Женскому идеалу соответствует идеал мужского героя. Мы уже видели, что в сказке о Сивке-Бурке герой проявляет благочестие, любовь к отцу, последнюю просьбу которого он свято выполняет. Отец награждает его волшебным конем. В сказках о благодарном мертвце он наезжает на мертвую голову, череп. Этот череп он благочестиво хоронит, а потом благодарный мертвец становится его невидимым помощником. Интересно, что тот же мотив мы имеем в былинке о Василии Буслаевиче. Но Василий Буслаевич — бунтарь. Он с на-

смешкой пинает мертвую голову ногой, а потом спотыкается о могилу и гибнет. Его гибель трагична. В волшебной сказке нет бунта, и в моменте испытания нет трагичности. Большое распространение имеет мотив благодарных животных. Герой голоден, нацеливается на птицу, чтобы ее убить, но она просит пощады, и он ее щадит; в другой сказке он видит, что птички мокнут под дождем, и накрывает их своим плащом. Птица дарит герою птенца, который оказывается потом волшебным, всемогущим помощником героя. На берегу моря он видит кита, которого выбросило на сушу. Он сталкивает его в воду, и кит потом помогает ему переправиться в тридесятое царство. В сказке о Емеле-дураке Емеля вылавливает щуку. Она просит его отпустить ее, и дурак это делает, а она потом становится его помощником, так что по щучьему велению он достигает всего, чего хочет, и кончает тем, что женится на дочери царя. В сказке «Волшебное кольцо» герой отпрашивается у матери из дому. Она дает ему сто рублей. Он видит, что люди бьют собаку, и покупает ее — отдает за нее все, что у него есть, все сто рублей. В другой раз ему встречаются мальчишки, которые несут кошку, чтобы ее утопить. Он покупает кошку за вторые сто рублей, т. е. совершает неразумный, «дурацкий» поступок. Мать изгоняет его из дома, а кошка и собака становятся его вещими помощниками, помогают ему достать кольцо царевны и саму царевну (тип 675, Аф. 165—167 (283)).

Я взял несколько выборочных случаев, но из них уже хорошо видно, какие качества обнаруживает герой при испытании. Прежде всего это качество, противоположное эгоизму. Это умение понимать состояние и страдание другого существа, сострадание к угнетенным, слабым, требующим помощи. Это своего рода гуманность. Полностью герой обнаруживает свои качества позднее — в ходе действия. Мы уже знаем, что он всегда выступает как избавитель, спаситель, и тут он не знает страха и сомнений. Можно предположить, что эти высокие человеческие качества героя представляют собой более позднее напластование: наряду с этими высокими моральными качествами герой иногда обнаруживает необычные физические качества, необходимые для совершения подвига. Только он один, например, может сдвинуть камень, закрывающий вход в подземелье, где находится искомая царевна. Его братья этого не могут. Он поднимает, забрасывает и ловит на



лету тяжелую булаву, которую братья не могут поднять. Но есть и совсем другие случаи. Волшебным средством он овладевает не только путем выдержанного испытания, но и путем обмана и хитрости (тип 530, Аф. 184; тип 518, Аф. 562; тип 566, Аф. 192).

Проблема хитрости — одна из сложнейших проблем сказочной поэтики. Хитрость есть орудие слабого против сильного. Поэтому хитрость в сказке не только не осуждается, но героизируется. Сюда относится, например, мотив спорщиков. Герой встречает в лесу двух великанов или двух леших, которые не могут поделить между собой найденные ими в лесу диковинки: скатерть-самобранку, ковер-самолет, сапоги-скороходы, шапку-невидимку. Герой берется их помирить и предлагает им: «Бегите по этой дороге из всей мочи, и кто кого на трех верстах опередит, тому и достанется вся находка». Пока они бегут, он забирает диковинки, садится на ковер-самолет и улетает (тип 518, Аф. 562). С нашей точки зрения, мораль героя в этом случае не вполне безупречна, но этот мотив отражает мораль иной эпохи\*, когда в тяжелой борьбе с природой и насилием слабый человек не мог побеждать иначе, как хитростью. Обманутые в этих случаях всегда более сильны, чем герой. Это не обыкновенные люди, а лешие или великаны. Но слабый человек оказывается сильнее великанов и леших. Ниже, когда мы изучим сказки о животных и новеллистические сказки, мы увидим, что обман, одурачивание составляет их главный сюжетный стержень. Там же мы постараемся найти объяснение этому. Сейчас же можно просто сказать, что герой или героиня, имеющие морально-возвышенный облик, — это более поздний слой по сравнению с героем, достигающим успеха любыми средствами. Герой волшебной сказки достигает успехов без всякого усилия, благодаря тому, что в его руки попадает волшебное средство или волшебный помощник. Это средство ему, как мы знаем, подарено, передано. Даритель встречен случайно, но магическая оснащенность героя — не случайность. Она заслужена им. Таким образом, высокие моральные качества героя — не придаток, они органически входят в логику и построение повествования.

**6. Волшебные помощники и волшебные предметы.** Даритель, как мы видим, встречен случайно. Это — каноническая форма его появления. Передачей волшебного средства

или волшебного помощника вводится новый персонаж. Если это живое существо — человек, дух, животное, оно может быть названо волшебным помощником, если это предмет — волшебным средством. Функционируют они одинаково. Так, и конь, и ковер-самолет доставляют героя в иное царство. Из волшебных помощников древнейшая форма, несомненно, — птица, в сказке, обычно, — орел или какая-нибудь фантастическая птица. Птица — древнее культовое животное. Полагали, что душа человека превращается после смерти в птицу или улетает на птице. Птица иногда выкармливается. Единственная функция этого помощника — перенести героя в тридесятое царство. Птица — зооморфная форма помощника, и таких в сказке довольно много.

Орел встречается сравнительно редко. Гораздо чаще встречается волшебный конь. Здесь нет возможности дать полный анализ этого образа.

См. «Исторические корни»<sup>330</sup>.

Сказочный конь — гибридное существо, соединение лошади и птицы. Он крылат. Культовая роль птицы перешла к коню, когда человеком была приручена лошадь. Теперь уже не птица переносит души умерших, а конь. Но, чтобы летать по воздуху, он должен иметь крылья. Вместе с тем его природа огненная: из ушей валит дым, из ноздрей сыплются искры и т. д. Он обнаруживает также черты хтонической природы. До начала своей службы он находится под землей. Он имеет связь с заупокойным миром. Есть сказки, в которых он подарен герою его умершим отцом.

Функции коня довольно разнообразны. Первая состоит в том, что он переносит по воздуху героя за тридевять земель в иное царство. В дальнейшем он помогает герою победить змея. Он мудрый, вещий, он верный друг и советчик героя.

К зооморфным помощникам относятся также благодарные животные. Как они добываются, об этом уже говорилось. Самых разнообразных помощников, таких, как волк, лисица, лягушка и другие, дарит или отдает в распоряжение героя также яга. Зооморфные помощники представляют собой как бы одну категорию.

---

<sup>330</sup> Пропп В. Я. Исторические корни..., гл. V, раздел 1, § 3—12.

Другую группу представляют собой антропоморфные помощники фантастического характера. Это всякого рода искусники, обладающие необычайным умением или искусством. Таковы Горыня, Дубыня и Усыня, двигающие горами, лесами и останавливающие реки. Это, далее, Студенец, умеющий напускать необычайный мороз, Обьедало и Опивало, умеющие съедать целых быков и выпивать разом сорок бочек вина, Бегун, который бежит так быстро, что одну ногу ему приходится отстегивать, и др.

Наконец, третью группу помощников составляют невидимые духи, иногда с очень своеобразными названиями («Шмат-Разум», «Невидим» и др.). Они являются по вызову, для этого нужно знать формулу заклинания, повернуть волшебное колечко и проч. Впрочем, так же вызывают и коня: или формулой «Стань передо мной, как лист перед травой», или с помощью огнива. К числу внезапно появляющихся невидимых помощников может принадлежать и черт.

Этим, конечно, не исчерпывается список помощников. Здесь указаны только наиболее широкие группы их.

Помощники, при всем их разнообразии, объединены функциональным единством, т. е. в разных формах совершают одинаковые действия. В чем их помощь герою выражается, мы увидим ниже.

В одну категорию с волшебными помощниками могут быть объединены и волшебные предметы. Предметы действуют в сказке совершенно как живые существа и с этой точки зрения условно могут быть названы «персонажами». Так, меч-самосек сам рубит змея, клубочек катится и указывает путь.

Если богат мир сказочных помощников, то количество волшебных предметов почти неисчислимо. Нет такого предмета, который при известных обстоятельствах не смог бы играть роль волшебного. Тут и орудия (дубины, топоры, палочки), и разное оружие (мечи, ружья, стрелы), и средства передвижения (лодочки, коляски), и музыкальные инструменты (дудочки, скрипки), и одежда (рубашки, шапки, сапоги, пояса), и украшения (колечки), и предметы домашнего обихода (огниво, веник, ковер, скатерть) и т. д.

Эта особенность сказки, а именно функционирование предмета как живого существа, наряду с другими ее особенностями, определяет собой характер ее фантастичности.

Если образы волшебных помощников и волшебных предметов весьма разнообразны, то действия их, наоборот, весьма ограничены. Единообразие этих действий скрывается, сжимается многообразием исполнителей и форм исполнения.

Априорно говоря, герой мог бы требовать от своего волшебного помощника неисчислимых и самых разнообразных услуг. Однако этого не происходит. Герой пользуется своим помощником в строго ограниченных целях.

Следя за судьбой сказочного героя, мы вынуждены установить его полную пассивность. За него все выполняет его помощник, который оказывается всемогущим, всезнающим или вещим. Герой иногда даже скорее портит дело, чем способствует ему. Он часто не слушается советов своих помощников, нарушает их запреты и тем вносит в ход действия новые осложнения, как в сказке о жар-птице. Тем не менее герой, получивший волшебное средство, уже не идет «куда глаза глядят». Он чувствует себя уверенно, знает, чего хочет, и знает, что достигнет своей цели.

Но здесь следует оговориться: герой не столько идет, сколько (гораздо чаще) летит по воздуху. Такова первая функция помощника, гесп. волшебного средства. Они переносят героя через огромные расстояния по воздуху. Мы, следовательно, можем фиксировать функцию переправы. Предмет поисков находится «за тридевять земель», в «тридесятом государстве». Сказочная композиция в значительной степени построена на наличии двух миров: одного — реального, здесь, другого — волшебного, сказочного, т. е. нереального мира, в котором сняты все земные и царят иные законы.

Хотя этот иной мир очень далек, но достичь его можно мгновенно, если обладать соответствующими средствами. Конь, орел переносят героя через леса и моря, или он улетает на ковче-самолете, или на воздушном корабле, или на лодочке, которая летит по воздуху. Быстрота полета особенно подчеркнута, когда героя несет на своих плечах черт, леший или какой-нибудь невидимый дух. Тогда от ветра слетает шапка.

Однако полет по воздуху — не единственная форма переправы. Герой просто едет на коне или плывет на корабле, или даже идет пешком. Во всех случаях иное царство мыслится как дальнее, что иногда подчеркивается деталями (железная обувь и проч.). Иное царство может находиться не только очень далеко, за морем, за тридевять земель, но и

глубоко под землей или под водой, или, наоборот, высоко в горах. В таких случаях герой спускается на ремнях или канатах либо подымается по лесенке.

Функцию доставки героя в иное царство мы кратко обозначим как «переправу». Переправа героя — одна из основных функций помощника.

**7. Развязка.** Тридцатое царство никогда конкретно не описывается. Внешне оно ничем не отличается от нашего. Там «свет такой же, как у нас; и там поля, и луга, и рощи зеленые, и солнышко греет» (Аф. 222). Иногда это царство представлено городом. «Вот и сине море — широкое и раздольное — разлилось перед нею, а там вдали как жар горят золотые маковки на высоких теремах белокаменных» (Аф. 235). И тем не менее оно все же «другое». В нем правит грозный царь или царь-девица. Не всегда оно населено людьми: это иногда «змеиное» царство. Похитители девушки — орел, сокол, ворон — уносят ее в свои птичьи царства, медведь — в медвежье царство и т. д. Здесь герою придется встретиться с похитителем или обладателем искомого им предмета или человека. Здесь находится его антагонист и здесь же — предмет его поисков. В этом царстве его поражают необычайные дворцы (Аф. 128—130). Дворец иногда охраняется змеями или львами; дворец и сад бывают обнесены высокой оградой, над которой натянуты струны.

Здесь герою предстоит выдержать бой со своим противником. Наиболее яркая форма его — это змееборство. Мотив змееборства международен, но русская сказка содержит его в очень яркой и сравнительно развернутой форме. Победа над змеем также не была бы возможна без помощника или волшебного оружия. Змея часто топчет своими копытами конь.

Следя за развитием действия, мы фиксируем функцию боя или борьбы и победы. Победой над змеем определяется и освобождение похищенной или плененной им девушки. Данная функция является парной с функцией похищения, т. е. может рассматриваться как развязка.

И действительно, если объект поисков — какой-нибудь предмет, вещь или диковинка (жар-птица, молодильные яблоки, живая вода и проч.), то после добычи искомого следует, как правило, возвращение. Бой или борьба в этих случаях — необязательный элемент. Добыча человека, царевны, матери, девушки, естественно, вытекает из хода событий как

результат победы. Но в тех случаях, когда борьбы нет (большей частью это связано с ситуацией недостачи как завязки), искомый предмет должен быть как-то взят и увезен. Присматриваясь к форме его добычи, мы увидим, что она представляет собой похищение. Вся задача состоит в том, чтобы обмануть сторожей, усыпить или усмирить львов и змей или не разбудить их, не задеть струн, натянутых на стене. Герой всегда схватывает свою добычу сам, а помощник обычно учит, как это сделать. Похищаться может не только предмет, но и человек. Так, чтобы похитить царевну, конь обращается в нищего старика и просит милостыню. «Пока красная девица вынимала кошелек с деньгами, выскочил Иван крестьянский сын, ухватил ее в охапку, зажал ей рот такOVO крепко, что нельзя и малого голосу подать» (тип 531, Аф. 185).

Похищение — не единственная, но ведущая, основная форма развязки. Обладая волшебными средствами, герой избывает начальную беду в формах, которые соответствуют завязке. Похищенный или искомый похищается, закодированный расколдовывается, убитый оживляется, плененный освобождается и т. д. Здесь герой и проявляет свое геройство, свою хитрость, мудрость, ловкость. То, что все это делается при помощи волшебных средств, несколько не снижает его героизма. Это особый, специфический сказочный героизм в отличие от героизма эпической поэзии, который носит совершенно иной характер.

Мы могли установить, что добыча девушки имеет двоякий характер. Она или освобождена (и тогда появление героя — для нее счастье и избавление) или, наоборот, взята насильно. Для композиции это значения не имеет. В обоих случаях следует брак, но брак этот иногда подготавливается особыми действиями, которые представляют собой начало осложнений.

**8. Осложнения.** В тех случаях, когда герой находит царевну, полоненную змеем, и беседует с ней в ожидании его прилета, он иногда засыпает богатырским сном, от которого его невозможно разбудить. «У Марфы-царевны был ножичек перочинный, она им и резнула по щеке Ивана-царевича. Он проснулся, соскочил, схватился со змием» и т. д. (тип 507, Аф. 125). Значение этого случая определяется только впоследствии: герой узнается по рубцу. Мы можем фиксировать

функцию клеймения героя. Иногда царевна перевязывает ему рану платочком и впоследствии узнает его по этому платочку. В сущности говоря, мы здесь имеем скрытую, или предварительную, форму обручения. Тот же эффект мы имеем, когда герою передается колечко, по которому его потом узнают. Та же функция выполняется и позднее в совершенно иных условиях, а именно при исполнении им трудной задачи. Он долетает на коне до ее окна. «Разлетелся на царском дворе, так все двенадцать стекол и разбил и поцеловал царевну Неоцененную Красоту, а она ему прямо в лоб клеймо приложила» (тип 530А, Аф. 183). В этих случаях она или целует его в лоб, или ударяет перстнем, отчего у него на лбу загорается золотая звезда.

Эта функция уже предвещает какое-то осложнение, разлуку, хотя это осложнение, даже при наличии функции клеймения, — далеко не обязательный элемент.

Добыв предмет своих поисков, герой возвращается. Мы фиксируем функцию возвращения. Возвращение может привести к прибытию домой, и на этом сказка кончается. Но это далеко не всегда так: возвращение иногда принимает характер бегства, что стоит в прямой связи с похищением как формой добычи. На обратном пути герой может подвергнуться преследованию, от которого он всегда благополучно спасается. Формы преследования или погони и спасения от преследования бывают очень разнообразны. Погоня может быть и раньше, когда герой достигает избушки бабы-яги, а затем (обычно дети) возвращается. Яга летит за героем, но он у нее же похитил гребешок, камешек и полотенце, которые он бросает позади себя и которые затем превращаются в лес, горы и воду. Иногда бегство и погоня сопровождаются рядом последовательных превращений в различных животных. Такая форма чаще всего встречается в сказках типа «Хитрая наука». Колдун преследует героя в образе волка, щуки, человека, петуха. Змеиха летит за героем, разинув пасть от земли до неба, и хочет его поглотить. Особой формой преследования мы должны считать также тот случай, когда жены змея становятся на пути героев, обращаясь различными заманчивыми предметами: яблоней, колодцем с серебряной чарочкой (тип 325, Аф. (235) 249—253). Герой рубит эти колодцы, сады и прочие заманчивые предметы своим мечом, из них течет кровь.

Но даже после благополучного спасения от погони судьба героя еще не окончательно определена. Правда, он прибывает домой, вернее, к самым воротам города или к какому-нибудь полю недалеко от дома и т. п. К его несчастью, здесь же — его неудачливые и негодные братья. Герой почему-то (рациональной мотивировкой сказка не очень озабочена) именно теперь ложится отдохнуть и засыпает. Братья немедленно похищают у него всю его добычу (невесту, диковинки и т. д.), а его самого или убивают, или сбрасывают в глубокую пропасть.

Сказка, по существу, начинается сначала. Беда, которая происходит с героем теперь, — такая же завязка, как и вначале. Развитие идет таким же образом. Герой снова приобретает и применяет волшебное средство и т. д. Это значит, что сказка может состоять из двух и более частей, которые можно назвать ходами. Начинается как бы второй тур, или ход, или круг действий. Он вновь приводит к возвращению героя. На этот раз герой, действительно, прибывает домой, но не дает себя узнать, а останавливается на квартире у какого-нибудь башмачника или золотаря и проч. или поступает в услужение к какому-нибудь королю конюхом, поваром, садовником и т. д. Мы фиксируем функцию «неузнанного прибытия».

Тем временем его братья или другие ложные герои, присвоив себе его добычу и невесту, присваивают себе и его права: они притязают на руку царевны. Такова функция притязаний ложного героя. В иной форме, но то же самое мы имеем в тех случаях, когда после змеборства какой-нибудь генерал или водовоз подсматривает из кустов, как герой побивает змея. Герой засыпает, ложный герой похищает освобожденную царвну и выдает себя за победителя.

**9. Трудная задача.** В обоих случаях царевна не выходит замуж за вора. Чтобы отделаться от ложного героя, она требует выполнения некоторых условий, зная, что для ложного героя они невыполнимы: их может выполнить только настоящий герой, владеющий волшебными средствами. Трудная задача имеет целью не только отпугнуть ложного героя, но и обнаружить, привлечь, найти героя настоящего.

Мотив трудной задачи — один из наиболее популярных и разнообразных мотивов волшебной сказки. Данная мотивировка задачи (найти настоящего героя) — только одна из



возможных. В сказке «Сивко-Бурко» задача вынесена вперед в форме всенародного клича. Она может вытекать не из враждебного отношения к ложному жениху, а из враждебного отношения к всякому будущему жениху. Этим подчеркивается полная недоступность, недостижимость невесты. В таком случае задача может исходить не от царевны, а от ее отца.

Содержание задач чрезвычайно разнообразно. Функционально они объединены одним признаком: они выполнимы только героем, обладающим тем самым волшебным средством или помощником, который соответствует задаче. Так, наличие летучего коня связано с задачей поцеловать царевну на балконе с коня. Наличие таких помощников, как Мороз-Трескун, Обьедало, Опивало, Меткий, Ловкий и т. п., связано с задачей просидеть в горячей бане, которую Мороз-Трескун замораживает, съесть огромное количество быков, которых Обьедало с легкостью съедает, построить дворец с молодцами из волшебного кольца и т. д. Мы не можем здесь перечислить всех задач, которые знает сказка. Отметим только некоторые. Такова задача достать подвенечное платье, кольцо, башмачки, которые были у царевны в ином царстве. Герой испытывается загадками, он должен показать свое умение спрятаться, он должен вступить в состязание с богатырь-девкой, выдоить стадо диких кобылиц, добыть 77 кобылиц, построить за ночь дворец, мосты к нему и т. д. Во всех случаях испытывается магическая вооруженность героя. Так как герой этой магической вооруженностью обладает, он всегда задачу выполняет.

Необходимо отметить, что мотив трудной задачи несоместим с мотивом змеборства или соответствующих ему форм боя. По этому признаку можно установить два типа сказок: развивающиеся через мотив боя и развивающиеся через мотив трудной задачи. Если они совмещаются в одном тексте, то сказка образует два хода: первый развивается через бой, второй — через трудную задачу. Можно установить еще и третий тип, не включающий этих мотивов, например, цикл сказок о мачехе и падчерице. Это наблюдение могло бы дать начало научной классификации и систематизации волшебной сказки<sup>331</sup>.

---

<sup>331</sup> Современную систематизацию сюжетов см.: Мелетинский Е. М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В. Я. Морфология сказки, с. 161—162 (ред.).

**10. Брак и воцарение героя.** Сказка теперь могла бы перейти к браку и воцарению героя. Но остались неразвитыми еще некоторые мотивы, которые требуют доведения до конца.

Выполнение трудной задачи, естественно, ведет к тому, что скрывавшегося героя узнают («узнавание»). Его могут узнать по клейму на лбу, по звезде, по рубцу, платочку и т. д. Ложный герой, наоборот, обличается («обличение») и наказывается («наказание»). Наказание всегда упоминается очень коротко, обличение же, наоборот, иногда разработано в очень сложных формах, вплоть до того, что все рассказывается сначала в присутствии ложного героя, который этим рассказом и обличается.

Теперь уже нет помех для окончательной развязки. Герой действительно женится и воцаряется. До этого он иногда чудесным образом меняет свой облик, свою наружность (трансфигурация). Он, например, пролезает через уши коня или купается в кипящем молоке и т. д. и выходит оттуда красавцем и молодым. Браку обычно сопутствует воцарение. Для воцарения есть, однако, одно препятствие — это старый царь, отец царевны. Это препятствие либо обходится тем, что старый царь и молодой наследник делят царство пополам и только после естественной смерти царя герой наследует все царство, либо же устраняется весьма решительным образом: старого царя убивают. Хотя такой случай и относительно редок, но мы все же должны его фиксировать как имеющийся и естественно вытекающий из всей ситуации.

Фрэзер Г. «Золотая ветвь». I—IV<sup>332</sup>.

**11. Единство композиции и многообразие сюжетов.** Такова внутренняя, структура, композиция волшебной сказки. Изложенная схема является той единицей мерки, при помощи которой сказки могут быть определены как волшебные уже не на глаз и не приблизительно, а с достаточной научной точностью. Волшебные сказки выделяются из других не по признаку «фантастичности» или «волшебности» (этими признаками могут обладать и другие виды сказок), а по особенностям своей композиции, которыми другие виды сказок не обладают.

---

<sup>332</sup> Frazer G. The golden bough, vol. I—XII. London, 1911—1915. См. также: Фрэзер Г. Золотая ветвь. М., 1981.

Итак, композиция волшебных сказок всегда одна и та же. В этом состоит их единообразие, их закономерность. Не во всех сказках есть все функции. Вернее сказать, полнота функций устанавливается только сравнительным путем. Выбор функции и формы ее определяет сюжет, т. е. данная композиционная схема вмещает огромное количество разнообразных сюжетов, построенных на одной основе. Так, сказки о мачехе и падчерице строятся на изгнании (начальная беда), отправке, испытании, награждении и наказании, возвращении; другие, такие, как сказка о змееборце, строятся на похищении, призывании героя, отправке, змееборстве и возвращении; третьи, как «Сивко-Бурко», — на трудной задаче, испытании и награждении, решении задачи, женитьбе и воцарении и т. д. Мы видим, таким образом, что единообразие композиции допускает широкий простор для творчества.

Замечательно, однако, что подлинная фольклорная русская сказка, широко пользуясь всеми творческими возможностями этого жанра, самого закона единообразия никогда не нарушает. Это значит, что волшебная сказка представляет собой некоторое единство, что сюжеты ее связаны между собой. Поэтому метод финской школы, делящей весь сказочный состав на сюжеты (указатель Аарне) и изучающей сюжеты отдельно, в основе своей порочный. Наоборот, все сюжеты состоят в теснейшей связи между собой и должны изучаться в этой связи; посюжетное же изучение возможно только на базе межсюжетного изучения. То, что здесь было изложено, можно назвать синтаксисом сказки. Подобно тому, как предложение распадается на составные части и филолог должен уметь различать эти составные части любого предложения, так фольклорист должен уметь различать составные части любой сказки.

Примеры анализов.

Аф. 64 «Гуси-лебеди»,

Аф. 105 «Сивко-Бурко».

(сюда из «Морфологии сказки» с. 106 или «Сивко-Бурко»).

#### С и в к о - Б у р к о

Жил-был старик, у него было три сына, третий-ет сын Иван-дурак, ничего не делал; только на печи в углу сидел да сморкался (зола, печь, предки).

\* \* \*

Отец стал умирать (не отлучка) и говорит: «Дети! Как я умру, вы каждый по очереди ходите на могилу ко мне спать по три ночи» (не З-Р, Д-Г, вынесенное вперед) и умер.

\* \* \*

Старика похоронили. Приходит ночь; надо большому брату ночевать на могиле, а ему кое лень, кое боится, он и говорит малому брату: «Иван-дурак! Поди к отцу на могилу, ночуй за меня. Ты ничего же не делаешь».

\* \* \*

Отец спрашивает, кто сидит. «Вот тебе, сын мой, добрый конь. А ты, конь, послужи ему, как мне служил». Проговорил это старик, лег в могилу.

\* \* \*

Вдруг от царя клич: ежели кто сорвет царевнин портрет с дому через столько-то много бревен, за того ее и в замуж отдает.

В ту пору от царя пришло известие, что дочь его Елена, царевна прекрасная приказала выстроить себе храм о 12 столбов, о 12 венцов; сядет она в этом храме на высоком троне и будет ждать жениха, удалого молодца, который бы на коне-летуне, с одного взмаха, поцеловал ее в губки.

Поутру царь клич кличет: «Кто в третьем этаже мою дочь Милолику-царевну с разлету на коне поцелует, за того отдам ее замуж». (Трансфигурация, т. е. преобразование.)

\* \* \*

Сел верхом, рукой махнул, ногой толкнул, через все три этажа перескакал, царскую дочь в уста поцеловал, а она его золотым перстнем ударила в лоб. (Наружность неизвестна — только за заслуги.)

\* \* \*

На другой день царь созывает пир на весь мир... царевна станет выбирать своего нареченного жениха... Пришел дурак в царские чертоги и забился за печку... (Неузнанное пребывание.) Всех обошла, обнесла, глянула за печку и увидела дурака: у него голова тряпичей завязана, по лицу слюни текут... (Узнает клеймо. Узнавание. Иногда на лбу звезда.)

\* \* \*

Брак. Воцарения нет.

*12. Другие художественные средства волшебной сказки.* Мы рассмотрели сказку только с одной ее сторо-

ны — со стороны композиции, так как для волшебной сказки эта сторона является решающей. Но этим не исчерпывается ее изучение. Она может изучаться также со стороны языка и стиля. Своеобразие сказочного стиля обычно видят в том, что волшебная сказка насыщена постоянными формулами, из которых особое внимание обращают на себя вводные и заключительные формулы. Этим формулам посвящено несколько работ<sup>333</sup>. Однако даже самое тщательное сопоставление и изучение этих формул не продвигает нас в понимании сказки, если мы не станем на историческую точку зрения. Формулы эти — не «приемы», а показатель известного отношения к действительности. Вводная формула, как уже указывалось выше, выводит сказку из сферы реального времени и реального пространства. Этим определяются ее «фантастичность», ее характер и стиль. Изучение заключительных формул также должно вестись в рамках широкого сравнительно-исторического анализа. У некоторых народов, например, сказка совершенно неожиданно кончается словами: «Я убежал». В этих формулах всегда фигурирует сам рассказчик («я»), который в волшебной сказке, как правило, в течение повествования остается в тени. Вместе с тем эти формулы в шуточной и очень разнообразной форме содержат отказ от рассказываемого. Мы можем это объяснить только тем, что содержание рассказа некогда представляло собой нечто священное и запретное. Когда этот запрет перестал действовать, были созданы формулы, первоначальная цель которых — обезопасить себя от возможных последствий этого нарушения. Когда в русской сказке говорится: «...и я там был», то это можно понимать как юмористическое отношение, истинный смысл которого — «меня там не было», ибо, конечно, никто этому «и я там был» не верит. Формула «по усам текло, а в рот не попало» в шуточной, переосмысленной форме выражает именно непричастность рассказчика к заключительному моменту рассказа, а тем самым и ко всему рассказу.

Точно так же другие «формулы» сказочного канона вовсе не являются собственно формулами. Так, формула вызова коня «стань передо мной, как лист перед травой» при истори-

---

<sup>333</sup> Перечень литературы см.: Рошияну Н. Традиционные формулы сказки. М., 1974.

ческом изучении может оказаться заклинанием. Формула встречи яги героем и ее диалог с ним отражают, как мы увидим ниже, весьма древние представления, связанные со страхом смерти и охранителями порога, входа в царство смерти и т. д.

Вопрос о стиле связан с вопросом о сказочных образах и героях: бабе-яге, коне, змее, благодарных животных и т. д. Все они сложились исторически, каждый со своими особенностями (яга костонога, конь пышет огнем, змей многоголов и т. д.), вызывающими соответствующие словесные формулы. Изучение формул не может вестись в отрыве от изучения сказочных персонажей, для которых эти формулы характерны.

Говоря о сказочном стиле, мы должны коснуться вопроса об утроении. В сказке все утраивается. У родителей три сына, у царя три дочери, царевна задает три задачи, трижды происходит бой со змеем, у трех змеев по 3, 6, 12 голов и т. д. Утроение изредка имеется и в других жанрах (в былине), но там оно встречается редко и главным образом в архаических сюжетах (например, в былине о Святогоре). Исконно утроение для самого древнего из всех жанров, а именно для сказки. Оно само есть признак большой древности. Как его объяснить?

Должен признаться, что у меня нет к этому вполне ясного и убедительного ключа. Объяснение надо искать в истории числовых систем, счислений и счета. Наша система — десятиричная. До десяти каждое число имеет свое название. После десяти числа образуются прибавлением к десяти ( $12=2+10$ ) и умножением на десять ( $20=2\times 10$ ). Эта система кажется нам такой простой и естественной, что представляется объективно присущей природе самих чисел. Между тем она есть результат абстракции, длительной работы человеческого ума. Система эта идет от счета по пальцам рук. Две руки дают начало этой системе. Изучение языков первобытных народов показывает, что есть языки, в которых чисел как абстракции вообще нет. Так, одна лодка обозначается одним словом, две лодки — другим, а три лодки — третьим.

Понятие числа как абстракции создавалось очень медленно. Оно от единицы перешло к двум, а от двух к трем. На этой ступени человеческое мышление остановилось очень надолго. Как показал Леви-Брюль («Первобытное мышле-

ние»)<sup>334</sup>, многие языки первобытных народов не знают числительных больше трех. Три означало «много», столько, сколько можно сосчитать. Три стало священным числом, оно играет особую роль в религиях всего мира, в том числе и в христианской, где нет единого бога, а есть триединое божество, троица, состоящая из отца, сына и святого духа. Короче говоря, периоду счета по десяткам предшествовал очень длительный период счета до трех. По-видимому, сюжеты сказок создавались именно в этот период. Все это до некоторой степени объясняет наличие в сказке постоянных утробений. Объясняет, почему повторяют до трех, но не объясняет, почему вообще надо повторять, почему фигурируют три, а не один? Почему у змея три головы, а не одна, почему три брата, три задачи, три поездки, почему нельзя ограничиться однократностью?

Ответ на это можно дать только предположительный. Все действия в древнем фольклоре представляются как весьма интенсивные, не такие, какие совершает обычный человек. Но средства выразить эту интенсивность нет. Единственное средство — повторить действие несколько раз.

Так именно по сегодняшний день рассказывают дети или очень непосредственные люди. Повторение выражает интенсивность действия, а также силу эмоционального напряжения говорящего. Ограничусь собственными наблюдениями.

При уборке квартиры был отодвинут от стены диван и там оказалось много пыли. Маленькая девочка, лет 5—6, рассказывая об этом, говорила так: «А там все пыль, пыль, пыль», и при каждом упоминании махала руками сверху вниз. Она же сочинила такую сказочку: «Жили-были петух и курочка. Все они жили, жили, жили, жили... Один раз курочка ушла в болото и потерялась. Петушок пошел ее искать. Искал, искал, искал... А курочка была в другом болоте...». Повторение действий в фольклоре имеет такое же значение, как гиперболизм. Гиперболизм есть увеличение размеров; многократность действий есть первобытный способ выразить силу и интенсивность этих действий и силу эмоций рассказчика.

---

<sup>334</sup> Lévy-Bruhl L. La mentalité primitive. Paris, 1922 (русский перевод: Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930).

Всматриваясь в сказочные утробения, мы можем обнаружить некоторое противоречие. Современное мышление не требует трехкратного повторения. Поэтому в сказках из трех величин только одна подлинно действующая. Утробение складывается по схеме  $2 + 1$ , три звена утробения не равноправны. Решающим является одно — последнее. Так, из трех братьев только один — герой повествования. Два других брата служат как бы контрастным фоном для него. Из трех задач царевны третья — самая трудная, из трех боев со змеем самый трудный и решающий — третий. Во всех этих случаях мы имеем схему  $2 + 1$  (голова змея — 3, 6,  $9 = 3 \times 1$ ,  $3 \times 2$ ,  $3 \times 3$  или — 3, 6,  $12 = 3 \times 1$ ,  $3 \times 2$ ,  $3 \times 2 \times 2$ ), изредка встречается схема  $3 + 1$ . Нет схемы  $1 + 1 + 4$ . Другими словами, повторение имеет характер нарастания. Это нарастание — позднейшее привнесение, когда троица превращается в единство. Действующим, по существу, является только одно звено — последнее.

Утробения — один из вопросов сказочного стиля. Мы не можем здесь решать все вопросы сказочного стиля повествования. Мы можем выделить только некоторые из них, наиболее характерные.

Вопрос о стиле есть вопрос об отношении к действительности и к рассказываемому. В такой плоскости может быть разрешен, например, вопрос о юморе волшебной сказки. Волшебная сказка обладает тончайшим, совершенно специфическим юмором, окрашенным в легкую, добродушную иронию. Характер этого юмора и должен быть исследован в связи с общей теорией комического. Юмор основан на некоторой искаженной или преобразованной передаче действительности. На этом же в еще большей степени основан характер сказочной фантастичности. Выше мы пытались определить некоторые черты этой фантастичности: приписывание действий необычным для них исполнителям (животные разговаривают, клубочек указывает путь и т. д.). Эта фантастичность — тоже не только поэтический прием, она является результатом весьма сложного и длительного мыслительного процесса познания действительности.

Отношение к действительности определяется мировоззрением. Очень сложный вопрос о заложенной в сказке идеологии связан прежде всего с вопросом о характере самого героя сказки, о том, каким идеалам он следует. При ближайшем



рассмотрении оказывается, что он следует не идеалам современности, а выражает идеалы далекого прошлого, и что художественно-развлекательный характер современной волшебной сказки есть явление позднее<sup>335</sup>. Таким образом, мы видим, что все важнейшие вопросы изучения волшебной сказки не могут быть разрешены без вопроса о ее происхождении и древнейших основах.

Если мы установили единство композиции волшебной сказки, ее однотипность и устойчивость, то мы должны спросить себя, чем такая устойчивость объясняется. Совершенно очевидно, что все аксессуары волшебной сказки, все эти волшебные предметы, летучие кони, огненные змеи, прекрасные царевны и т. д. не выдуманы современным крестьянином, а унаследованы им. Это ставит перед нами задачу исторического изучения сказки. Ключ к сказке — не в настоящем, а в прошлом. Сказка отражает не только современные эстетические вкусы и крестьянское творчество, она отражает наследие каких-то прошедших эпох, а каких именно, это мы и должны установить. Все дальнейшие задачи описательного изучения сказки могут быть научно удовлетворительно разрешены только в свете исторического подхода.

## Краткий обзор сюжетов

Выше я противопоставил межсюжетное изучение сказки изучению посюжетному. Хотя между сюжетами имеются самые тесные связи, так что элементы одних сюжетов входят в другие, и хотя между сюжетами иногда трудно, а иногда и невозможно провести грань, все же типы сюжетов, несомненно, существуют, и на главнейших сюжетах русской волшебной сказки надо остановиться. Основные разряды сюже-

---

<sup>335</sup> Указания на позднейшую литературу см.: Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958; Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974 (ред.).

тов уже были мной намечены: это сюжеты, которые развиваются через бой с противником, это, далее, основанные на решении трудной задачи, и, наконец, не включающие ни того, ни другого.

Вопроса классификации я касаться не буду, а просто из каждой указанной группы выхвачу несколько ярких художественных сюжетов и подробно на них остановлюсь.

Начну с образца сказки о похищении царевны и бое героя со змеем (тип 300А, Аф. 136). Эта сказка распространена по всему миру, имеется множество русских записей (по данным 1957 года — свыше 40)<sup>336</sup>. Имеются капитальные исследования: К. Ранке «Два брата»<sup>337</sup>. Е. Хартланд «Легенда о Персее»<sup>338</sup>. Мотив змееборства входит в состав разных сюжетов, он есть в народных книгах, в духовных стихах, но на нем мы сейчас останавливаться не можем. Возьмем в качестве примера только один текст, а именно сказку «Буря-богатырь Иван коровий сын» (Аф. 136).

Живут король и королева. Но у них нет детей. С точки зрения формальной, мотив бездетности есть эпическое пространство начальной ситуации. С точки зрения же идейно-художественной, это выражение народного стремления к тому, чтобы иметь детей. Для чего? Сказочная формула гласит: «В юности на утеху, в старости на прокормление, а по смерти — на помин души». Вдумаемся в это определение, и мы поймем всю внутреннюю его красоту. Но вот что интересно. Этот мотив развивается по всем законам сказочной композиции. Супруги живут уже 10 лет, но надо найти средство, чтобы королева понесла. И вот, чисто по-сказочному, кличется клич: кто бы мог найти такое средство от бездетности.

Совет из князей и бояр ничего не может придумать, тогда за дело берется крестьянский сын, хотя ему «и во сне не снилось», как можно помочь беде. Он отправляется из дому искать нужное средство. Мы уже знаем, что по канону сказки герой теперь должен подвергнуться испытанию, и действительно, попадает к нему навстречу старушка. «Скажи мне,

---

<sup>336</sup> В «Сравнительном указателе сюжетов» сообщаются сведения о 30 опубликованных русских записях. В целом по типу 300 — более 100 записей (ред.).

<sup>337</sup> Ranke K. Die zwei Brüder. FFC, № 114. Helsinki, 1934.

<sup>338</sup> Hartland E. S. Legend of Perseus, vol. I—III. London, 1896.

крестьянский сын, о чем задумался». Он в сердцах отвечает: «Молчи, старая хрычовка, не досаждай мне», но тут же жалеет об этом: «Зачем я ее избранил? Может быть, что и знает?». Короче, старуха ему указывает, как поймать златокрылую щуку. «Когда поймает ее король да приготовит, а королева покушает, тогда и понесет дитище». Средства от бездетности когда-то были широко распространены и восходят они к тем первобытным временам, когда законы биологии не вполне были известны. Мыслили аналогиями. Рыба у всех народов считалась особенно сильным средством стимулирования плодородности, так как рыба мечет икру, состоящую из тысяч икринок, из которых вылупляется рыба.

На втором месте стоят всякого рода плоды — яблоки, орешки, семена — тоже по вполне понятной причине. Особенным почетом пользовался горох — из-за своей способности набухать. Женщина, съевшая горошинку, скоро начнет «полнеть» («Покатигорошек»). Плоды и семена надо давать под наговоры; надо только остерегаться двойных орехов, иначе родится двойня (см. статью «Мотив чудесного рождения»<sup>339</sup>). В нашей сказке рыбу ловят, но происходит неожиданное: щуку моют, а ополощины выливают за окно. Эти ополощины выпивает корова. Рыбу жарят, и служанка несет блюдо королеве, а по дороге съедает крылышки. В один день и в один час королева, служанка и корова рожают по мальчику — трех братьев, которые все очень походят друг на друга: голос в голос и волос в волос. «Чудные уродились мальчики». Один называется Иван-царевич, другой — Иван девкин сын, третий — Буря-богатырь Иван коровий сын. Они быстро растут — не по дням, а по часам, как «тесто на опаре киснет». Опускаю детали, но на одной из них хотелось бы остановиться.

Выше мы говорили, что утроение никогда не слагается по схеме  $1 + 1 + 1$ , а всегда по схеме  $2 + 1$ , из трех элементов один является решающим. Так объясняется спор трех братьев о первенстве. Один должен быть старшим или главным, т. е. основным героем. В этих случаях братья бросают вверх по

---

<sup>339</sup> Пропп В. Я. Мотив чудесного рождения // Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1941, № 81, вып. 12, с. 67—97; (то же в кн.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976, с. 205—240).

булаве или — как в данной сказке — по шарикую — кто выше забросит. Старшим оказывается не королевский сын и не сын служанки, а коровий сын. Опять мы имеем дело с весьма архаическими представлениями. Герой волшебных сказок и в иных случаях оказывается сыном животного. Так, в сказке «Иван Медведко» он — сын девушки, похищенной медведем.

Так кончается этот вводный эпизод. Интересно, что он представляет собой как бы сказку в сказке и строится по всем законам сказочной композиции: нехватка, клич, отправление, испытание, добыча предмета поисков, возвращение. Но это только вводный эпизод, сказка еще впереди.

Братья отправляются из дому без всякого повода, без всякого поручения. Совершенно очевидно, что здесь пропущен какой-то элемент. Но этот пропуск — не недосмотр, не забывчивость, а намеренная лакуна. Братья едут «в такие места — в змеиные края, где выезжают из черного моря три змея, шести-, девяти- и двенадцатиглавый». Змей здесь никого не похитили и никакого вреда как будто не причинили. Но они — зло, и братья едут бороться с этим злом. Откуда они знают об этих змеях — это сказочника не заботит. Здесь нет завязочной идеи, нет посылки, есть только «отправка». Логически сюжет пострадал, но художественность сказки не определяется логикой, скорее наоборот: строгая логика ее портит.

Я уже сказал, что опускаю детали. Сказка очень длинная, со вкусом к детальной разработке.

Братья прибывают в змеиные края. Пейзаж не описывается, только калиновый мост. Калиновый мост — всегдашняя деталь этого типа сказок. Объяснить ее не берусь, скажу только, что река обычно представляет собой как бы границу между мирами. Баба-яга в начале пути, змей — в конце. Змей всегда обитает в воде. Мост — переход в змеиные края, и этот мост охраняется змеями. Тут же стоит избушка, напоминающая избушку яги, но не выполняющая ее функций. В избушке братья располагаются на ночлег. Три ночи появляются змеи, герой их побеждает, в то время как братья спят. Самый страшный бой — третий. Вот как он описывается: «Подходит третья ночь, сбирается Буря-богатырь на караул: поставил на столе свечку, воткнул в стену ножик, повесил на него полотенце, дал братьям колоду карт и говорит:

“Играйте, ребята, в карты, да меня не забывайте: как станет свеча догорать, а с этого полотенца будет в тарелке кровь прибывать, то бегите скорее на мост ко мне на подмогу”». Братья, конечно, не выдерживают и засыпают, а тем временем Буря-богатырь бьется со змеем один.

Картина эта полна таинственности и значительности. Полотенце, с которого стекает кровь, — один из сказочных предметов, в котором герой заключает часть своего существа (связка). Когда с героем приключается беда, из этого предмета начинает сочиться кровь. Теперь представим себе эту картину: квадратное окно избы, перед окном — стол, и на столе свеча. По бокам стола сидят два богатыря, опустив голову на руку, положенную на стол, и глубоко спят. В стену воткнут нож, на нож повешено полотенце, и с него стекает каплями кровь в тарелку. Это кровь героя. За окном полыхает пламя. Там герой бьется со змеем. Там происходит страшная битва со злом, а здесь те, кто призван принять участие в ней, погружены в мертвый сон. Появление змея и бой с ним описываются так: «Вдруг утка крикнула, берега звякнули, море взболталось, море всколыхнулось — лезет чудо-юдо, мосальская губа: змей двенадцатиголовый». Обратим внимание на словесное оформление: здесь три пары рифм.

Описания дракона нет, но по другим сказкам его можно себе представить. В данном случае он — на коне, что не вяжется с его обликом и в других сказках не встречается. На коне, притом волшебном, белом, сияющем, и герой. Между змеем и его конем происходит диалог. «Въезжает на мост, конь под ним спотыкается: “Что ты, воронье мясо, спотыкаешься? Или почуяла недруга?”». Конь — вещий, он понимает то, чего не понимают люди. «Есть наш недруг — Буря-богатырь коровий сын». — «Молчи, его костей сюда ворона в пузыре не занашивала». На что герой отвечает: «Врешь ты, чудо-юдо, мосальская губа! Я сам здесь третий год погуливаю».

Этот диалог полон значительности. Змей откуда-то знает, что ему есть противник. Герой также едет в змеиные края, зная, что там есть ему противник. Смертельный бой двух сил как бы предустановлен. Здесь судьба отдельного героя как бы оказывается втянутой в судьбу мира, где встречаются правда и зло, чистота и нечисть, светлый герой и гад и где победа всегда остается за героем (Георгий Победоносец).

Нечисть сдается не сразу. Змей побит, но у змея есть своя семья: молодая жена-змеиха и ее мать, страшная ведьма, которые будут за него мстить. Побив змея, три брата возвращаются домой. По сказочному канону, теперь должна следовать погоня или преследование. Одна из форм такого преследования состоит в том, что на братьев напускается наваждение. Делается жара, и братья выезжают на прекрасный луг, а на нем колодец. И в колодце плавает серебряная чарочка. Братья героя уже хотят напиться, но герой ударяет по колодецу мечом и из него брызжет кровь. Это обернулась колодецем младшая из змеих. Если бы братья испили из него воды, их бы разорвало по макову зернышку. Вторая змеиха оборачивается прекрасным садом с сочными плодами, а третья — избушкой: если братья захотят отведать плодов и зайти в избушку ночевать — их разорвет по макову зернышку. Герой и здесь оказывается дальновидным и вещим — он рубит сад, рубит избушку, из них брызжет кровь — это превращенные змеихи. Так он спасает братьев и себя и выводит зло из мира.

Этот мотив, несомненно, имеет глубокий скрытый смысл. Это не мнимый, не символический образ зла, а реальное зло, принявшее реальные формы, и герой реально его уничтожает.

На этом сказка внутренне заканчивается. Внешне же она имеет продолжение. Сказочный конец требует, чтобы герои женились, и сказка имеет продолжение — герои добывают себе жен (3-й ход). На этом продолжении я останавливаться уже не буду. Наличие такого конца объясняется очень просто. Каноническая форма сказок о змеборстве состоит в том, что герой, убивая змея, освобождает женщину, с которой он вступает в брак. Но в этом случае бой со змеем происходит не ради женщины, она как бы изъята из повествования, но вновь введена в него в форме краткой истории женитбы героев. Они идут войной на царя, у которого три дочери, и отвоевывают их себе. Художественно такой конец выглядит несколько бледновато.

Данная сказка о Буре-богатыре — образец сказок с боем как кульминационным пунктом.

Другой разряд сказок — это сказки, основанные на решении какой-нибудь трудной задачи. Таких сказок очень много; можно взять только один образец: сказку «Елена Премудрая» (тип 329, Аф. 130а—II 236, В—Р III, 191).

Сказка эта у русских очень популярна, имеется 24 записи<sup>340</sup>. Она была предметом диссертации в ФРГ (Геттинген). Диссертация не напечатана, она выполнена по методам финской школы. Автор (И. Хартман) знала всего 22 варианта, что явно не соответствует действительности.

Сказка эта начинается не с обычной вводной ситуации, а иначе. Герой ее — солдат. Он стоит ночью на часах у каменной башни. Вдруг он слышит из башни голос:

— Эй, служивый!

Солдат спрашивает:

— Кто меня кличет?

— Это я, нечистый дух, — отзывается голос из-за железной решетки. — 30 лет как сижу здесь не пивши, не евши.

— Что же тебе надо?

— Выпусти меня на волю; как будешь в нужде, я тебе сам пригожусь; только помяни меня, и я в ту же минуту явлюсь к тебе на выручку.

Солдат тотчас сорвал печать, разломал замок и открыл двери — нечистый вылетел из башни, взвился кверху и сгинул быстрой молнии (Афанасьев, 1957, II, 247).

Какой это элемент? Формула «Как будешь в нужде, я тебе сам пригожусь» напоминает нам слова благодарных животных. Это — испытание, принявшее здесь форму сказочной услуги. Герой оказывает услугу нечистому и тем приобретает в его лице волшебного помощника. Это перемещение срединного элемента в начало. Фигура солдата, конечно, более поздняя. Равным образом фигура нечистого в роли помощника есть переосмысление более ранних форм. В вариантах этих мотивов мы имеем другое: взаперти сидит орел или леший, или змей, т. е. фигура мифологическая, и выпускает его не солдат, а царский сын. Но, как бы то ни было, герой приобрел себе волшебного помощника. Со страху, что он провинился перед царем, бежит куда глаза глядят. Нечистый предлагает ему служить у него:

— В моем доме будет тебе житье привольное; пей, ешь и гуляй, сколько душа хочет, только присматривай за моими дочерьми — больше мне ничего не надобно, (с. 247)

---

<sup>340</sup> «Сравнительный указатель сюжетов» — 32 русские записи.

Солдат согласился. Нечистый подхватил его под руки, поднял высоко-высоко на воздух и принес за тридевять земель в тридешатое государство, в белокаменные палаты. У нечистого было три дочери, собой красавицы. Приказал он им слушаться того солдата, и кормить и поить его вдоволь, а сам полетел творить пакости; известно — нечистый дух. (с. 248)

Мы ожидаем, что роман завяжется между солдатом и дочерьми черта, но нет, развитие совершенно другое. Все идет хорошо, солдату прекрасно живется, но вот беда: каждую ночь девицы куда-то исчезают. Солдат подсматривает в замочную скважину и видит следующее:

Красные девицы принесли волшебный ковер: разостлали по полу, ударились о тот ковер и сделали голубками, встрепенулись и улетели в окошко. (Исчезновение, Поиски.) Что за диво, думает солдат, дай-ка, я попробую. Вскочил в спальню, ударился о ковер и обернулся малиновкой, вылетел в окно да за ними вдогонку. Голубки опустились на зеленый луг, а малиновка села под смородинов куст, укрылась за листьями и высматривает оттуда. На то место налетело голубиц видимо-невидимо, весь луг прикрыли; посредине стоял золотой трон. Немного погода осияло и небо и землю — летит по воздуху золотая колесница, в упряжи б огненных змеев; на колеснице сидит королева Елена Премудрая — такой красоты неписанной, что ни вздумать, ни взгадать, ни в сказке сказать! Сошла с колесницы, села на золотой трон; начала подзывать к себе голубок по очереди и учить их разным мудrostям (с. 248).

Вся эта часть не специфична для данного сюжета.

Образ Елены Премудрой — один из прекраснейших и величественных образов русской сказки. Этот образ, несомненно, очень древний. Он отражает весьма архаические представления о могуществе женщины.

Я не могу сейчас входить в сущность вопроса о матриархате, т. е. того периода в развитии человеческого общества, когда власть находилась в руках женщин или во всяком случае когда женщина считалась более могущественным и мудрым существом, чем мужчина. Архаичность этого образа подтверждается тем, что колесница ее запряжена змеями. Змей — такое же двойственное существо, как яга, но в нем более ярко выражена его враждебная человеку природа. Но змей вместе с тем — хранитель мудрости, вещей знаний.



Елена также — не просто мудрая женщина, она обладает колдовскими знаниями и чарами. Солдат теряет душевный покой.

Прилетела малиновка на зеленый луг, спряталась под смородинов куст, смотрит на Елену Прекрасную, любуется ее красотой ненаглядною и думает: «Если б такую жену добыть — ничего в свете пожелать не осталось! Полечу-ка я следом за нею да узнаю, где она проживает» (с. 249).

Солдат в образе малиновки летит вслед за Еленой в ее дворец и дает себя поймать. Елена сажает малиновку в клетку и клетку вешает в своей спальне.

День прошел, солнце закатилось. Елена Премудрая слетала на зеленый луг, воротилась, начала снимать уборы, разделась и легла в постель. Малиновка смотрит на ее тело белое, на ее красоту ненаглядную, и вся как есть дрожит. Как только уснула королева, птичка-малиновка обернулась мухой, вылетела из золотой клетки, ударилась об пол и сделалась добрым молодцом. Подошел добрый молодец к королевной кровати, смотрел-смотрел на красавицу, не выдержал и чмок ее в уста сахарные (с. 249).

Так начинается сближение, но препятствий еще много. Дальше происходит следующее: Елене кажется, что она видит сон, но на третий раз она берет свою волшебную книгу и там видит истину: «Ах ты невежа!... выходи-ка из клетки. За твою неправду ты мне жизнью ответишь» (с. 250). Она зовет палача с плахой. Является страшный великан с топором и плахой и уже готов рубить солдату голову. Тогда солдат со слезами просит: «Позволь напоследях песню спеть». — «Пой, да скорей».

Солдат затянул песню такую грустную, такую жалобную, что Елена Премудрая сама расплакалась, жалко ей стало добра молодца, говорит она солдату: «Даю тебе сроку десять часов, если ты сумеешь в это время так хитро спрятаться, что я тебя не найду, то выйду за тебя замуж; а не сумеешь этого дела сделать — велю рубить тебе голову» (с. 250).

Мы здесь (напоследок) узнаем распространенный в фольклоре мотив, когда герой, приговоренный к казни, просит разрешения потрубить в рог или сыграть на скрипке, или пропеть и т. д. Трактовка мотива явно не сказочная — не-

сколько сентиментальная. Место записи не указано, но чувствуется городская среда.

Трудные задачи. Специфика (102, II).

Ему помогает выпущенный им нечистый. Нечистый обращается в орла и уносит его на себе в поднебесье. Но у Елены есть волшебная книга. «Елена Премудрая взяла волшебную книгу, посмотрела — и все словно на ладони увидела», (с. 250) Тогда нечистый превращает его в булавку и втыкает в волшебную книгу — позади тех страниц, куда она смотрит. В вариантах фигурирует не волшебная книга, а зеркальце. Он прячется за зеркальце, и она в своем волшебном зеркале не может его увидеть — это выходит лучше. Кончается сказка так:

Елена Премудрая развернула свою волшебную книгу, смотрела-смотрела, книга ничего не показывает. Крепко рассердилась королева и швырнула ее в печь. Булавка выпала из книги, ударилась об пол и обернулась добрым молодцем. Елена Премудрая взяла его за руку. «Я, — говорит, — хитра, а ты и меня хитрее!» Не стали они долго раздумывать, перевенчались и зажали себе припеваочи (с. 250).

Знаменательны слова: «Я хитра, а ты и меня хитрее!» Мы здесь имеем состязание в магии между героем и Еленой. Елена сильна изначально, мы бы сказали, — сильна, как женщина, которой приписываются колдовские чары. Герой вооружен магически иначе: он обладает помощником, который все за него выполняет. Укрощение могущественной женщины перед браком — один из распространеннейших мотивов мирового фольклора. Могущество женщины должно быть сломлено, и оно уничтожается иногда самым жестоким образом: она истязается прутьями и т. д. Женщина в этих случаях изображается коварной и опасной. После вступления в брак ее колдовские чары исчезают, она бросает книгу в печь и смиряется. Так происходит дело и в былине: и Добрыня, и Илья, и Дунай наезжают в поле на «поленицу», т. е. богатырку, вступают с ней в бой, побеждают ее, вступают с ней в брак, после чего женщина теряет свою силу.

Парный брак.

Исторические основы этого мотива требуют специального исследования. Можно только сказать, что это — один из мо-

ментов перехода от матриархата к патриархату. Женщина лишается своего могущества.

Я дал один образец сказки, основанной на задании трудных задач, ведущих к браку.

Сказок, включающих этот мотив, очень много. Назову некоторые сказки и, не входя в детали, совсем кратко охарактеризую их, просто чтобы напомнить о них.

*Чесмеяна* (тип 559, Аф. 297). У царя дочь никогда не смеется. Царь обещает ее руку тому, кто ее рассмешит. Князь и бояре этого сделать не могут. Это удается крестьянскому сыну или кузнецу, которому помогают благодарные животные. Сказка во многих отношениях очень сложна и интересна. Я посвятил ей особое исследование, к которому и отсылаю интересующихся: «Ритуальный смех в фольклоре»<sup>341</sup>.

В этой сказке трудная задача выдвинута вперед и использована в качестве завязки. Трудная задача здесь — эквивалент той формы завязки, когда героя, например, за чем-нибудь посылают.

*Сивко-Бурко* (тип 530, Аф. 179). Царь обещает свою дочь тому, кто на коне допрыгнет до ее окна в высоком тереме и поцелует ее. Это удается дураку, который три ночи сидит на могиле умершего отца и за это получает от отца волшебного коня. Царевна кольцом ударяет его в лоб. У него на лбу загорается звезда, и по этой звезде его узнают, хотя он пробует скрыться.

Я уже указывал на то, что здесь испытание героя идет от культа мертвых, в частности культа предков.

*Летучий корабль* (тип 513 В, Аф. 137—138). От царя бумага: «Кто состроит такой корабль, чтобы мог летать, за того выдает замуж царевну». Дурак отправляется, по дороге встречает старика, делится с ним скудным провиантом, тот учит его, где и как уснуть; проснувшись, он видит летучий корабль и летит на нем. По дороге видит на земле разных искусников: Бегуна, у которого отстегнута нога, так как он очень быстро бегаёт; Зоркого и Чуткого, который все видит и слышит; Стрельца, который стреляет без промаха; Обьедалу и Опивалу, которые могут съесть целое стадо и выпить целое озеро; Мороза-Трескуна и др. Он берет их с собой на ко-

---

<sup>341</sup> Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре // Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1939, № 46, с. 151—175.

рабль. Царевна не хочет выходить за мужика: «Стану задавать ему разные трудные задачи». Она вызывает его на состязания в беге и стрельбе, заставляет его много есть и пить, сажает в раскаленную баню и т. д. Искусники все за него выполняют, он женится на царевне.

Здесь мотив трудных задач даже дублирован. С него сказка начинается, и, кроме того, царевна от себя еще задает задачи перед вступлением в брак. Эта сказка родственна другой, а именно сказке о семи Семенах, или, по-сказочному, Симеонах.

*Семь Симеонов* (тип 653, Аф. 145—147). У отца семь сыновей. Отец посылает их учиться. Один выучивается воровать, другой — ковать, третий — метко стрелять, четвертый — делать корабли, пятый — лечить и т. д. Хотя в этой сказке нет трудных задач в форме задавания их, но они есть по существу. Царь посылает Симеонов добывать для него царевну.

Каждый выполняет какую-нибудь часть этой задачи. Царевна, например, улетает, обращаясь в лебедь, — стрелец подстреливает ей крыло, и она падает в воду, ее ловят, лекарь ее вылечивает и т. д. Она не хочет идти за царя, так как он уже стар, она выбирает себе в мужья вора, который сумел ее украсть.

*Сказка о царе Берендее* (назв. по Жуковскому) (тип 313, Аф. 219—226). Юноша обещан водяному: царь нагибается напиться, водяной хватает его за бороду: «Отдай то, чего в доме не знаешь». Водяной задает царевичу задачи: «Здорово, дружок! Что так долго ко мне не бывал? Я устал, тебя дожидаючи. Принимайся-ка теперь за работу; вот тебе первая задача: построй за одну ночь большой хрустальный мост, чтоб к утру готов был! Не построишь — голова долой!». Ему помогает дочь водяного — Василиса Премудрая. Далее — насадить зеленый сад. «Выбирай невесту из 12 дочерей». Он все выполняет, бежит с Василисой. Водяной не может их догнать.

Запись Пушкина (Пушкин, 1949, III, 458). Использована Жуковским. Гексаметры<sup>342</sup>.

---

<sup>342</sup> Жуковский В. А. Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване Царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи Царевны, Кощеевой дочери // Жуковский В. А. Стихотворения.

Мотив трудных задач всегда связан со сватовством. Однако сватовства в прямом смысле этого слова может и не быть. Так, в данном случае герой не сватается, но, по существу, выполняя задачи, завоевывает себе жену.

Более ясна эта связь в сказке «Конек-горбунок», на которой я останавливаться не буду, так как она хорошо известна по обработке П. П. Ершова (тип 531, Аф. 169—170). Герой добывает волшебного конька, который помогает ему разрешить все задачи царя: он добывает для него жар-птицу, царевну, а затем выполняет ее свадебные поручения. Одно из них состоит в том, чтобы выкупаться в кипятке. Он выходит из воды красавцем, царь пробует сделать то же и погибает. Герой получает руку царевны.

Перехожу к сказкам, в которых нет ни Б-П, ни З-Р<sup>343</sup>. Особую роль в них приобретает испытание.

Две большие группы: 1) типа «Амур и Психея», 2) падчерица.

Первая группа сказок — о девушке, которая волей судьбы оказывается во власти чудовища в роскошном саду или волшебном дворце. Мы вспоминаем здесь «Руслана и Людмилу», Людмилу во власти Черномора. В отличие от поэмы Пушкина в сказках это чудовище оказывается закодированным прекрасным юношей, который благодаря девушке освобождается от своих чар. Это сказки типа «Амур и Психея». Они особенно знамениты в истории мировой культуры и стали предметом литературных обработок. Одна из древнейших принадлежит римскому писателю Апулею, который включил эту сказку в свой роман «Золотой осел, или Метаморфозы». От него же пошло и название этого типа сказок. Легкий, игривый тон характеризует Апулея. О нем Пушкин писал:

В те дни, когда в садах Лицея  
Я безмятежно расцветал,  
Читал охотно Апулея,  
А Цицерона не читал...

---

Библиотека поэта. Бол. сер. Л., 1956, с. 729—740. (Сказка Жуковского написана гекзаметром.)

<sup>343</sup> По обозначениям, принятым в «Морфологии сказки», это означает отсутствие блоков парных функций — «Бой / Победа и Задача / Разрешение задачи».

Есть обработки Мольера, Корнеля, Ламартина, Виланда. Одна из обработок этого сюжета принадлежит Лафонтену в повести «Les amours de Psychée et de Cupidon», откуда ее заимствовал И. Ф. Богданович для своей «Душеньки». Рисунки к сказке Апулея украшали комнату Гете. Есть множество скульптор (Канова, Торвальдсен), одна из них находится в Летнем саду. Сказке об Амуре и Психее придавали глубокий символический смысл. Сказки этого цикла отличаются какой-то особой красотой, и можно понять, почему они так популярны, хотя символическим толкованием эта сказка обязана прежде всего именам: «Амур» означает любовь, «Психея» — душа.

Сказки эти образуют целый цикл. Из русских к этому циклу принадлежит «Аленький цветочек» и «Сказка о Финисте ясном соколе». Но сперва кратко остановлюсь на сказке Апулея.

Апулей жил во II веке нашей эры (родился около 124 года). Некоторые ученые этим временем датируют и сказку. Между тем текст Апулея представляет собой первую, древнейшую письменную фиксацию сказки, но сама сказка несомненно много древнее. Текст Апулея — литературная обработка, сделанная мыслителем и философом. Она позволяет установить, какие именно элементы этой сказки уже имелись во II веке. В целом, однако, русская сказка дает более архаическую форму сюжета.

У Апулея действующими лицами выступают боги греческого Олимпа: богиня земной любви и красоты Венера и сын ее Амур (или Купидон), богиня земледелия и плодородия Церера, Юпитер и его супруга Юнона и др. Но это — вовсе не свидетельство древности, а как раз наоборот. Эти имена — литературное привнесение посвященного во все античные культы философа своего времени и, собственно, к фольклору не относятся.

У Апулея сюжетная канва сводится к следующему. У царя три дочери. Младшая из них отличается такой красотой, что ей воздаются божеские почести. Этим она навлекает на себя ревнивый гнев богини Венеры. Так как ей воздаются божеские почести, никто из смертных не дерзает на ней жениться. Тогда отец вопрошает оракула и молитвами и жертвоприношениями испрашивает у великого божества супруга для своей обойденной дочери. Оракул предлагает ему отвести

дочь, украшенную нарядом погребального ложа, на высокий утес. Затем его будет ехидное, свирепое и дикое крылатое существо, которого боятся все боги<sup>344</sup>.

Здесь интересна деталь, что девушку, назначенную для брака, надо одеть в погребальные одежды. Вообще брачный и похоронный обряды в фольклоре обладают довольно ясно выраженным родством.

Со скалы ветер уносит Психею. Во всем этом мотиве путем сравнительного изучения различных материалов можно установить, что Психея уходит в царство смерти. Но это — с точки зрения генетической. В сказке она попадает в чудесный сад. Дворец и сад описываются очень подробно. На столе она видит множество блюд и вин и подкрепляется. Она слышит голос невидимого существа, который предлагает ей пользоваться всем этим. Она — хозяйка этого замка. Ночью она становится супругой этого невидимого существа и между ними возникает дружба. Она по ночам беседует с ним.

Так проходит много времени. На земле сестры о ней причитают как о мертвой, и это доходит до слуха Психеи (они на скале — она слышит их плач). Она просит своего супруга разрешить сестрам посетить ее. Он уговаривает ее этого не делать, но уступает ей. Тот же ветер, который принес сюда Психею, теперь приносит сестер. Они видят все чудеса и завидуют ей. Они наговаривают на ее супруга, внушают ей, что он чудовище, и советуют убить его — засветить ночью светильник и заколоть его кинжалом. Между тем муж запретил ей видеть его. По утрам он исчезает. Она не знает, как он выглядит. Этот запрет может быть объяснен брачными обычаями некоторых народов, у которых действительно жена не должна видеть мужа. Но запрет в фольклоре всегда нарушается. Ночью Психея в одну руку берет светильник, в другую — кинжал; она подымает светильник, но видит перед собой не чудовище, а прекраснейшего юношу. Это — Амур, сын Венеры. Именно этот момент чаще всего изображали в искусстве. Кинжал застывает в ее руке. Капля масла падает из светильника на плечо бога. Он просыпается и исчезает навсегда.

Тут кончается первая часть сказки и начинается вторая, содержание которой составляют поиски исчезнувшего супру-

---

<sup>344</sup> Апулей. Золотой осел. Метаморфозы. М., 1956, с. 96.

га. Раньше чем перейти к этой части, надо остановиться на некоторых деталях, которые помогут нам лучше понять русскую сказку и важны также и сами по себе. Первое, на что надо обратить внимание, — это то, что у Апулея супруг Психеи — не чудовище, не зверь. В фольклорной традиции, в том числе в русской сказке, он зверь. У Апулея он представляется зверем по тексту прорицания. Но прорицания богов бывают двусмысленны. В прорицании говорится, что он крылат, что он ехидный и дурной, что сами боги его боятся. Носясь на крыльях по эфиру, он все приводит в томление. Но это не зверь, а крылатый бог любви. Да, все боги его боятся, да, он хитер, коварен, но это не чудовище.

Искусственность этого мотива сразу бросается в глаза. Апулей был большим насмешником над официальной религией и здесь смеется над практикой гаданий, пророчеств и прорицаний, которые были широко распространены в Греции и Риме. Чтобы избежать нареканий, жрецы давали двусмысленные ответы, которые можно было толковать и так и этак.

Вторая деталь касается чувств самой Психеи. Мы уже знаем, что в сказке как будто нет индивидуальной любви. Между тем жена может отправиться на поиски мужа, только если любит его. У Апулея она действительно проникается любовью к мужу тогда, когда она его впервые видит, и он исчезает. По античным представлениям любовь внушает бог любви Амур, или Купидон, который поражает свои жертвы стрелами. Он поэтому всегда изображается с колчаном и луком. Должна и Психея быть уязвленной этой стрелой. У Апулея это происходит в тот момент, когда она видит своего супруга, видит его колчан и стрелы. Апулей описывает это так:

В ногах кровати лежали лук и колчан со стрелами — благодетельное оружие великого бога.

Ненасытная, к тому же и любопытная Психея не сводит глаз с мужниного оружия, осматривает и ощупывает его, вынимает из колчана одну стрелу, кончиком пальца пробует острие, но, сделав более сильное движение дрожащим суставом, глубоко колет себя, так что на поверхности кожи выступают капельки алой крови. Так, сама того не зная, Психея воспылала любовью к богу любви (Там же, с. 111—112).



Здесь опять совершенно явное искусственное привнесение Апулея. Так сравнение с русской сказкой позволяет расслоить произведение римской литературы на его фольклорные и литературные прослойки.

Сказать о трудах Ив. Ив. Толстого<sup>345</sup>.

Вторая часть этой сказки менее интересна, и мы можем ограничиться кратким ее пересказом. Изложение Апулея риторично и витиевато.

Психея в отчаянии хочет покончить с собой и с обрыва бросается в ближайшую реку. Но происходит чудо: «Кроткая речка, несомненно, в честь бога, способного воспламенить даже воду, и из боязни за себя, сейчас же волной своей вынесла ее невредимую на берег, покрытый цветущей зеленью»<sup>346</sup>. Она пускается в странствие и ищет Амура. Она проходит по странам и народам, но не может его найти.

Между тем Венера узнает о проделках своего сына. Ей об этом сообщает чайка. Это тоже общефольклорный мотив. Вещая птица, вещий конь или другое вещее животное сообщают героям о том, что случилось. Венера узнает, что та самая Психея, которой воздавали божеские почести за ее красоту, стала любовницей ее сына.

Амур исчез в тот момент, когда он проснулся и увидел над собой кинжал Психеи. Теперь совершенно неожиданно оказывается, что он больной лежит у своей матери в ее опочивальне, что он приехал к ней. Кстати, Апулей нарушил один из законов фольклорной поэтики, по которой рассказ всегда следует за героем. Здесь же, повествуя о судьбе Амура, рассказчик вынужден временно покинуть Психею. Венера, разъяренная, выговаривает сыну и отправляется искать Психею, чтобы наказать ее.

Читателю ясно, что наказание никак не может произойти. Но и Венера не может укротить свой гнев. Чтобы развязать этот узел, вводятся новые персонажи. Венера, блуждая, встречает Цереру, богиню земледелия и плодородия, и Юно-

---

<sup>345</sup> См.: Пропп В. Я. Труды акад. И. И. Толстого по фольклору // Толстой, 1966, 3—17. Имеется в виду серия сравнительных статей И. И. Толстого «Древнегреческий фольклор и литература (русский фольклор)».

<sup>346</sup> Апулей. Золотой осел. Метаморфозы, с. 113.

ну, супругу Юпитера, и те ее уговаривают: ведь Венера — сама богиня любви, как может она противиться браку своего сына?

Между тем Психея продолжает свои поиски и, наконец, попадает в дом Венеры. Венера в ярости. Но она ее не губит, а задает ей ряд невыполнимых задач. Это известный нам мотив трудных задач перед заключением брака. Она, например, насыпает кучу различных семян — ржи, пшеницы, проса, мака и др. — и говорит: «Думается мне, что такая безобразная рабыня ничем другим не могла любовникам угодить, как усердной службой; хочю и я попытать твое уменье. Разбери эту кучу смешанного зерна и, разложив все как следует, зерно к зерну отдельно, до наступления вечера представь мне свою работу на одобрение» (Там же, с. 123). Мотивировка, надо сказать, довольно слабая, но эстетика ранней римской литературы требует логических мотивировок там, где фольклор их не требует. Психее помогают муравьи. Это явно «благодарные животные», хотя у Апулея героиня им никаких услуг не оказывала. Они просто жалеют ее. Венера задает ей еще три задачи: достать золотой шерсти от чудесного стада овец, достать чашу воды из страшной реки, реки смерти — Коцита, принести из Аида от богини Прозерпины целебной мази. Все эти задачи она выполняет, все это описано очень подробно. Этим она располагает к себе богов. Юпитер созывает всех богов и увещевает свою дочь Венеру. Сказка кончается картиной брачного пира на Олимпе.

Зачем в курсе русского фольклора надо знакомиться со сказкой Апулея? Конечно, этого можно было бы не делать. Но эта сказка показывает, какое большое значение сказочные сюжеты могут иметь в мировой культуре. Кроме того, мне хочется ввести вас в некоторые вопросы сравнительного изучения сказки.

Сказка помогает понять Апулея. Ошибка западноевропейских классиков-филологов и т. д.<sup>347</sup>

---

<sup>347</sup> Указания на дальнейшую литературу см.: Megas G. Das Märchen von Amor und Psyche in der griechischen Volküberlieferung (Ath 425, 428, 432); Enzyklopädie des Märchens, Bd. 1, U. 2. [W.] Berlin; New York, 1975, s. 464—472.

Такое сравнение важно не только для классической филологии и истории литературы, оно поучительно для фольклористов и, в частности, для фольклористов-русистов.

Ив. Ив. Толстой.

Ближайшим русским эквивалентом (заметьте — не вариантом!) служит сказка «Аленький цветочек». К ней я теперь и перехожу. По моим неполным данным, можно назвать 10 русских вариантов этого сюжета<sup>348</sup>. Наиболее знаменита запись, сделанная С. Т. Аксаковым. Аксаков опубликовал ее в виде приложения к «Детским годам Багрова-внука» и назвал ее «Аленький цветочек (сказка ключницы Пелагеи)». Он, по собственному признанию, слышал эту сказку в деревне «не один десяток раз». Об этом он так пишет в письме к сыну Ивану: «Я пишу сказку, которую в детстве я знал наизусть и рассказывал на потеху всем со всеми прибаутками сказочницы Пелагеи... Я принялся реставрировать эту сказку»<sup>349</sup>. Мы знаем, что Аксаков обладал феноменальной памятью на всякие мельчайшие детали, и можно вполне верить, что сказка эта записана дословно или по крайней мере почти дословно. Сохранен стиль рассказчицы, видна несомненная индивидуальная манера не только в исполнении, но и в форме повествования. Начинается сказка так:

В некиим царстве, в некиим государстве жил-был богатый купец, именитый человек. Много у него было всякого богатства, дорогих товаров заморских, жемчугу, драгоценных камениев, золотой и серебряной казны; и было у того купца три дочери, все три красавицы писанные, а меньшая лучше всех; и любил дочерей своих больше всего своего богатства, жемчугов, драгоценных камениев, золотой и серебряной казны — по той причине, что он был водовец, и любить ему было некого; любил он старших дочерей, а меньшую дочь любил больше, потому что она была собой лучше всех и к нему ласковой (с. 583).

Мы узнаем стандартную начальную ситуацию, но осложненную манерой сказительницы. Несомненно, что это замечательная ключница — доброе существо, умеющее любить.

---

<sup>348</sup> «Сравнительный указатель сюжетов» сообщает сведения о 18 русских записях (тип 425 С).

<sup>349</sup> Аксаков С. Т. Собр. соч. в 4-х томах. М., 1955, т. 1, с. 630.

Любовь приписывается и членам семьи, отцовская любовь особо мотивируется тем, что он вдовец. Отец уезжает торговать, и каждая дочь просит его что-нибудь ей привезти. Старшая просит венец из самоцветных камней, чтобы было светло. Венец — довольно ясный брачный символ. Средняя просит о другом: «Привези ты мне тувалет из хрустала восточного, цельного, беспорочного, чтобы, глядя в него, видела я всю красоту поднебесную и чтоб, смотрясь в него, я не старилась и красота б моя девичья прибавлялася» (с. 584). Это явная деформация, идущая от барского помещичьего быта. Туалет для ключницы — предел роскоши. По стилю же изложение явно идет от лубочной сказки. Совершенно иной подарок просит младшая:

«Государь ты мой батюшка родимый! Не вози ты мне золотой и серебряной парчи, ни черных соболей сибирских, ни ожерелья бурмицкого, ни венца самоцветного, ни тувалета хрустального, а привези ты мне аленький цветочек, которого бы не было краше на белом свете» (с. 585).

Это тоже символ, но какой, пока еще неясно. Достать первые два подарка богатому купцу нетрудно. Он уезжает. Он посылает эти подарки своим дочерям на кораблях, а сам отправляется на поиски аленького цветочка. Трудность состоит в том, что этот цветок должен быть лучшим в мире, краше которого не было бы «на белом свете». Старшая заботится о своей красоте. Младшая — об иной какой-то красоте. Это символ чего-то прекрасного.

На купца нападают разбойники и грабят его, и он оказывается один в лесу и идет по этому темному лесу все вперед и вперед. Темный лес перед ним начинает расступаться. Впереди какой-то свет, и вот перед ним чудесный дворец:

Стоит дом не дом, чертог не чертог, а дворец королевский или царский, весь в огне, в серебре и золоте и в камнях самоцветных, весь горит и светит, а огня не видеть; ровно солнушко красное, инда тяжело на него глазам смотреть. Все окошки во дворце растворены, и играет в нем музыка согласная, какой нигде он не слышивал. Входит он на широкий двор, в ворота широкие, растворенные; дорога пошла из белого мрамора, а по стенам бьют фонтаны воды, высокие, большие и малые. Входит он во дворец по лестнице, устланной кармазинным сукном, со перилами позолоченными; вошел в горни-

цу... убранство везде царское, неслыханное и невиданное: золото, серебро, хрустали восточные, кость слоновая и мамонтовая (с. 586—587).

Описание дворца очень подробное. Отец голоден — перед ним стол с едой. Он ест и ложится спать. Утром он выходит в чудесный сад с множеством разных цветов и плодов и вдруг видит: «на пригорочке зеленым цветет цветок цвету алого, красоты невиданной и неслыханной, ни в сказке сказать, ни пером описать (...) запах от цветка по всему саду, ровно струя бежит» (с. 588).

Этот цветок — тоже символ. Но символ чего? Мы вспоминаем красный цветок Гаршина: там он — воплощение разлитого в мире зла. Здесь другое: этот цветок так прекрасен, так чудесен, что он воплощает в себе всю красоту мира и высшее возможное на земле счастье.

Теперь задумаемся немножко в то, что происходит. Совершенно очевидно, что отец находится в том зачарованном дворце и саду, в который попадает Психея. Совпадают даже такие детали, как внезапно появляющийся накрытый стол и ложе для ночного сна. Но откуда его дочь знает об аленьком цветке, который цветет только в этом саду? По-видимому, ей предназначено быть в этом саду. В этом — ее судьба. Сказочник никогда не говорит об этом прямо. Но мы, люди логики и рационального мышления, это чувствуем. Чувствовал это и Апулей. Апулей придал всему этому форму, которую мог придать античный человек. Такова воля богов, и воля эта высказана в предвещании, пророчестве. И хотя форма эта совершенно не фольклорна, то, что порождает мотив пророчества, заключено в самой сути сказочного сюжета.

Сравнение с «Амуром и Психеей» наводит еще и на другие размышления. Есть два мира: мир людской, мир дома, который рисуется начальной ситуацией. И есть другой мир, представленный в данной сказке волшебным дворцом и садом. У Апулея они разделены воздушным пространством, которое может преодолеть только бог ветров Зефир. В русской сказке они разделены непроходимым лесом. Но функция их одинакова. И лес, и воздушное пространство разделяют эти два мира, делают дальний мир неприступным. Он достижим только для тех, кому назначено там быть. Непроходимый лес раскрывается перед отцом девушки, для которой он, в сущности, прокладывает дорогу.

Но мы отвлеклись от нити повествования. Дальше рассказывается так:

Затрясались и руки и ноги у купца, и возговорил он голосом радощным: “Вот аленький цветочек, какого нет краше на белом свете, о каком просила меня дочь меньшая, любимая” И, проговорив таковы слова, он подошел и сорвал аленький цветочек. В то же минуту, безо всяких туч, блеснула молонья и ударил гром, инда земля зашаталась под ногами, — и вырос, как будто из земли, перед купцом зверь не зверь, человек не человек, а так какое-то чудовище, страшное и мохнатое, и заревел он голосом дикиим: “Что ты сделал? Как ты посмел сорвать в моем саду мой заповедный, любимый цветок?” (с. 588).

Купец объясняет, зачем ему нужен аленький цветок, и тогда чудовище требует, чтобы купец прислал одну из своих дочерей.

Отличие от «Амура и Психеи» состоит в том, что у Апулея хозяин сада — не чудовище, а Амур, прелестный юноша. Здесь же соблюдена фольклорная традиция. Хозяин — чудовище. Но у ключницы Пелагеи есть другое отступление от сказочного канона. Чудовище требует себе не жену, а товарища, т. е. здесь отрицается наличие брачных отношений, которые у Апулея, наоборот, подчеркнуты. Совершенно очевидно, что ключница Пелагея, рассказывая эту сказку детям, и будучи сама, очевидно, натурой мягкой и деликатной, изменила этот момент. Сказка от этого пострадала, ибо настоящая народная сказка никогда не боится называть вещи их именами, но изменение это делает честь тактичности сказительницы.

Сделка между чудовищем и отцом девушки представляет собой запродажу. Такая запродажа имеется в системе различных сюжетов («отдай то, чего в доме не знаешь»). Запродажа в данном случае перенесена в волшебный сад. Это случай уникальный, необычный и, пожалуй, не совсем удачный. Отец вынужден согласиться.

Девушка попадает в этот сад иначе, чем ее отец. Чудовище дает ему с собой перстень, и как только она его надевает, она оказывается в волшебном саду. Вновь очень подробно описываются все чудеса. Чудовище с ней изъясняется. Сперва на стене появляются огненные слова: «Довольна ли госпожа моя своими садами и палатами, угощением и прислугой?» (с.

595). Но потом она просит его говорить с ней своим голосом. Он это исполняет, у него страшный голос, но она его не пугается. Так некоторое время идет спокойная жизнь.

Осложнение начинается примерно так же, как у Апулея:

Захотелось молодой дочери купечкой, красавице писаной, увидеть своими глазами зверя лесного, чуда морского, и стала она его о том просить и молить (с. 597).

У Апулея такое желание внушено Психее ее злыми сестрами, но здесь это желание появляется само собой, как естественное следствие дружеского общения между нею и «лесным зверем, чудом морским». Он не хочет ей показаться, но уступает ее просьбе. Выглядит же он так:

Да и страшен был зверь лесной, чудо морское: руки кривые, на руках когти звериные, ноги лошадиные, спереди-сзади горбы великие верблюжьи, весь мохнатый от верху до низу, изо рта торчали кабаныи клыки, нос крючком, как у беркута, а глаза совиные (с. 599).

Девушка теряет сознание. Мы ожидаем, что произойдет катастрофа, зверь исчезнет, как исчезает Амур. Но в данной сказке не так. Придя в себя, девушка слышит, что зверь плачет, и русская Психея поступает совсем не так, как поступает Психея римская, раненная стрелой Купидона.

И стало ей жалко и совестно, и совладала она с своим страхом великим и с своим сердцем робким девичьим, и заговорила она голосом твердым: «Нет, не бойся ничего, мой господин добрый и ласковый, не испугаюсь я больше твоего вида страшного, не разлучусь я с тобой, не забуду твоих милостей; покажись мне теперь же в своем виде давишнем; я только впервые испугалась (с. 599).

Так неожиданно в сказке обнаруживается душа девушки, девушки доброй и жалостливой. Нам может показаться это противоестественным. Но в аксаковском варианте из такой снисходительности потом развивается уже другое чувство.

Происходит же это так: ей снится, что отец ее нездоров. Она отпрашивается домой. Зверь дает ей кольцо, которое мгновенно доставит ее домой и обратно, и дает ей срок — три дня и три ночи, и ни часу больше. Если она в этот срок не вернется, зверь умрет с тоски. Дома завистливые сестры переставляют часы, она опаздывает на час и видит зверя

мертвым, причитает над ним, роняет на него слезы, убивается. И происходит чудо: сверкает молния, гремит гром. Она теряет сознание, а когда приходит в себя, видит себя на престоле, ее обнимает царевич. Это не кто иной, как зверь. Он был заколдован, и только любовь девушки могла ему вернуть человеческий облик. Сказка кончается свадебным пиром.

Сказка эта не приобрела той всемирной известности, какую приобрела сказка Апулея. Но, сравнивая эти две сказки, мы не можем не отдать предпочтения скромной русской народной сказке. Кое-что в сказке ключницей Пелагеей искажено против народного оригинала. Но вырисовывается образ русской Психеи, которой не нужна стрела Амура, чтобы обрести настоящую любовь, несмотря ни на какие препятствия.

Сказка Апулея отличается от русских сказок тем, что в ней супруг исчезает, и Психея отправляется его искать.

Сказка об исчезнувшем супруге, собственно, — другая сказка. У Апулея они контаминированы. В русской фольклорной традиции поиски исчезнувшего чудесного супруга составляют сюжет особой сказки, которая возможна в разных формах. Наиболее прекрасная из них — сказка о Финисте ясном соколе. Аарне, а вслед за ним и Андреев и Томпсон, считали ее особой сказкой, отличая ее от «Амура и Психеи» (тип 432).

Перехожу к рассмотрению сказки о Финисте ясном соколе. Финист = Феникс — бессмертная птица. В старости она себя сжигает и из пепла восстает более прекрасной и молодой. В сказке не так. Откуда имя попало к русским, неясно. В сказке оно устойчиво. Сказка очень популярна (есть 10 вариантов<sup>350</sup>), распространена по всему миру, в Европе известна начиная с XIV века<sup>351</sup>.

Я рассмотрю эту сказку по первому афанасьевскому варианту (Аф. 234; всего у него два), в отдельных случаях буду привлекать варианты по другим источникам.

Исходная ситуация — старик и три дочери. Старшие — щеголихи, «а меньшая все о хозяйстве радела». Эта деталь интересна тем, что в дальнейшем младшая дочь получает да-

---

<sup>350</sup> «Сравнительный указатель сюжетов» сообщает сведения о 18 русских записях (тип 432).

<sup>351</sup> Имеется в виду отражение сюжета (тип 432) в письменности (см.: Bolte, Polivka, II, 261).



ры без испытания. Она изначально совсем другая, чем ее сестры. Отец уезжает в город, старшие просят привезти наряды, а младшая — «перышко Финиста ясна сокола». Здесь возникает тот же вопрос, что и в сказке об Аленьком цветочке. Откуда она знает о Финисте? Это вопрос общесказочной иррациональной поэтики. Мы увидим, что в вариантах есть попытки рационализировать этот момент.

Что такое это перышко, и почему девушка о нем просит, пока неясно, но выясняется очень скоро.

Как добывается перо?

В афанасьевском варианте добыча совершается очень просто. Отец встречает старика, который несет коробочку, а в этой коробочке — перышко Финиста. Отец покупает эту коробочку за 1000 рублей и привозит ее домой. Мы ясно чувствуем, что мотив добычи пера упрощен и деформирован.

Сокровенные свойства этого перышка обнаруживаются сразу. Девушка уносит коробочку в светелку. «Перушко Финиста ясна сокола тотчас вылетело, ударилось об пол, и явился перед девицей прекрасный царевич». Таким образом, это перышко — часть целого. Представление, что тот, кто владеет частью человека, имеет власть над всем человеком, очень древнее. На нем основаны некоторые виды заговоров и колдовской практики. Достаточно иметь волосок или часть одежды человека, чтобы иметь власть над всем человеком. Женinx здесь опять имеет животный облик. Но в отличие от «Аленького цветочка», где этот облик страшен, здесь облик привлекателен. Во всей лирике ясный сокол — метафора молодца. Что жених или вообще один из супругов имеет животный облик — это очень распространенный сказочный мотив (ср.: «Царевна-лягушка»). Он может быть объяснен из тотемических представлений.

В отличие от «Аленького цветочка» и «Амура и Психеи» сожительство происходит не в чудесном дворце и саду, а в доме невесты. Это также характерно не только для этого сюжета. В сказке о царевне-лягушке жена-лягушка проживает в доме царевича.

Очень интересный вариант имеется у Афанасьева. Здесь девушка просит привезти ей не перышко, а аленький цветочек. Отец его привозит, но дальше оказывается, что этот цветочек есть эквивалент перышка. Когда его ставят в воду на окно, прилетает Финист. Можно предположить, что и цвето-

чек есть часть жениха-чудовища, а, по существу, — царевича. Это можно исследовать специально. В сказке такие связи представляются таинственными, и в этой таинственности — одна из прелестей сказок. Между тем в фольклоре можно встретить попытки рационализации некоторых элементов сказки. Так, сказочник ставит себе иногда тот же вопрос, который ставит современный читатель: откуда девушка знает о Финисте? Во втором афанасьевском варианте (№ 235) старик спрашивает дочь: «Да ты разве его знаешь?». «Знаю, знаю, батюшко! В прошлое воскресенье он у обедни был, все на меня смотрел; я и говорила с ним. Ведь он любит меня, батюшко!». Это явное и полное нарушение сказочной поэтики.

Действие на некоторое время приостанавливается. Девушка счастлива с Финистом. Но на сцену выступают старшие сестры. Они подслушивают и подсматривают, видят, что Финист прилетает через окно. Чтобы разрушить это счастье, они делают так. «Вечером, когда на дворе совсем стемнело, подставили лестницу, набрали острых ножей да иголок и наткакали на окне красной девицы». Сокол бьется, не может попасть, ранит себе крылья и улетает с такими словами: «Прощай, красная девица! если вздумаешь искать меня, то ищи за тридевять земель, в тридесятом царстве. Прежде три пары башмаков железных истопчешь, три посоха чугунных изломаешь, три просвиры каменных изложешь, чем найдешь меня, добра молодца».

Эта деталь интересна в историческом отношении. Она отражает некоторые черты древнего похоронного обряда. Предполагалось, что умерший странствует пешком, в иной мир. Поэтому ему клали в могилу посох, на который он мог бы опираться, прочную обувь, которая с наступлением железного века становится железной, наконец, давали с собой, хлеб. Каленный хлеб по аналогии с чугунным посохом и железной обувью есть субститут имевшего здесь когда-то место обычного хлеба. Девушка отправляется в странствие.

Вся эта часть есть завязка. Беда, отправление в поиски — ее основные элементы.

Мы ждем, что героиня теперь подвергнется испытанию и получит волшебные средства. Но наши ожидания сбываются только частично. Она по дороге видит избушку, а в ней — старушка. Старушка ее спрашивает и без всякого испыта-

ния награждает ее. Это повторяется трижды. Испытание здесь явно выпало. Оно стало ненужным потому, что слушатель уже знает, кто эта девушка. Изношенная обувь и прочее могут рассматриваться как эквивалент испытания. Первая старушка дарит ей «серебряное донце, золотое веретенце, станешь кудель прясть — золотая нитка потянется». Вторая дарит «серебряное блюдо и золотое яичко», а третья — «золотое пялечко да иголочку: ты только пялечко держи, а иголочка сама вышивать будет». В вариантах называются другие вещи, но характер их везде одинаков. Это не волшебные предметы, это диковинки, но при помощи этих диковинок добывается исконое.

Третья старушка сообщает также местопребывание Финиста. В данном варианте он совсем близко: он женился на дочери просвири, и старуха советует девушке поступить к этой просвири в служанки. В других вариантах происходит более сказочное: Финист — за тридцать земель (это больше подходит к изношенной обуви и проч.). «Вот и сине море — широкое и раздольное — разлилось перед нею, а там вдали как жар горят золотые маковки на теремах белокаменных. “Знать, это царство Финиста ясна сокола”, — подумала девушка» (Аф. 235).

Наступает заключительное действие. Девушка находит жену Финиста и соблазняет ее первой диковинкой: садится прясть за золотое веретенце. Жена Финиста хочет купить эту диковинку. Но девушка ее не продает, а требует совсем другое: «Позволь с твоим мужем ночь перебыть». Жена соглашается, так как замышляет опоить Финиста сонным зельем. Так все и происходит. Девушка впущена к беспробудно спящему Финисту. Девица плачет над ним, и это один из самых трогательных и прекрасных моментов этой сказки. Приведу это место текстуально по первому варианту Афанасьева:

«Проснись, пробудись, Финист ясный сокол! Я, красна девица, к тебе пришла, три чугунных посоха изломала, три пары башмаков железных истоптала, три просвиры каменных изглодала, да все тебя, милого, искала!» А Финист спит, ничего не чувствует, так и ночь прошла».

В этой сказке словесно ничего не говорится о любви. Дается образ девушки, верной своей любви и ради нее способной на величайшие жертвы. Она разлучена по злой воле, и судьба ее трагична и вызывает глубокое сочувствие. Образ де-

вушки в этой сказке — один из наиболее прекрасных во всем русском сказочном эпосе.

Так повторяется трижды. На третью ночь горячая слеза падает ему на щеку, и он внезапно пробуждается. Дальше очень коротко. «Сговорились и ушли от просвирни». Просвирня пробует их догнать на своих лошадях, но их и след простыл.

Дома происходит венчание, но до этого сказка дает еще один эпизод, избыточный с точки зрения композиции или развития сюжета, но внутренне необходимый. Этот момент можно назвать «преображением». По свисту Финиста являются платья, уборы и золотая карета, сам он превращается в царевича, и так они едут в церковь. Их никто не узнает. Это происходит трижды. После третьего раза их узнают, и теперь они венчаются.

Для чего нужен этот последний эпизод — момент преобразования? В нем выражена некоторая очень глубокая и прекрасная сказочная философия. Вещи, а также и люди представляются внешне совершенно не тем, чем они есть на самом деле. Есть несоответствие между внешним видом и внутренним содержанием. Самое невзрачное, скромное, последнее, всеми презираемое существо — оно-то и обладает внутренней красотой. Это — общесказочный сюжет. Таков Иван-дурак, Иван Запечник, такова Золушка, такова гонимая всеми падчерица. Такова и героиня этой сказки. Эта героиня обычно не имеет имени. Но наступает момент, когда внутренняя красота как бы прорывается и принимает свою настоящую, теперь уже видимую всем прекрасную оболочку. Так и героиня данной сказки, выдержав все испытания, показав всю красоту и силу своей души, превращается в царевну.

Это несоответствие между внешним видом и сущностью пронизывает, по сказке, и мир вещей. Этот мир не таков, каким он представляется. Вещи могут содержать в себе необычайную, скрытую от всех силу. Мы уже говорили, что в сказке каждый предмет может быть волшебным. Так и аленький цветочек — вовсе не цветочек только. В нем воплощена красота мира и красота человеческого существа. Вся трудность добычи цветка состоит в том, что он должен быть самым красивым, самым прекрасным во всем мире, краше его на свете нет. Именно такой цветок заказывает дочка, такой цветок ищет ее отец, такой цветок она прижимает к

сердцу и целует, когда получает его. Но этот цветок — не только цветок. Он таинственно связан с тем зверем, а, по существу, царевичем, который ей сужден. Он как бы вместилище души его. Мы уже говорили, что здесь отражены анимистические представления о душе, о том, что душа может скрываться в растении или животном. Рудименты этого представления сохранились и в других мотивах: такой душой может обладать не только антагонист героя, но и сам герой. Это же касается и образа Финиста, за которым кроется царевич. Воплощением его может быть не только птица, но даже перышко. Обладая аленьким цветочком или перышком Финиста, девушка уже обладает тем, кого этот цветок или это перышко представляют. Вот как это выглядит текстуально: «А перо-то было волшебное, то был царский сын» (Худ. 1, 5).

Эти остатки тотемизма не могли бы сохраниться, если бы не соответствовали мировоззрению или мироощущению сказочника, согласно которому видимый нами будничным мир есть оболочка чего-то прекрасного, что хоть в сказке варуг может себя обнаружить.

Так, исторически и философски, может быть разрешена одна из загадок, задаваемых нам сказкой о Финисте ясном соколе.

Но есть еще ряд других загадок. Мы говорили, что представление о двуплановости мира соответствует мироощущению сказочника, хотя бы в мечте. Но есть в этой сказке детали, которые не соответствуют современному сознанию и современной морали человека. Чем, например, объяснить, что герой ее, Финист, не только покидает ни в чем не повинную девушку, но еще и женится на другой, которую он, в свою очередь, тоже бросает и возвращается к первой. С точки зрения современной морали, такой поступок отнюдь не вызывает сочувствия. Между тем в самой сказке никогда, ни в одном варианте нет даже тени осуждения. Впрочем, в одном варианте (Худ. 39) мы находим некоторую попытку хотя бы частичной реабилитации героя. После трех ночей и узнавания девушки он собирает совет (здесь он царь) и говорит: «Послушайте, добрые гости! Которая для меня жена вернее: которая меня за радости предает, или которая шла, отыскивала меня, трои чоботы износила, три плуга изломала, три железных просиры изглодала?». Жену привязывают к хвосту жеребца. «А с этой тут же свадьбу задал». Однако этот слу-

чай — единственный, но даже здесь вступление в брак после жизни с девушкой не осуждается. Виновата плохая жена, а не он, что женился на другой.

Объяснение мы должны искать в реальной истории семейных отношений и форм заключения брака. Подробнее об этом говорится в книге «Исторические корни волшебной сказки», и к этой книге я отсылаю интересующихся<sup>352</sup>. Здесь дело именно в подробностях, краткое, схематичное изложение сути дела не будет казаться убедительным. Но для ориентировки все же скажу, что при родовом строе как юноши, так и девушки должны были иметь два брака. Брачная жизнь начиналась не в семье, дома, а в отдаленном святилище, где девушка становилась как бы женой бога. Таков прообраз сказочного дворца, в котором девушка живет с чудовищем, которое одновременно есть существо божественного порядка и существо человеческое. Здесь она как бы получает брачное посвящение. Вернувшись домой, она могла вступить в постоянный брак и основать семью. Но с развитием парной семьи такой порядок коллидировал<sup>353</sup> с ее интересами, не допускающими иного сожительства, кроме брачного. Так создается сюжет о том, что муж-зверь или муж-бог не сменяется человеком, а становится им, превращается в постоянного мужа героини. Так создается сюжет об Амуре и Психее, разновидность которого — сказка о Финисте. Но, повторяю, в таком коротком изложении это объяснение не может еще удовлетворить.

В сказке о Финисте есть вещи, которые и по сегодняшней день не поддаются никакому историческому, историко-этнографическому или историко-социальному объяснению. Это мотив трех купленных ночей, когда к спящему юноше является его жена и возвращает себе его. Может быть, этот мотив и будет объяснен, но пока объяснения нет, и ученые-фольклористы не очень над этим задумываются.

Знакомил с сюжетами. Для чего? Важность сюжетики. Чтобы знали сказки. Красота. В свете закономерностей сравнительное изучение (Апулей — Аленький цветочек — Финист). Попутные мелкие наблюдения.

---

<sup>352</sup> Пропп В. Я. Исторические корни..., гл. IX «Невеста».

<sup>353</sup> Т. е. противоречил (*ред.*).

Я хотел бы, уже совсем коротко, остановиться еще на одной сказке, включающей мотив трудных задач: это сказка о жар-птице, в формальном отношении одна из наиболее совершенных и интересных сказок (тип 550, Аф. 168). Она очень популярна на Востоке и в Западной Европе и меньше у нас. Андреев знал только 4 русских варианта ее, к 1957 году их было известно уже 12<sup>354</sup>. Лучший вариант этой сказки у Афанасьева. Известны литературные обработки ее В. А. Жуковским и Н. М. Языковым. Оба они использовали, однако, немецкий текст братьев Grimm, русские тексты им были, по-видимому, неизвестны. Текст Афанасьева восходит к лубочному изданию XVIII века и заимствован им из анонимного сборника «Дедушкины прогулки...»<sup>355</sup>. Лубочные издания отличаются особым витиеватым искусственным книжным стилем, по художественности они далеко уступают непосредственно рассказанным народным сказкам, но в числе этих лубочных сказок попадаются истинные перлы, и один из них сказка о жар-птице.

У царя три сына. У него прекрасный сад, «и была у царя одна яблоня любимая, и на яблоне росли яблочки все золотые». На эту яблоню по ночам летает жар-птица, «на ней перья золотые, а глаза восточному хрусталу подобны» (Афанасьев, 1957, II, 415, № 168). Царь обещает престол тому из сыновей, кто поймает эту птицу живую. Старшие, как всегда, просыпают и ничего не видят, а младшему удается ухватить ее за хвост. Но она вырывается, и в руках у него остается золотое перо. «Это перо было так чудно и светло, что ежели принести его в темную горницу, то оно так сияло, как бы в том покое было зажжено великое множество свеч» (с. 416). Два старших один за другим отправляются искать жар-птицу, а после них отпрашивается и младший. Мы ожидаем, что он будет подвергнут испытанию и получит волшебное средство или волшебного помощника. Но наши ожидания сбываются не совсем. Он наезжает на дорожный столб с такой надписью: «Кто поедет от столба сего прямо, тот будет голоден и холоден; кто поедет в правую сторону, тот бу-

---

<sup>354</sup> «Сравнительный указатель сюжетов» сообщает сведения о 27 опубликованных русских записях.

<sup>355</sup> Дедушкины прогулки, содержащие в себе 10 русских сказок. СПб., 1786.

дет здоров и жив, а конь его будет мертв; а кто поедет в левую сторону, тот сам будет убит, а конь его жив и здоров останется» (с. 416—417).

Мотив подорожного столба было бы интересно исследовать специально. Он встречается и в сказке, и в былинке, но трактовка его очень различна как по жанрам, так и внутри них. В данной сказке он заменяет испытание, функционально соответствует ему. Куда поедет герой? Герой рассуждает очень рационалистически, вовсе не по-сказочному. «Иван-царевич прочел эту надпись и поехал в правую сторону, держа на уме: хотя конь его и убит будет, зато сам жив останется и со временем может достать себе другого коня» (с. 417). Здесь сказочник, рационалист XVIII века, приписывает герою свои собственные взгляды. Истинный герой всегда едет по дороге смерти, встречается смертельную опасность и справляется с ней. В данном случае герой думает о своей собственной жизни. Во исполнение предсказания набегают огромный серый волк, разрывает коня надвое и исчезает. Испытание, казалось бы, не выдержано. Но сказочник думает иначе. В руки героя должен теперь по-пасть волшебный помощник или волшебное средство. Рассказывается это так: «Вдруг нагнал его серый волк и сказал ему: “Жаль мне тебя, Иван-царевич, что ты так изнурился, жаль мне и того, что я заел твоего доброго коня. Добро! Садись на меня, на серого волка, и скажи, куда тебя везти и зачем?”» (с. 417). Нам ясно, что момент испытания и получения волшебного помощника здесь деформирован. Что показывают варианты? Варианты подтверждают нашу догадку. У Н. Е. Ончукова волк явно связан с мотивом благодарных животных. «Волк говорит: “Я тебя съем” А он (царевич) говорит: “Не ешь, я тебе годеи буду” Ну, потом сел он на волка и в царство поехал» (Ончуков, 1908, № 88). В такой форме этот мотив не имеет смысла (чем же Иван-царевич может пригодиться волку?), но сказочника это не останавливает, он просто спутал мотив благодарных животных.

Есть варианты, в которых действие развивается так же, как у Афанасьева. Но есть и другие. Так, в цитированном варианте на столбе написано: «Кто поедет вправо, тот одно счастье найдет, кто влево — тот два счастья найдет, а кто прямо — тот несчастье найдет» (Там же). Умные братья едут по счастливым дорогам, а младший — по дороге несча-



стью, но именно он находит счастье. Такая трактовка точнее соответствует сказочному канону. В дальнейшем сказка в афанасьевском варианте развивается беспрепятственно. Волк приводит Ивана-царевича к тому саду, где в золотой клетке живет жар-птица. Волк приказывает Ивану взять птицу, но не брать клетки. Но Иван, конечно, нарушает этот запрет. К клетке привязана струна, раздаются стук и гром, караульные его ловят и приводят к своему царю. Царь готов простить его, если Иван добудет ему златогривого коня. Волк приводит его к тем конюшням, где живет златогривый конь, и все, как по нотам, повторяется снова. Волк запрещает брать золотую узду, что висит на стене. Иван-царевич опять не слушается, опять звучит струна, повторяется весь диалог с царем, владельцем коня, который готов его простить, если он добудет для него королеву Елену Прекрасную. Но в третий раз действие не может развиваться так, как в первые два. Оно должно увенчаться успехом. На этот раз волк сам похищает царевну. Она и царевич садятся на волка и едут.

Выражаясь языком сказки, дальше происходит следующее: «Иван-царевич, сидя на сером волке вместе с прекрасною королевною Еленою, возлюбил ее сердцем, а она — Ивана-царевича» (Афанасьев, 1957, I, 419). Теперь обмен Елены на коня уже невозможен: Елену надо привезти домой. Выручает волк. Он обращается Еленой, Иван-царевич его отдает и получает златогривого-коня, а затем волк опять превращается в волка, и они едут дальше. Жар-птица также добывается при помощи обмана: волк обращается конем, и Иван-царевич получает жар-птицу. Они возвращаются домой, волк исчезает, и все могло бы быть хорошо, но, подъезжая к родному городу, Иван и Елена садятся отдохнуть. Это шитый белыми нитками обычный сказочный мотив. Герой засыпает специально для того, чтобы его можно было обмануть. Как раз к этому моменту, ничего не достигнув, возвращаются старшие братья. Они забирают у него Елену, коня и жар-птицу, а Ивана-царевича разрубают на мелкие части. Откуда ни возьмись появляется волк, ловит ворона и заставляет его добыть живой и мертвой воды, оживляет Ивана-царевича, истина разъясняется. Братьев сажают в тюрьму, Иван женится на Елене, и сказка кончается не совсем трафаретным, и словами: «А Иван-царевич женился на прекрасной королевно Елене и

начал с нею жить дружно, полюбовно, так что один без другого ниже единой минуты пробыть не могли» (с. 423).

По простоте, прозрачности, стройности своей композиции этот русский вариант сказки о жар-птице — лучший из всех мировых вариантов. С точки зрения сравнительной в нем есть некоторые дефекты, но они заметны только специалисту-исследователю. В западноевропейских вариантах волк — заклятый царевич, отчего сюжет отяжеляется и усложняется. Русские же варианты отличаются необычайной простотой.

*Правда и кривда* (А 613, Аф. 115—122). Это одна из самых популярных русских сказок. В ней нет задачи, высказанной словами, но есть задача по существу. Сказка популярна не только у русских, но и во всем мире. Известна она была уже в средние века, но, по-видимому, она много древнее. Сюжет ее был обнаружен на древнеегипетском папирусе. Сказка эта интересна тем, что в ней прямо и непосредственно выражена известная философия, что в сказке встречается довольно редко, так как философия ее обычно вытекает из сюжета и характера действующих лиц, но никогда прямо не высказывается. Остановлюсь коротко на этой сказке в той форме, в какой она имеется в первом варианте Афанасьева. Сказка эта занимает как бы промежуточное положение между сказками волшебными и новеллистическими.

Жили два мужичка.

Аф. 118, Сит.

«Два крестьянина: Иван да Наум».

Аф. 115, Сит.

«Двоя нашей братья мужичков, бяднеющие-пробяднеющие».

Аф. 116, Сит.

«Жили два купца: один кривдой, другой правдой».

Аф. 115, Герш.

«Адин-ат жил каё-как, калатился всеми неправдами, гаразд был, знаш, на абманы, и приворнуть...»

Такое начало не типично для волшебной сказки. Они спорят, кто из них прав.

Аф. 116

Спор

«Послушай, Правда, — сказал раз Кривда. — Ведь кривою жить на свете лучше! — «Нет!». — «Давай спорить?». — «Давай» (т. 1, с. 195)

Аф. 115

Спор

Один-от говорит: лучше жить кривдой; а другой-от говорит: кривдой век прожить не сможешь, лучше жить как ни есть, да правдой. (1, 191)

Они решают выйти на дорогу и спрашивать встречных, как лучше жить — правдой или кривдой. Тут же иногда заключают сделку.

О. 158<sup>356</sup>

Пари

«Если до трех раз скажут, что кривдой жить лучше, то у Правды Кривда глаза выколет».

Иногда, впрочем, никакой сделки не заключается. Дальше следуют встречи. Встречи самые разнообразные, и интересно, что вариантов совсем нет. Каждый сказочник по-своему оформляет этот мотив, исходя из своего житейского опыта.

Аф. 115

Встречи

1) Купец: «Жил правдою, да плохо; а теперь живу кривдою, кривда лучшей».

2) Мужичок: «...правдою куска хлеба не наживешь!».

3) На третьей встрече им сказали то же самое (I, с. 195).

Аф. 115

Советчики

1) Купец: «Нас обманывают, и мы, слышь, обманываем» (I, с. 191).

Аф. 115

2) Барский мужичок: «Правдой век прожить не сможешь, кривдой жить вольготней».

Аф. 115

3) Поп: «Вот нашли о чем спрашивать. Знамо дело, что кривдой. Какая нонче правда? За правду, слышь, в Сибирь угодишь, скажут — клязнику».

Аф. 116

Встречные

1) Писарь: «В наше время лучше жить кривдою».

2) Судья: то же.

3) Нет.

Аф. 158

Встречные

1) Выгнанная собака.

2) Выгнанная лошадь.

3) Мужик: «Правды-то теперь на земле и в слыхах нет, а если которая еще путается тут, то в лаптях ходит».

---

<sup>356</sup> Ончуков, 1908, № 158.

Мужик, купец, писарь — все говорят, что кривдой жить лучше. После этого Кривда обычно ослепляет Правду по уговору. Но иногда никакого уговору нет. У Афанасьева (№ 115) дело происходит так. Правда и Кривда в лесу, им голодно. У Правды нет ничего съедобного, а запасливый Кривда имеет хлеб. Правда просит у него кусок хлеба, и Кривда ему дает сперва один кусок, а потом другой, и за первый кусок выкалывает ему один глаз, а за второй — другой. Эта форма встречается довольно часто. Она для современного слушателя художественно мало убедительна: зачем же Правда подставляет глаз, соглашается за хлеб отдать, свои глаза? Но сказочник думает иначе. Ему нужно показать всю глубину преступности Кривды: он не может бескорыстно поделиться хлебом. За хлеб он выкалывает глаза. Однако можно понять, почему ~~некоторые~~ сказители рассказывают это по-другому. Слепление с самого начала входит в сделку: кто окажется неправым, тот будет ослеплен. В вятской сказке (З В 69)<sup>357</sup> действующие лица — два купца. Один торгует хорошо, другой плохо. Этот последний ослепляет своего соперника из зависти.

Но как бы то ни было, Кривда торжествует. На земле правды нет. Кривда прав, а Правда — слепой, брошенный, один бродит в лесу, ~~вытыкается~~ на деревья и находится на последней ступени унижения и несчастья. Но торжество Кривды мнимое и временное. Сказочник не может допустить торжества Кривды. Наступает ночь, и Правда садится на пенёк или ложится на ночь под дерево, дуб или сосну, или лезет на дерево, чтобы переночевать там в безопасности от зверей. К этому дубу слетаются черти. Они хвастаются своими черными делами («кто какие козни устроил»). Один хвастает, что он женил двоюродного брата на сестре, другой — что он остановил воду, от которой работала мельница, третий — что он заставил Кривду ослепить Правду, наконец, один из них хвастается тем, что он вселился в женщину — царевну или купеческую дочь и по ночам ее мучает (вампир). Список этих злодеяний довольно разнообразен — нам нет необходимости исчерпать его. Но тут же черти, или «окаяшки», окаянные, нечистые, изобличают друг друга. Оказывается, все эти дела люди могут исправить: зрение можно себе вернуть,

---

<sup>357</sup> Зеленин, 1915, № 69.

если потереть глаза росой из-под дуба, или «стоит потереть тутошной травой—глаза опять будут» (Аф. 117), или надо умыть их из гремучего ключа (Аф. 115) и т. д. Царевну тоже можно вылечить, причем способы довольно разнообразны. Надо, например, приложить к ее груди икону Смоленской божьей матери (Аф. 115), «поймать лягушку, изжарить, отдать ей съесть, здрава будет» (Худ. 47)<sup>358</sup>, достать особый цветок, «жар-цвет» (Аф. 116), причем сказочник добавляет: «Это такой цвет, который когда цветет — море колыхается, и ночь бывает яснее дня: черти его боятся». Также черти говорят о том, как можно пустить воду или защититься от всяких других пакостей, которые они творят.

Правда все это слышит. Дальнейшее ясно: он возвращает себе зрение, он исправляет зло, учиненное чертями: пускает воду, излечивает царевну и в большинстве случаев получает ее руку (З—Р<sup>359</sup> в скрытой форме), но иногда отказывается от царевны и получает много денег. Во всех случаях Правда торжествует, герой начинает хорошо жить.

Но этого еще мало. Кривда должен быть наказан. Правда возвращается домой исцеленный и богатый (иногда он воцаряется), встречает Кривду и все ему рассказывает. Кривда отправляется к тому же дубу, где собираются черти, но они его обнаруживают и ~~наказывают~~ называют за подслушивание. «Они его разорвали на мелкие кусочки» (Аф. 116). «Так и выходит, что правдою-то жить лучше, чем кривдою» (Аф. 116).

*Сказки о гонимой падчерице.* Я рассмотрел некоторые сказки, в состав которых в разных формах входят трудные задачи. Морфологического анализа я не давал — не это составляло цель изложения. Он не во всех случаях легок, но во всех возможен.

Перехожу теперь к другой группе сказок, в которых нет ни боя с противником, ни трудных задач, так или иначе связанных со сватовством и браком. Основным элементом этих сказок становится испытание, в особенности испытание девушки или детей. Сказки эти коротки. Испытание, как мы знаем, имеет место, как правило, сразу после завязки. Можно

---

<sup>358</sup> Великорусские сказки в записях И. А. Худякова, т. I—III. М., 1860—1862, № 7.

<sup>359</sup> Т. е. «задача / разрешение задачи».

сказать, что эти сказки не идут дальше испытания, награждения и вознаграждения.

Сюда относятся, например, сказки об уведенной в лес падчерице. Баба-яга, Морозко, Леший, Медведь или другие существа ее испытывают и награждают, а родные дочери старухи наказываются. Об этих сказках я говорил, когда вообще рассматривал функцию испытания и награждения, и сейчас повторяться не буду. В этих сказках вырисовывается образ кроткой, терпеливой, но выносливой и сильной духом девушки и противоположный ей образ — заносчивых, ленивых, наглых и думающих только о своем благополучии родных дочерей старухи.

**Золушка.** Иной тип этой группы представляет собой «Золушка» (тип 510 А). Здесь также действуют мачеха, ее родные дочери и падчерица, но, в отличие от предыдущих, падчерица не уходит в лес, все действие происходит на месте. Испытание происходит в самом доме. Мачеха задает падчерице всякие невыполнимые задачи (отобрать зерно из золы и т. д.), которые она выполняет благодаря помощи голубей. Эти голуби появляются внешне как будто случайно, их помощь ничем не мотивирована, но она мотивирована характером героини, ее кротостью, добротой, ее внутренней красотой. Именно этим образом, этой внутренней женской красотой сказка так привлекательна, и потому она так распространена и популярна.

Во многих вариантах Золушка имеет потустороннего помощника — покойную родную мать. Девушка ходит плакать на могилу матери, и там она находит красивые платья, уборы, в которых появляется на царском балу. Здесь отражен общесказочный закон некоторого первоначального несоответствия внешнего облика и внутреннего значения. Слово «Золушка» связано с понятием «зола». Кстати, в русской народной сказке она именуется Замарашкой, а не Золушкой. Золушка — это перевод с немецкого *Aschenbrödel* от *Asche* 'зола' или французского и английского *Cinderella* от французского *cen dre* 'зола' и английского *cinder* 'зола, шлак, догорающие угольки'. По-чешски она именуется «Попелюшка» (*Popeluska*), по-сербохорватски — «Попелюга» (*Popeljuha*), по-болгарски — «Пепелешка», по-польски — «Попелюха» (*Popielucha*) (*Bolte—Polivka*, 1, с. 183). В русских сказках мужским эквивалентом этого имени служит «Иван Попе-

лов» — имя героя, который до совершения своих подвигов валяется на печи и вымазан в саже и пепле. Но Замарашка не валяется на печи. Она изгнана на кухню и делает там всю черную работу. Поэтому она грязная — Замарашка. Но это внешнее несоответствие в конце сказки всегда кончается преобразованием, трансформацией непривлекательного внешнего героя или героини в красавицу-царевну или красавца-царевича. Так происходит и здесь. На сюжете я останавливаться не буду, так как считаю его известным. Сказка эта распространена по всему миру, записи ее весьма многочисленны. Ей посвящено несколько исследований. В 1951 году в Швеции на английском языке вышло специальное исследование всего цикла этих сказок под названием «Цикл Синдерелла»<sup>360</sup>. Еще в 1893 году появилась работа М. Э. Кокс<sup>361</sup>, которая рассматривает весь комплекс родственных сюжетов, а не только один. Однако многие мотивы распространены шире, чем это знает Кокс. Царевич устраивает бал. Этот мотив характерен не только для сказок данного типа. Он есть, например, в сказке о Сивке-Бурке, Емеле-дураке и др. Бал или вечер всегда устраивается для того, чтобы отличить ложного героя от подлинного. В этом случае подлинный герой пользуется содействием волшебного помощника. В сказке о Емеле это щука, в сказке о Сивке-Бурке — конь, подаренный умершим отцом, в сказке о Золушке — умершая родная мать. На ее могиле она находит последовательно три чудесных платья, сияющих, как звезды, как месяц, как солнце. Мотив потерянной туфельки есть примета, по которой подлинный герой опознается. Так, Иван-дурак в сказке о Сивке-Бурке опознается по звезде на лбу, в сказке о Замарашке эту роль играет туфелька. Царевич женится только на той, кому впору потерянная туфелька, и ею оказывается Золушка. Таким образом, цикл сказок о Золушке принадлежит к разряду волшебных сказок в целом, и без этого она не может быть изучена и понята.

---

<sup>360</sup> Rooth A. B. *The Cinderella Gycle*. Lund, 1951.

<sup>361</sup> Cox M. E. *Cinderella. 345 Variants of Cinderella, Catskin and Cap o'Ruehee abstracted and tabulated, with a discussion of medieval analogies and notes*. London, 1893. — Указания на новейшую литературу см.: Wehee R. *Cindepella* (ATH 510) A. // *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 3, Lf. 1, s. 39—57 (ред.).

**Буренушка. Косоручка.** Близки к сказке «Золушка» сказки «Одноглазка, Двуглазка, Трехглазка», или «Буренушка» (тип 511, Аф. 100, 101). У мачехи две дочери — одноглазая и трехглазая. Падчерица двуглазая. Падчерице задают всякие невыполнимые поручения, мучают ее голодом. Ее посылают пасти скотину. Но у нее есть волшебная помощница — корова Буренушка. Как ей досталась эта корова, об этом сказка не говорит. По некоторым намекам в отдельных вариантах можно установить, что эта корова оставлена ей, как это имеет место в сказке о Золушке, умершей матерью. Сестры подсматривают, старуха велит корову зарезать. Но девушка хоронит какую-нибудь часть тела коровы (кишечку), из нее вырастает чудесное дерево с чудесными плодами. Проезжает царевич и видит это дерево. Он хочет жениться на девушке, которая сорвет плоды с этого дерева. Дерево поднимает свои ветки, когда к нему подходят злые сестры падчерицы, и опускает их, когда подходит она сама. Царевич женится на падчерице.

Я обещал рассмотреть сказки, в которых нет трудных задач. Собственно говоря, условие царевича жениться только на той, которая сорвет ему плоды с чудесного дерева, морфологически представляет собой предсвадебную трудную задачу. Это же можно сказать о туфельке в сказке о Золушке. Царевич женится только на той, которой подойдет туфелька.

Однако тематически более плодотворно в данном обзоре объединить все сказки о невинно гонимых в одну группу, хотя с точки зрения формальной такое объединение было бы спорным.

К группе о невинно гонимых относится еще знаменитая сказка о спящей красавице, в русском репертуаре более известная под заглавием «Волшебное зеркальце» (тип 709, Аф. 210, 211). Эту сказку я обхожу, так как она хорошо известна по обработке Пушкина («Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»). Балет П. И. Чайковского создан, однако, не по русской сказке, а по французскому тексту из сборника Ш. Перро.

Невинно гонимой может оказаться не только падчерица, но и сестра или жена. Она подвергается клевете, изгоняется из дому, терпит всяческие бедствия, но все удары судьбы, несправедливые гонения всегда кончаются полным торжеством гонимой.



Одна из этих сказок — «Косоручка», или «Безручка» (тип 706, Аф. 279—282). Сюжет ее сводится к следующему: живут брат с сестрой. Живут дружно. Но вот брат женится, и между двумя женщинами возникает вражда. Это очень обычная ситуация в крестьянских, и не только крестьянских, семьях. Начало совершенно реалистично. Но эту реалистическую семейную ситуацию мы должны считать поздним привнесением. Такие случаи вражды между членами семьи более характерны для баллад. Там клевета приводит к трагическому развитию сюжета. В сказке иначе. По-видимому, основной древнейший сказочный канон требует непременно изгнания из дома молодой девушки или женщины, а причина, по которой это происходит, привнесется позднее. Муж уезжает по делам и поручает надзор за домом не жене, а сестре. С этого момента ненависть принимает активные формы. Завязка имеет, таким образом, психологическую основу. Отъезд повторяется трижды, и трижды, в нарастающем порядке, жена клеветает на свою золовку. У Афанасьева в первый раз она портит мебель, во второй — рубит голову коню, а в третий раз рубит голову новорожденному младенцу. По возвращении мужа она оговаривает его сестру. Под предлогом поездки в церковь брат увозит свою сестру в лес и оставляет ее там. Вся эта сцена описана очень подробно. Сказочник умеет изображать нарастающий страх и ужас девушки, которая понемногу начинает понимать, что ее везут вовсе не в церковь, а на какое-то страшное дело. Брат сталкивает сестру с телеги, но она цепляется за края, и в этот момент он отрубает ей руки и уезжает.

Девушка остается в лесу одна. В некоторых вариантах она живет в нем несколько лет, дичает, с нее постепенно спадает от ветхости одежда, но у нее вырастают длинные волосы, и в них она кутается. В этой части сказка скрещивается с другой сказкой, называемой «Свиной чехол» (тип 510 В) и очень близкой «Золушке». Девушка живет в дупле или на дереве. Ее выслеживают собаки царевича во время охоты. Царевич берет ее с собой и женится на ней, несмотря на то, что у нее нет рук. Более специфично для данной сказки другое развитие: Косоручка выходит из леса и нищенствует. В нее влюбляется купеческий сын и женится на ней. Но сказка на этом еще не может кончиться. Надо еще, чтобы Косоручка исцелилась и была оправдана, а невестка наказана. Косоручка

терпит новые бедствия. Ситуация повторяется. Родители мужа (или другие родственники) ненавидят ее за то, что она без рук, что их сын женился на безрукой нищенке. Муж уезжает, а тем временем у нее родится чудесный младенец: «По бокам часты звезды, во лбу светел месяц, против сердца красное солнце» (Аф. 279). Это чудо означает для слушателя, что мать — не простой, обыкновенный человек, а принадлежит какому-то иному миру. Злые родственники опять клеветуют на нее. Отцу ребенка посылается известие, что она родила ребенка «половина собачьего, половина ведмежачего, прижила в лесу с зверями» (Аф. 279). Ответное письмо также подменяется. Родители привязывают младенца к груди матери и выгоняют из дома. Она бродит по миру. И происходит чудо. Приведу рассказ текстуально по Афанасьеву: «Вот она пошла, заилась горькими слезами, шла долго ли, коротко ли — все чистое поле, нет ни лесу, ни деревни нигде. Подходит она к ложине, и так ей напиться захотелось. Глянула в правую сторону — стоит колодезь. Вот ей напиться хочется, а наклониться боится, чтоб не уронить ребенка. Вот поглазилось ей, что будто бы вода ближе стала (т. е. вода в колодезе поднялась). Она наклонилась, ребенок и выпал и упал в колодезь. И ходит она вокруг колодезя и плачет: как младенца достать из воды? Подходит старичок и говорит: “Что ты, раба, плачешь?” — “Как мне не плакать? Я наклонилась к колодезю воды напиться, младенец мой упал в воду.” — “Поди, нагнись, возьми его.” — “Нет, батюшка, у меня рук нет, одни локоточки.” — “Да поди, нагнись, возьми ребенка!” Вот она подошла к колодезю, стала протягивать руки, ей господь и пожаловал — очутились целые руки» (Аф. 279). Она поднимает младенца и идет дальше. Неузнанная, она доходит до дома своего брата, откуда ее изгнали, и просится ночевать. Брат ее не узнает и пускает нищенку ночевать. Он просит ее рассказать какую-нибудь сказку, и она под видом сказки рассказывает все, что с ней произошло: сказка повторяется почти дословно. С точки зрения морфологии сказки — это один из видов разоблачения. Ребенка развертывают, «так всю комнату и осветило». Брат привязывает жену к хвосту кобылицы, которая мыкает ее в поле до смерти. Сестре дают тройку, она с торжеством приезжает домой. В афанасьевском варианте ее приезд не описывается.

Прочеть: Попович: Приповетка о девојци без руку. Београд, 1905. А. И. Яцимирский (подробная рецензия) // Изв. отдела русск. яз. и слов. Акад. наук, т. XVI, кн. 3, 1911, с. 328 и сл.

Как я уже говорил, каждый фольклорный сказочный текст, как правило, обладает какими-нибудь дефектами, которые обычно сразу же ясны современному читателю или исследователю, но которых сказочник не замечает. Так обстоит дело с текстом Афанасьева. Схема этой сказки, выясняющаяся только из сопоставления вариантов, обладает высокой степенью художественного совершенства. Сказка эта в читающей среде, может быть, не так популярна, как «Золушка» или «Спящая красавица», но в народной среде она более популярна: «Золушка» (тип 510) известна в 9 русских вариантах; «Спящая красавица» (тип 709) известна в 18 русских вариантах; «Безручка» (тип 706) известна в 34 русских вариантах<sup>362</sup>. В русской литературе «Косоручка» не подвергалась в XIX—XX веках литературным обработкам. Но она имеется в многочисленных ранних западноевропейских обработках (В—Р, 1, № 31), насчитывает 19 литературных обработок от XIII до XVI века. В западноевропейском фольклоре эта сказка также чрезвычайно популярна<sup>363</sup>.

*Другие группы сказок.* Я не могу, конечно, характеризовать все русские волшебные сказки. Я могу остановиться только на некоторых категориях, группах их, иллюстрируя эти категории отдельными образцами. Обзор сюжетов, ознакомление с сюжетным составом поневоле оказываются куцыми, неполными, не отражающими всего сюжетного богатства русской народной сказки. Но полный обзор занял бы очень много времени, да это и не нужно.

Мое дело не перечислять сказки, а ввести в их понимание. Я укажу на некоторые наиболее популярные или наиболее значительные сюжеты русской волшебной сказки, причем назову их в порядке указателя сюжетов. Вот какие сказки я считал бы нужным назвать:

301. Три царства.

302. Кашеева смерть в яйце.

---

<sup>362</sup> По «Сравнительному указателю сюжетов» соответственно: 18, 28 и 46.

<sup>363</sup> Подробнее см.: Aarne A. — Thompson S. The types of the folktale. FFC N 184, 2nd ed. Helsinki, 1964, N 706, p. 240—241.

307. Девушка, встающая из гроба (сюжет использован Гоголем в «Вие»).
315. Притворная болезнь (звериное молоко).
325. Хитрая наука.
327. Дети у бабы-яги.
400. Муж ищет исчезнувшую или похищенную жену (жена ищет мужа).
461. Марко Богатый.
465. Красавица жена.
519. Слепой и безногий.
- 545 В. Кот в сапогах.
555. Коток-золотой лобок (золотая рыбка, чудесное дерево).
560. Волшебное кольцо.
567. Чудесная птица.
707. Сказка о царе Салтане (чудесные дети).

### *К вопросу о древнейшей основе волшебной сказки*

---

Перехожу к другому вопросу — о древнейшей основе и о происхождении волшебной сказки. Вопрос этот очень сложен. Этому вопросу посвящена книга «Исторические корни волшебной сказки». Не буду ее пересказывать, а изложу только некоторые итоги с добавлением дополнительных мыслей и наблюдений.

Вопрос этот очень сложен по разным причинам, но особенно потому, что при генетическом изучении сказки надо учитывать, что сюжет может быть древнее жанра. Сюжет может уходить своими корнями в миф. Первобытные люди не имели сказок. У них были только мифы. Отдельные мотивы, эпизоды, фабула могут отражать какие-то очень древние представления, которые были раньше, чем создавалась сказка. Сказки еще нет, но те представления, те образы, те фантастические или реальные события, о которых она повествует,

могли иметь место в досказочных образованиях или даже в действительности. Таким образом, вопрос делится на два: 1) как возник сюжет? 2) как возникла сказка?

Рассмотрим сначала первый из них. Он также делится на два: 1) вопрос об источниках, 2) вопрос о возникновении произведения.

Рассмотрим некоторые из таких древнейших элементов сказки, которые восходят к первобытным представлениям. Возьмем конкретный пример: змеборство.

О змее уже упоминалось. По представлениям многих народов при ранних формах земледелия змей есть хозяин водяной стихии — как земной, так и небесной. В сказке он живет в воде, а когда он поднимается, то за ним вода поднимается на три аршина. В этнографии такие существа именуются хозяевами стихий. Змей — хозяин водяной стихии. В былине о Добрыне-змееборце ясно, что змей управляет дождем:

Как в тую-то пору, в то время  
Ветра нет, тучу наднесло,  
Тучи нет, а дождь дождит,  
Дождя-то нет, искры сыпаются.  
Летит Змеище — Горынище  
О двенадцати змей о хоботах,  
Хочет змей его с конем сжечь (Рыбн. 25).

Связь змея с дождем здесь совершенно ясна. Как властитель водяной стихии змей, дракон, как полагали, имел власть над дождем. Урожай зависит от воды. Поэтому, чтобы умиротворить хозяина водяной стихии, ему приносили дары и жертвы. На берега рек или озер выводили девушек и оставляли их там или топили. Они отдавались змею для пожирания или для супружеской жизни. Этот обычай засвидетельствован и был распространен там, где земледелие зависит от рек, т. е. в долинах Нила, Ганга, Евфрата и Тигра. Ясно, что тогда, когда этот обычай имел место, сказки о нем не могло быть.

Религиозно-мифологические представления о зависимости урожая от хозяев стихии постепенно, с развитием техники земледелия, должны были расшатываться, колебаться и исчезать. Обычай, который считался когда-то нужным и полезным, становился отвратительным. Стали создаваться рассказы

о том, как девушка была отдана на съедение змею (или — позднее — как змей похитил девушку), но появляется смелый избавитель, который приобрел особые силы и способности, обладает или талисманами, или животными и который отыскивает змея, бросается с ним в бой, побеждает его и освобождает приносимую в жертву девушку. Если бы такой герой появился в то время, когда существовал обычай приношения жертвы змею, он был бы растерзан и уничтожен как величайший нечестивец, ставящий под угрозу основные средства существования, урожай. Сюжет змееборства рождается из противодействия обычаю или обряду, который когда-то считался священным и нужным, но стал страшным и ненужным. Сюжет змееборства возникает там, где имелись такие обряды и обычаи, на той стадии земледелия, когда первоначальные представления начинают исчезать. Впервые он появляется в мифах, в действительность которых верили. Герои их — боги и полубоги, культ которых чтили. Сюжет прослеживается в античности.

Напомню миф о Персее и Андромеде. Аргосскому царю Акрисию предсказано, что его внук от дочери лишит его жизни и престола. У царя есть дочь Данае. Чтобы скрыть ее от мужчин, царь запирает свою дочь в высокой башне. Мы легко узнаем сказочный мотив запертой девушки, окруженной запретом. Но этот запрет ни к чему не приводит. Так, в сказке «Деревянный орел» царевич прилетает к девушке на орле. Его ловят и хотят казнить, но он улетает с места казни вместе с царевной. В греческом мифе дело происходит иначе. В мифе к Данае через окно проникает бог — сам Зевс в виде золотого дождя. (Этот момент изображен на знаменитой картине Рембрандта. Широко известна также картина Тициана.) Рождается сын (внук царя). Это Персей. Чтобы все же спастись от предсказания, царь сажает мать и сына (т. е. свою дочь и внука) в ларь и приказывает бросить этот ларь в море, совсем как в сказке о царе Салтане, где в бочке тоже находятся мать и сын. Данае обращается к морю, произносит заклинание: «Пусть смолкнет море, пусть уйдет страшная опасность». Теперь вспомним Пушкина:

А дитя волну торопит,  
— Ты, волна моя, волна,  
Ты гульлива и вольна;

Плещешь ты, куда захочешь,  
Ты морские камни точишь,  
Топишь берег ты земли,  
Подымаешь корабли —  
Не губи ты нашу душу:  
Выплесни ты нас на сушу!

(Пушкин, 1949, IV, 316)

Ветер выносит ларь на берег острова как в мифе, так и в сказке. Миф известен в различных вариантах, как и сказка. По одному из них, Персей воспитывается на острове братом царя этого острова по имени Полидект. Полидект влюбляется в Данаю. Персей подрастает, и, чтобы отделаться от него, Полидект дает ему смертоносное и невыполнимое поручение. Сказковеды сразу узнают сюжет, в сказке злой царь отправляет героя из дому, чтобы овладеть его женой, в мифе — чтобы овладеть его матерью. В сказке герой — царевич, в мифе он сын бога Зевса. Поручение это состоит в том, чтобы он отрубил голову Медузе и принес ее царю. Я не буду входить в детали повествования. С Персеем происходят разные приключения, которые я опускаю. Однако мы ожидаем, что герой должен получить в руки волшебные дары: волшебное средство или волшебных помощников. Так оно и происходит. Персей — сын бога Зевса, и потому ему помогают другие боги — Гермес и Афина. Гермес дарит ему серп, Афина — зеркало, нимфы — крылатые сандалии, которые дают ему возможность летать, сумку и шлем бога подземного мира Аида, который делает человека невидимым, — шапку-невидимку.

Медуза — это страшилище. Вместо волос у нее змеи, изо рта торчат бивни, у нее железные руки и золотые крылья. Ее взгляд так страшен, что тот, на кого она смотрит, окаменевет. При помощи шапки-невидимки, зеркала (он не смотрит на нее прямо, а видит ее в зеркале) и других даров Персей отрубает голову Медузы. Опять опускаю детали. Персей, выполнив это поручение, не возвращается домой, как бы мы ожидали, а летит дальше. Рассказывается о главном его подвиге — об освобождении от змея девушки. Тут нужно еще добавить, что из тела Медузы, после того, как отрублена голова, выскакивает волшебный конь Пегас. Волшебный конь нам также хорошо известен из сказки, только добывается он там

иначе. Персей летит дальше и прибывает в Эфиопию. Заметим кстати, что в мифе, в отличие от сказки, все действующие лица и все места, где происходит действие, имеют название. Это значит, как уже говорилось, что событиям приписывали реальность. Он видит прикованную к скале цепями прекрасную девушку. Она так хороша, что он сперва принимает ее за мраморное изваяние (греки свои изваяния окрашивали). Она совершенно неподвижна. Но, подойдя поближе, он видит, что из ее глаз текут слезы, — это не изваяние, а живой человек. Он спрашивает, кто она, и она сообщает, что она — Андромеда и рассказывает свою историю. Мать Андромеды похвастала, что она лучше, красивее nereид. Нереиды — дочери Нереея, морского старца, морские русалки, отличающиеся необыкновенной красотой. Нереиды разгневались, и за них заступился бог моря Посейдон. Он послал наводнение и всепожирающее рыбообразное морское чудовище. Оракул предвещал царю Эфиопии, что страна может быть спасена от чудовища и от наводнения, если царь отдаст свою дочь на пожрание этому чудовищу. Пока Андромеда все это рассказывает, поднимается волна и является морское чудовище. При помощи своих волшебных даров Персей побеждает чудовище (это описывается подробно), освобождает девушку и затем женится на ней. Обрадованный царь не только отдает ему дочь, но и уступает свое царство. Во всем этом мы узнаем сюжет сказки. Персей еще убивает соперника, бывшего жениха Андромеды, а затем с женой возвращается к своей матери Данае. Позже он неузнанный прибывает к своему деду, который некогда изгнал его вместе с матерью. Пророчество сбывается. Персей случайно убивает деда и становится его наследником. От царства в стране своего тестя он отказывается. Так кончается этот замечательный рассказ.

Поневоле напрашивается сопоставление со сказкой, с одной стороны, и обрядом — с другой. Оно приводит к выводу, что исконна та форма, когда богов еще нет, т. е. обряд. В мифе наводнение и появление чудовища вызвано волей разгневанного бога Посейдона. В исконной форме наводнение вызвано, конечно, самим чудовищем. Дева выводится на съедение этому морскому чудовищу по воле оракула. Этот оракул — явно позднейшее привнесение. Персей сперва наследует царство своей жены, а впоследствии — царство своего деда. Здесь перед нами смена одной формы наследования —



от царя к зятю через руку дочери (форма более архаическая, реально существовавшая) — другой, более поздней формой наследования — от отца к сыну, от сына к внуку по мужской линии.

Так в общих чертах раскрывается происхождение и становление одного из распространеннейших сказочных сюжетов — сюжета змеборства и освобождения девушки. Мы видим сюжет на трех стадиях. Первая стадия — обряд, фактически производившийся. Вторая стадия — миф. Обряд уже ушел в прошлое и воспринимается как нечто отвратительное и нечестивое. Появляется герой, сын бога, и уничтожает чудовище, которому отдана девушка. Народ верит мифу, содержание его имеет сакральный характер, представляет собой священное предание народа. Третья стадия — сказка. Некоторые черты сюжета меняются, но стержень остается. Рассказ воспринимается как вымысел. Образ героя вызывает восхищение своей мужественностью и красотой — не бог, а человек, царевич, идеализированный и прекрасный.

Но иногда вера в событие не исчезает. Тогда происходит другая эволюция. Сюжет из одной религиозной системы попадает в другую. Языческая сакральность сменяется сакральностью христианской. Подвиг поражения змея теперь уже совершает не языческое божество, а христианский святой — Георгий Победоносец, Дмитрий Солунский или Михаил Архангел. Об этом рассказывается не в сказке, а в житии. Соответственно новому характеру сюжета из него исчезает женщина. Впрочем, в некоторых случаях она все же есть. Георгий — христианин, а освобожденная девушка — язычница. Георгий не женится на ней, а обращает ее, ее отца и всю страну в христианство. Этот сюжет имеется в духовных стихах. Борьба Георгия со змеем часто изображается на иконах, весьма колоритных, очень красочных; особенно искусно переданы стремительность движений Георгия, вонзающего копье в змея, а также порыв коня, который показывается в движении, стоя на задних ногах и подняв передние.

Я обрисовал появление одного сюжета<sup>364</sup>. Возникает вопрос: все ли сюжеты волшебной сказки имеют подобную историю?

---

<sup>364</sup> Сведения о новейшей литературе о змеборце см.: Röhrich L. Drache, Drachenkampf, Drachentöter // Enzyklopädie des Märchens,

Такая постановка вопроса кажется вполне закономерной. Но она, с моей точки зрения, все же неправомерна. Я пытаюсь показать, что волшебная сказка вся строится по одной системе, по одной композиционной схеме, независимо от сюжета. Раньше, чем спрашивать о происхождении отдельных сюжетов, надо говорить о происхождении всей системы в целом.

Этому вопросу посвящена книга «Исторические корни волшебной сказки». Я не буду излагать содержание этой книги, а остановлюсь только на некоторых наиболее существенных моментах. На примере мотива змеборства видно, что то, что представляется нам чистой фантастикой, восходит к действительности. Правда, это не бытовая действительность, которая отражена, например, в реалистических романах, это действительность далекого прошлого, смешанная с фантазией, которая, в свою очередь, тоже объясняется через какие-то реалии. Ложные представления не рождаются сами собой, независимо от реальности. Они всегда могут быть объяснены той действительностью, которая их породила, хотя сделать это не всегда легко.

Если мы окинем взглядом композиционную систему больших, сложных сказок, в которых дело кончается воцарением и вступлением в брак героя и которые содержат все элементы сказки, то можно установить, что предпосылкой этих сказок служит наличие каких-то двух миров. Это уже не отдельный мотив или сюжет, а композиционная основа. Сказка начинается с земной жизни людей: «В некотором царстве, в некотором государстве», а некоторые сказители прибавляют: «а именно в том, в котором мы живем». Правда, это прибавление делается в шутку, имеет иронический тон, и этот иронический тон вполне обоснован. «Некоторое царство», с которого начинается сказка, не похоже на нашу землю. И хотя в нем живут реалистические старики и старухи, крестьяне, которые уходят на работу, сеют и косят, солдаты на часах, но наряду с ними в этом царстве живут совершенно фантастические цари и царицы, в садах растут золотые яблоки, туда летает жар-птица. Таким образом, это все же отнюдь не тот мир, в котором живет сказочник. Но как

---

Vd. 3. Lf. 2/3, s. 787—820; Barag L. Drachenkampf auf der Brücke (Ath 300A) // Ibid., s. 825—834 (ред.).

бы то ни было этому миру противопоставлен другой. Этот другой мир находится за тридевять земель. Тридевять — обычное сказочное утроение. Другой мир очень далеко. Он именуется еще тридесатым царством. Оно не утраивается, оно единственное. И вот, если исходное царство, с которого начинается сказка, мало похоже на ту землю, в которой мы живем, то тридесатое царство совершенно точно соответствует тем представлениям, которые человек когда-то создавал себе о потустороннем мире, о мире, куда человек попадает после смерти.

Представление о двух мирах имеется решительно во всех религиях, начиная с древнейших и кончая христианством. Оно составляет одну из основ религиозного мышления и религиозных представлений и исчезает только с развитием науки, научного атеизма. Эти представления меняются с ходом истории и с развитием форм мышления в зависимости от производственно-культурного и социального уровня. Но с появлением новых представлений старые не сразу исчезают. У большинства народов на ранних ступенях их развития имеются разнообразные и противоречивые представления, старые и новые. Такую картину мы имеем даже в эпоху развития рабовладельческого государства Древней Греции. Такую же разнообразную и противоречивую картину дает и сказка.

Древнейшая известная нам форма религии — тотемизм. Тотемизмом мы называем такую религию, при которой человек обожествляет животное, считает его существом более совершенным, чем он сам. Эта религия характерна для стадии охотничьего хозяйства и самых ранних форм родового строя. Согласно этим представлениям, человек ведет свое происхождение от животного. Каждый род имеет свое животное, от которого он ведет свое начало и которое считает священным. Такое животное называется тотемом, а соответствующая религия — тотемизмом (Фрэзер). Тотемное животное, как правило, не употребляется в пищу. Тотем считается покровителем рода. После смерти человек попадает в мир, где царствуют животные. Это сохранено и сказкой.

Сказка, конечно, могла изменить «номенклатуру» животных. Она достаточно богата: это царство львов, медведей, змей, орлов, соколов, воронов, мышей, кур — все эти примеры взяты из Афанасьева.

Это древнейшие формы иного или, по-сказочному, тридесятого царства.

Тотемическая форма — охотничья. Земледелию предшествует садоводство. Финиковые и банановые пальмы. Эдем. Дворцы. Города. Нет земледелия. Страна изобилия. Все оттуда. Культурный герой. Первые семена. Знание обрядов и церемоний. Огонь (похищен). Как управляется? Само собой. Не видно. Женщина. Царица. Царь-девица. Могущественна. Позднее — царь.

Где оно находится? Чаще всего в сказке оно находится очень далеко, где-то за горизонтом, за морем, за тридевять земель. Но оно может находиться и под землей. Например: «Долго ли, коротко ли — набрел Иван на подземный ход. Тем ходом спустился в глубокую пропасть и попал в подземное царство, где жил и царствовал шестиглавый змей» (Аф. 237). Оно может находиться и на горах: «Они сели, и царь-медведь принес их под такие крутые да высокие горы, что под самое небо уходят; всюду здесь пусто, никто не живет» (Аф. 201, т. II, с. 91).

Оно может находиться и под водой, как в сказке о морском царе и Василисе Прекрасной.

Все эти представления вполне историчны. Так, например, в античности далекое иное царство (по-гречески — Элизион) — это острова блаженных. В сказке иное царство так же, например, в сказке о царе Салтане и других, находится за морем на острове. Там люди живут без труда в вечном блаженстве. Там нет снега, бурь, дождей, для грека снег и холод — это бедствие. Иногда этот рай называется Елисейская земля или Елисейские поля. Наряду с этим царством у греков имеется другое — подземное царство мертвых. Там царствует Аид со своей супругой Персефоной, которую он похитил и увел к себе. Он властитель земных недр и земных богатств, а Персефона — богиня плодородия. Это царство иногда отделено рекой, через которую умерших перевозит мрачный и молчаливый перевозчик Харон. Мотив перевоза встречается и в сказке, например в сказке о Марко Богатом (тип 461). Марко, чтобы избавиться от своего племянника, посылает его на тот свет, и его перевозит такой перевозчик.

Между этими двумя представлениями есть некоторое противоречие. Греки пытались это по-разному объяснить. Позднейшее христианство разделило иной мир на два. Один нахо-

дится на небесах. Это рай, туда попадают праведники. Там царствует бог, крылатые ангелы. Другой — ад, преисподняя, туда попадают грешники на вечные муки, там царствует дьявол. Католическая церковь прибавила еще чистилище, но это представление позднее, его в сказке нет. Подробно средневековые представления об этом поэтически нарисованы Данте в его «Божественной комедии».

Античность знает как форму иного мира также и горы. Это Олимп. Там восседают и пируют боги, там царствует Зевс. Представление это сравнительно позднее.

Как попадают в иной мир? Посмотрим, какую картину дает сказка и каким представлениям это соответствует в историческом прошлом.

Один из способов состоит в том, что герой превращается в животное. Например: «Буря-богатырь ударился оземь, оборотился орлом и прилетел во дворец» (Аф. 76). Чаще всего фигурирует именно птица. Это представление — явно тотемического происхождения. По этим представлениям, человек после смерти превращается в животное, первоначально — любое, позднее чаще всего в птицу, так как она способна летать за море. В дальнейшем, с развитием представлений о душе, в образе птицы представляют себе душу. Не весь человек, а душа его улетает на тот свет. Отсюда развивается представление о крылатых ангелах, уносящих душу на небо. С появлением лошади таким перевозчиком на тот свет становится конь. Заменяя птицу, конь приобретает крылья. Так появляется образ крылатого коня, известного как в религии, так и в сказке. Славяне хоронили мертвецов вместе с конями, чтобы конь мог перенести умершего на тот свет. В сказке о Сивке-Бурке такого коня герою дарит его покойный отец.

В сказке любое быстрое животное, передвигающееся по суше, по морю или по воздуху, может доставить героя в тридесятое царство. Он летит на орле, плывет на ките, бежит в образе оленя. Позднее появляется корабль. Корабль может быть летучим, и такие представления о корабле душ имеются. Позднее в сказке корабль превращается в обыкновенное судно, герой — купец, который едет торговать в далекие края.

Хотелось бы остановиться еще на двух формах переправы в сказке, для которых можно найти соответствие в религиозно-историческом прошлом. Герой залезает в шкуру какого-

нибудь животного, чаще всего — быка, иногда — лошади. Его подхватывает орел и переносит на вершину горы. Зашивание в шкуру встречается в обрядах погребения. Оно представляет собой развитие представлений о превращении в животное. Примеров приводить я не буду.

Наконец, хочется еще упомянуть о мотиве, который мы встретили в сказке о Финисте, но который имеется и в других сказках: героиня должна износить три пары железной обуви, изломать три железных посоха, изгрызть железный хлеб.

Сказка вырастает из социальной жизни и ее институтов. Один из них — обряд посвящения. Входит в систему. Отражен в мотиве детей у бабы-яги.

Я шел от сказки к обряду (змей). Теперь пойду наоборот. Можно утверждать, что пребывание детей в лесу отражает обряд посвящения (инициации) / при родовом строе.

В чем состоял обряд? (Ист. к. 43—44)<sup>365</sup>. Таковы общие концепции. Теперь частности, фактическая сторона дела (Ист. к. 68—71). Похищение (Ист. к. 71). Ведьма — птица, похищающая Террешечку или Жихарку. Что же происходило? Безумие (75). Отрубленный палец (76—77) (целиком). Печь яги (83—84). Сжигают ведьму. Волшебный дар (91). Возвращение неузнанным (120). Возвращение домой.

---

<sup>365</sup> Пропп В. Я. Исторические корни... с. 43—44.

## ГЛАВА IV

# НОВЕЛЛИСТИЧЕСКИЕ СКАЗКИ

### Общая характеристика новеллистических сказок

Перехожу к другому большому разряду сказок, к сказкам новеллистическим, реалистическим или бытовым. Характер их совершенно иной, чем характер сказки волшебной. Почему у них три названия и какое из них лучше? Терминология в любой науке имеет очень большое значение. Она должна быть по возможности точной. Но тут мы наталкиваемся на большое затруднение. Все три названия возможны, но ни одно не обладает точностью научного термина и каждое может быть применено лишь условно и с оговорками.

Реалистическими сказки могут быть названы потому, что действующие лица в них — не потусторонние фантастические существа, а реальные люди. Но вместе с тем, как мы еще увидим, эти сказки далеки от того, что мы называем реализмом. Они могут быть названы новеллистическими, так как представляют собой краткие занимательные и интересные рассказы. Но это все же не новеллы, а настоящие сказки. Наконец, их можно назвать бытовыми, так как крестьянский дореформенный быт находит в них сравнительно широкое отображение, хотя описание быта никогда не является их целью.

Сказки эти настолько резко отличаются от волшебных, что можно ставить вопрос о том, не относятся ли они, эти два вида сказок, к двум разным жанрам народного повествовательного искусства.

Если в волшебной сказке мы видели некоторую двуплановость, наличие двух миров, то здесь мир только один. Это наш мир, в котором мы живем. Правда, описание быта никогда не было целью этих сказок. В них, например, совершенно нет описания обстановки, в которой развивается действие. Обстановка не описывается, а только мыслится или подразумевается, или дается как некоторый фон, на котором действие развивается, и набрасывается очень скупыми штрихами. Но хотя в таких сказках и нет прямых описаний, быт составляет не только фон, но материал, арсенал, которым в художественных целях пользуется бытовая сказка. В силу этого бытовая сказка имеет самую тесную связь с действительностью. По волшебным сказкам судить о состоянии русской дореволюционной деревни невозможно. Бытовые сказки эту возможность дают. Действующие лица всегда принадлежат к определенной социальной категории. Герой бытовых сказок — уже не царевич, не младший из трех сыновей. Это молодой парень, крестьянин, солдат, батрак, мужик. Его антагонист — барин, помещик, поп, судья, кулак, богач. Поэтому эти сказки часто имеют классовый характер. В них очень ярко отразился классовый антагонизм старой деревни.

Эти сказки могут служить средством изучения крестьянского мировоззрения и крестьянской житейской философии. Как и волшебные, они насквозь оптимистичны. Герой всегда побеждает своих противников. Но характер борьбы здесь иной, как иная и мораль этих сказок. В волшебной сказке всегда побеждает добро. Зло воплощено в образе фантастических существ: змея, Кащей, яги и т. д. В бытовой же сказке носители зла — земные люди. Зло представлено не Кашеем, змеем, или ведьмой, а теми антагонистами, которых крестьянин видит в своей жизни. Это чаще всего социальные враги крестьянина. В борьбе с ними всякие средства хороши. Противник героя силен социально, но ничтожен по существу. Герой же ничтожен социально, он стоит на низших ступенях социальной лестницы. Он обездолен, беден, угнетен. В изображении его нет никакой идеализации. В его облике как будто нет ничего красивого, подчеркнуто героического. Он самый обыкновенный человек. Но в то же время он воплощение смелости, решительности, находчивости, неутасимой силы духа и воли к борьбе, иногда — необычайной хитрости. Поэтому он всегда побеждает.



Один из основных признаков этих сказок — отсутствие сверхъестественности. В них, как правило, не нарушаются законы природы. В волшебных сказках герой приобретает какое-нибудь волшебное средство и при помощи его достигает своих целей. В так называемых реалистических сказках волшебного средства никогда нет, и это может служить одним из признаков отличия их от волшебных сказок. В них нет, например, волшебных коней, волшебных предметов, духов, являющихся из кольца; в них нет также закодированных царств, брака людей с животными и вообще всего того, что составляет содержание волшебных сказок. И тем не менее сверхъестественное в этих сказках есть, но оно втянуто в орбиту обычной, будничной жизни и всегда окрашено комически. Так, например, есть сказки, в которых фигурирует черт. Но этот черт совсем не похож на волшебных персонажей фантастической сказки. Это всегда обманутый, одураченный черт, побежденный человеком, как в «Сказке о попе и работнике его Балде». Аарне в своем указателе выделил целую группу сказок о глупом черте. Черт в народном сознании обладает иной степенью и иным качеством реальности, чем, например, баба-яга или змей. Так, в сказке «Баба хуже черта» (тип 1165 (1353), Госп. 59)<sup>366</sup>, обстоятельно исследованной И. Поливкой<sup>367</sup>, черта побеждает злая баба, и черт изображается так же реалистически, как она.

Чтобы получить первичные представления о характере этих сказок, об их стиле, о том, как реальное сочетается с фантастическим, мы остановимся на сюжете этой сказки.

В сказке описывается, как мирно и дружно живут уже 20 лет мужик со своей женой. Черту это противно, он никак не может их поссорить. Об этом он разговаривает с одной старой бабой. В изложении сказочника Ф. П. Господарева это звучит так: «По вашему там району я уже три года хожу. Где убийства — меня хвалят, где драка — я там, а вот здесь, у этого мужика, никак не могу сбить, чтобы он с женой хоть поспорил; я уже под столом сидел, тоже никак родом не взять». Старуха берется поссорить супругов.

---

<sup>366</sup> Сказки Ф. П. Господарева / Запись текста, вступ. статья и прим. Н. В. Новикова. Петрозаводск, 1941, № 57.

<sup>367</sup> Поливка И. Баба хуже черта // Русск. филол. вести., 1910, № 2.

«— А что мне даси, я через три дня их изведу, что они подерутся?

— А что ты, бабка, хочешь получить? — черт взрадовался.

— А купи мне красные сапоги.

— Куплю, бабка, только постарайся!».

Баба их действительно ссорит. Жене она говорит, что муж ей изменяет, ходит к такой-то бабе. Она советует ей взять бритву и ночью сонному срезать три волоса с бородавки, которая у него на шее. На эти три волоса надо наговорить, и тогда муж будет любить только ее одну. Мужу же она наговаривает, что его жена «загуливает» и хочет от него отделаться. Ночью она возьмет бритву, чтобы перерезать ему горло. Замысел удался. Муж притворяется спящим и уличает жену в том, что она подносит к его горлу бритву. Между супругами происходит драка. «А чертенок и стал кругом бегать, что подралися, и радуется. Ему слава уже». Черт приносит бабе обещанные красные сапоги, но подает их на палке, так как боится к такой бабе прикоснуться. Сказка в изложении Господарева кончается поговоркой: «Знаешь, где черт не возьмет, там бабка возьмет»<sup>368</sup>.

Сказка эта очень характерна для всего жанра бытовых сказок. Черт в ней изображается не как потустороннее существо, а как совершенно земное и реальное. Он и баба — два главных действующих лица. Диалоги — живая крестьянская обиходная речь, очень экспрессивная и окрашенная эмоционально. По своему неожиданному концу сказка близка к анекдоту.

На русской почве эта сказка довольно редка. Она известна только в двух сильно отличающихся друг от друга вариантах<sup>369</sup>. Но на Западе она известна с конца XII века, т. е. принадлежит к древнейшим. Она очень часто встречается в рукописной поучительной литературе и в проповедях как монашеское оружие против женщин, которые, по учению церкви, есть вместилище всякого зла. Однако в русской трактовке этой мысли совсем нет. Сказка направлена не против женщин вообще, а против любительниц семейных ссор, интриг и скандалов и высмеивает их. Можно привести другие

---

<sup>368</sup> Сказки Ф. П. Господарева, № 59, с. 515—517.

<sup>369</sup> «Сравнительные указатель сюжетов» дает сведения о 5 опубликованных русских вариантах (*ред.*).

примеры того, как в бытовых новеллистических сказках сверхъестественное трактуется вполне реалистически.

В этих сказках возможны, например, превращения. Но если в волшебной сказке герой или его брат превращен ягой в камень, то это воспринимается как величайшее трагическое бедствие. Сама обстановка (лес, яга) фантастична и страшна. В новеллистической сказке злая жена, которую муж застал с любовником, превращает его ударом палки в кобеля. Рассказывается это следующим образом: «Как стемнело, слышу я, что моя хозяйка со своим другом в избе гуляет, побежал в избу и только хотел было жену проучить маленько, а она ухватила палку, ударила меня по спине и сказала: “Доселева был ты мужик, а теперь стань черным кобелем!” В ту же минуту обернулся я собакою; взяла она ухват и давай меня возить по бокам; била, била и выгнала вон» (тип 449, Аф, 254—255). Повествование от первого лица в волшебной сказке невозможно. Здесь же этим приемом события как бы вводятся в сферу действительности. Контраст бытового фона с фантастичностью содержания создает комизм ситуации. В сборнике А. Н. Афанасьева сказка названа «Диво», и для нее характерна контаминация с другими, столь же чудесными и необыкновенными приключениями, случившимися с самыми обыкновенными людьми. Но, несмотря на бытовую обстановку, события вовсе не выдаются за действительные, они представляют собой художественный вымысел.

Характер реализма этих сказок определяется тем, что реалистичен способ передачи, стиль; изображаемые события далеко не всегда реально возможны. Реализм таких сказок весьма условный. Новеллистические, или реалистические, сказки — прежде всего сказки благодаря нагромождению в них иногда самых чудовищных невероятностей. Как мы уже знаем, именно необычное служит предметом сказки. В бытовой сказке не нарушаются законы природы (за небольшими исключениями), а если нарушаются, то это изображается как нечно вполне возможное. И тем не менее события, о которых повествуется в бытовой сказке, совершенно невозможны в жизни по своей необычайности, Они столь необыкновенны, что в них никто не верит. Этим сказки и привлекательны.

Эстетика реализма вкратце сводится к стремлению передать типические характеры в типических обстоятельствах. Типичное есть обобщение, генерализация обычного. В сказке

как раз наоборот. Обычное ее нисколько не привлекает. Правда, обстановка, фон в бытовой сказке бывают совершенно реальными, Реальный характер имеют и действующие лица. Но поступки этих лиц выходят за рамки того, что реально происходит в жизни. Бытовая сказка — это необыкновенные, неслыханные истории, истории о совершенно невозможном.

Стоит только мысленно перевести в план действительности проделки ловких воров или жесточайшие «шутки» шута или проделки с трупом умершей (иногда убитой героем) матери, чтобы сразу увидеть несоизмеримость этих и подобных им сюжетов с реальной действительностью. Наконец, во всякого рода небылицах эта действительность выворочена наизнанку.

Новеллистические сказки содержат большое количество бытовых элементов, метко схваченных наблюдений, жизненных деталей. Они при некоторой литературной обработке легко превращаются в новеллу. С новеллами их объединяет то, что они представляют собой краткие занимательные рассказы из жизни. И тем не менее это не новеллы. Для того чтобы увидеть разницу между сказкой и новеллой, достаточно сравнить один и тот же сюжет в трактовке сказки и в литературной обработке. Возьмем, например, одну из новелл Боккаччо и сравним ее с фольклорным первоисточником (см. статью «Фольклор и действительность»<sup>370</sup>, сюжет о проделках с трупом в фольклоре и в литературе). Боккаччо или Базиле, или Чосер, или другие писатели приурочивают действие к определенным местам и определенным именам, т. е. переносят его в плоскость реальных событий, тогда как сказка этого никогда не делает и не может делать. Бытовая сказка есть нарочитая поэтическая фикция. Ее цель — не изображение действительности, а художественное развлечение\*.

Но, хотя в этих сказках всегда говорится о совершенно невероятных событиях, которые никогда не могли происходить в действительности, рассказываются они так, с такими интонациями и с использованием таких средств художественной изобразительности, насыщены такими реальными бытовыми деталями, как будто все это происходило в действительности. Это несоответствие вызывает комический эффект.

---

<sup>370</sup> Пропп В. Я. Фольклор и действительность // Русская литература, 1963, № 3, с. 62—84, также в кн.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976, с. 83—115. (ред.).

И действительно все бытовые сказки ярко юмористичны. Они отвечают здоровому стремлению к смеху, хохоту. Поэтому бытовые сказки могут быть использованы как острое и меткое орудие сатиры, особенно сатиры социальной. Бытовая сказка тяготеет к анекдоту. Тяготение это настолько сильно, и в народном повествовательном искусстве столько анекдотов, что граница между анекдотами и бытовыми сказками стирается. Аарне отвел в своем указателе большое место анекдотам, но некоторые из них представляют собой типичные сказки, и наоборот. Мы здесь не будем пытаться проводить грань между бытовыми сказками и анекдотами. Я полагаю, что фольклорные анекдоты вполне могут быть отнесены к бытовым сказкам, но сначала мы познакомимся с сюжетами бытовых сказок.

Несколько слов о композиции сказок. Выше, изучая композицию волшебных сказок, мы установили определенные закономерности. Композиция волшебных сказок единообразна и сложна: традиционная типичная волшебная сказка всегда длинна. Композиция бытовых сказок очень разнообразна. Она определяется не столько внутренними закономерностями, сколько разнообразием тех событий, о которых повествуется. Бытовые сказки, как правило, отличаются простотой и краткостью. Интриги весьма несложны. То сложное развитие действия, которое свойственно волшебной сказке — осложнение перипетиями и т. д., — бытовой сказке чуждо. В числе бытовых сказок есть такие, которые состоят из нескольких механически нанизанных эпизодов. Последовательность таких эпизодов могла бы быть произвольно изменена. Так, герой, убедившись в глупости своей жены, идет искать по свету, есть ли люди еще глупее. Ряд встреч с еще более глупыми людьми определяет ход дальнейших событий.

Впрочем, некоторые композиционные закономерности все же есть. Так, например, мы увидим, что преобладающее большинство сюжетов состоит в каком-нибудь одурачивании, но об этом речь впереди.

Соответственно в бытовой сказке не бывает утроений, столь типичных для сказки волшебной. Бытовая сказка чужда так называемой формульности волшебной сказки, в ней нет вступительных и заключительных формул, нет общих мест и общих формул — это не соответствовало бы ее стилю. Всем сказанным — близостью к жизни, занимательностью, остро-

умием и юмором — определяется и необычайная популярность этих сказок. Если судить по сборнику Афанасьева, то наиболее распространенным и любимым видом народных сказок является сказка волшебная. Но это неверно. Бытовую сказку не всегда можно было печатать. Только после революции 1905 года, когда временно ослабили строгости цензуры, эти сказки в большом количестве стали проникать в печать. Особенно много их в сборнике Н. Е. Ончукова.

Необычайная популярность именно бытовой сказки подтверждается цифровыми данными. По подсчетам Н. П. Андреева, они составляют 60% сюжетного состава русских сказок, 30% составляют волшебные сказки, 10% — сказки о животных, кумулятивные и др. Эти данные, конечно, не очень точны, в настоящее время они устарели, но в общем эта картина все же верна<sup>371</sup>. В репертуаре каждого народа имеются международные сюжеты, т. е. сюжеты, известные многим народам, и сюжеты национальные, свойственные только одному народу.

В то время как в волшебных сказках много международных сюжетов, в бытовых сказках каждого народа особенно много сюжетов национальных. Бытовая сказка — не только самый популярный, но и самый национальный вид сказки.

## ***Вопрос о происхождении и историческом развитии бытовой сказки***

---

Вопрос о происхождении волшебной сказки мог быть разрешен путем сопоставления ее образов, мотивов, сюжетов и композиции с формами социальной организации, обрядами,

---

<sup>371</sup> По обновленным данным «Сравнительного указателя сюжетов» в русском сюжетном репертуаре из общего числа 1233 сюжетов 119 падает на сказки о животных, 225 — на волшебные, 106 — легендарные, 137 — новеллистические, 84 — о глупом черте и 562 — на анекдоты (ред.).

представлениями и формами мышления при первобытнообщинном строе.

Бытовая сказка не имеет ничего общего с первоначальным укладом жизни, хотя в отдельных случаях можно обнаружить очень древние реликты. Она создавалась не при первобытнообщинном строе, а позже. Мы ее совершенно не встречаем у народов, которым свойственны тотемистические представления, нет ее также у народов с шаманистской религией, таких, как палеоазиаты. Зато она широко распространена в Африке у народов, знающих примитивное земледелие. Что она была в Древнем Египте, видно по сохраненной нам в книге Геродота сказке о ловком воре, обворовавшем сокровищницу царя Рампсинита. Правда, сказка о Рампсините в версии Геродота весьма близка к сказкам волшебным (герой женится на царевне) и не носит строго бытового характера. Об этой сказке речь еще впереди. Но о наличии чисто новеллистической сказки в Египте мы можем судить и по другим источникам. Среди сказок, собранных Г. Масперо<sup>372</sup>, есть и типично новеллистические, такие, как «Жалобы солевара», который, будучи по дороге избит и ограблен, так картинно жалуется, что правитель нарочно подстрекает его к все новым и новым жалобам. Нагромождения этих жалоб составляют главное содержание сказки. Все это заставляет думать, что бытовая сказка появляется тогда, когда земледелие выходит из примитивной стадии, а родовой строй сменяется рабовладельческим государством.

Это подтверждается материалами античности. В античности реалистические сказки имели самое широкое распространение, чему есть целый ряд прямых и косвенных свидетельств. Об этом имеется ряд специальных исследований как в русской, так и западноевропейской науке. Больте и Поливка в своих «Примечаниях к сказкам братьев Гримм» дают богатый перечень сказочных мотивов, в том числе мотивов фарсового характера, сохраненных в античной литературе (Bolte, Polivka, IV, 116).

Отражением новеллистической народной сказки является и комедия. Фольклором пронизано творчество Аристофана. Как справедливо указывает Бедье, мы знаем только незначи-

---

<sup>372</sup> Maspero G. Les contes populaire de l'Egypte ancienne. Paris, 1882.

тельную часть античной комедийной литературы. Если бы мы знали ее полностью, мы могли бы более смело утверждать, что античная комедия — это «фаблио, превращенные в действия». Несомненно также, что в античности уже процветала веселая сказка эротического содержания, каковая и сейчас еще живет в нашей деревне. О том, что в античности широкое хождение имели анекдоты, мы знаем из древнегреческого собрания анекдотов Гиерокла — александрийского ученого V века. Сообщенные им анекдоты не имеют соответствий в русском фольклоре, но имеют их в западноевропейском (например, анекдот о глупце, желавшем увидеть себя, каков он во сне, и закрывшем глаза перед зеркалом, засвидетельствован в Англии в XVII веке). Зато у Гиерокла, как и у других писателей, мы встречаем рассказы о глупцах, соответствующих нашим поsexонцам. Глупцами в древности слыли жители города Абдеры (абдериты). В блестящих и культурных Афинах славой недалеких пользовались жители несколько захолустных Фив. Вопросы о сказке при родовом строе и в античности мы касаемся только в самых общих чертах — мы изучаем русскую сказку. С этой точки зрения нам важнее посмотреть, каковы сказочные традиции Средних веков.

В средние века записывать сказки никому не приходило в голову. В России культура носила преимущественно клерикальный характер, и до XVII века сказка в литературе не отражалась. Тем не менее нет никаких сомнений, что наряду с церковной литературой, наряду с житиями, апокрифами и нравоучительными повестями, а частично в противоположность этой литературе были в обращении веселые реалистические по своему стилю сказки. Об этом мы можем судить по некоторым косвенным данным, а также по аналогии с Западной Европой, где свидетельств о бытовании сказки имеется больше. У нас подобные сюжеты известны с X века (рассказы о мести Ольги и др.).

Клерикальный характер культуры раннего средневековья препятствовал письменному, литературному, собственно художественному использованию сказочных сюжетов как в Западной Европе, так и у нас. Дело меняется в Европе с наступлением эпохи Ренессанса, у нас — в XVII веке. Правда, прямых записей еще нет, но каковы были народные традиции в средние века, мы все же можем судить по богатейшей новеллистической литературе, начиная с XIV—XV веков, ли-



тературе, которая в своей основе в очень большой части фольклорна. В позднем средневековье бытовая сказка в Западной Европе, как и у нас, имела хождение не только в крестьянской, но и городской среде, в средних и высших сословиях. Распространителями ее были странствующие исполнители: жонглеры во Франции, шпильманы в Германии, менестрели в Англии, скоморохи у нас. Именно они были передатчиками веселых рассказов, вошедших в литературу европейских стран. Стихотворные обработки таких рассказов во Франции получили название фабло, или фаблио, в Германии — шванков, в Италии — фацеций, термин, который перешел к нам. Эти названия охватывают главным образом шуточный жанр («Беспечальный монастырь» — 61 литературная обработка, древнейшая относится к VIII веку). Этот жанр представлен в Италии знаменитой «Книгой фацеций» Подджио<sup>373</sup>, книгой, которая издавалась и которой подражали неоднократно. В Германии начиная с XV века появился целый ряд сборников. Наиболее значительными собраниями шванков являются собрания Паули<sup>374</sup>. Наиболее крупное из этих собраний — Ганса Вильгельма Кирхгофа (в семи томах)<sup>375</sup>.

### Сказки переходного характера

Перехожу теперь к рассмотрению тех русских бытовых, новеллистических, или реалистических, сказок, которые за-

---

<sup>373</sup> Poggio Bracciolini. Liber facetiarum. S. I., 1470.

<sup>374</sup> Pauli J. Schirnft und Ernst, Naestbuchein. Strassburg, 1519 (более позднее изд. 1876).

<sup>375</sup> Kirchof H.W. Wendungmyth. Bd. I—VII. 1565—1603 (ср.: Kirchof H. W. Wendungmyth / Hgsg. von H. Oesterley, Bd. I—V. Tübingen, 1869).

фиксированы в научных сборниках, начиная с Афанасьева и его немногочисленных предшественников<sup>376</sup>.

Тут возникает одна большая трудность. Любое рассмотрение, как строго научное, так и научно-популярное, требует предварительной классификации, распределения или разбивки материала по каким-то группам. Между тем бытовая сказка изучена еще так мало, что дать безукоризненно правильное распределение пока невозможно. Мы ограничимся поэтому разбивкой материала по сюжетно-тематическим группам. Такое распределение удобно, так как оно дает наглядное представление о том, какие сюжеты бытовой сказки образуются в народной среде. Мы остановимся на главных из них, на наиболее популярных и распространенных. Состав новеллистической бытовой сказки чрезвычайно пестр и разнообразен и допускает различные способы деления и классификации. Изучение по сюжетам — только один из способов решения этого вопроса. Но нельзя также оставить в стороне, игнорировать и вопрос о композиции.

Изучая сказки по их композиции, мы обнаружим, что в числе новеллистических сказок есть такие, которые весьма близки к волшебным. Они составляют как бы переходную, или смежную, группу. Граница между волшебными и новеллистическими сказками здесь чисто условная, она должна рассматриваться не как формальная граница, а как историческая, как результат длительного процесса перерождения одного вида в другой. Морфологическое родство между некоторыми новеллистическими и волшебными сказками позволяет утверждать и происхождение этой группы сказок из волшебных. Короче говоря, в числе бытовых сказок есть такие, которые построены по той же композиционной схеме, что и волшебная сказка, с тем лишь отличием, что в них нет ничего сверхъестественного, волшебного. Вот несколько примеров таких переходных сказок.

Возьмем сказку «Приметы царевны» (тип 850, Аф. 238). В афанасьевском варианте царь кличет клич, что он отдаст свою дочь за того, «кто узнает на моей дочке приметы». Мы

---

<sup>376</sup> Критическое издание сказок до Афанасьева см.: Новиков Н. В. 1) Русские сказки в ранних изданиях и публикациях XVI—XVIII веков. Л., 1971; 2) Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. Л., 1961 (ред.).

по форме узнаем типичную трудную задачу, характерную для волшебных сказок, хотя в содержании задачи нет ничего сверхъестественного или волшебного. Задачу решает Ванька, сын мужика, который добыл волшебную дудочку — гусли-самогуды. Мы узнаем волшебный предмет. Этот волшебный предмет дал ему старик, которому он оказал услугу. Он пасет свиней, а свиньи под эту дудку пляшут. Еще до того, как царь кличет клич, Ваньку видит царица и просит его продать ей одну из свинок. «Пастух, пастух, продай мне свинку» — «У меня свинки не продажные, а заветные». — «А какой завет?» — «Да коли угодно, царица, свинку получить, так покажи мне свое белое тело до колен». Царица подумала-подумала, поглядела на все четыре стороны — никого нет: приподняла до колен платье, а у ней на правой ноге небольшое родимое пятнышко». Таким образом, задача разрешается еще до того, как она задается. Аарне, а вслед за ним Андреев и Томпсон, относят эту сказку к разделу, который они называют «новеллистическим». Действительно, сказка носит новеллистический характер. Но мы называем такие сказки новеллистическими, или бытовыми. Бытового же в ней ничего нет\*. Композиция ее типична для сказок волшебных: трудная задача решается при помощи волшебного средства, что приводит к браку с царицей. Определение Аарне мы должны признать явно ошибочным: эта сказка с одинаковым успехом может быть отнесена и к новеллистическим, и к волшебным, но ближе она именно к сказкам волшебным.

Могут быть и более сомнительные и трудные случаи. Такова, например, сказка «Неразгаданные загадки» (тип 851, Аф. 239). Царица берется отгадать все загадки, какие ей будут задаваться. Чьи загадки она отгадает — тому снесет голову, а кто задаст ей неразрешимую загадку — за того она пойдет замуж. Это опять трудная задача. Решает ее Иван-дурак, младший из трех сыновей. Он отправляется, не имея ничего готового. По дороге он видит, что лошадь забралась в овсяное поле и топчет его. Он выгоняет ее кнутом и говорит себе: «Вот загадка есть». Загадку он задает так: «Ехал я к вам, вижу на дороге добро (т. е. овсяное поле), в добре добро же (т. е. лошадь): я взял добро-то (т. е. кнут), да добром из Добра и выгнал: добро от добра и из добра убежало». Он задает и другую аналогичную загадку, и царица вынуждена выйти за него замуж. Для нас связь с системой волшебной

сказки совершенно очевидна, хотя она отстоит от волшебной сказки дальше, чем сказка «Приметы царевны». Мы опять имеем трудную задачу, ее разрешение и брак крестьянского сына с царевной. Правда, здесь нет волшебного средства и вообще в ней нет ничего волшебного: герой разрешает задачу при помощи своего ума, своей смекалки. Тем не менее и эту сказку мы не можем целиком отнести к новеллистическим. Три брата и женитьба дурака на царевне представляют собой типичные композиционные элементы волшебной сказки, и безоговорочное отнесение этой сказки к разряду новеллистических вряд ли правильно.

То же можно сказать о сказке «Муж на свадьбе жены» (тип 974). Муж надолго покидает жену, уезжает. Находясь в отсутствии, он (иногда чудесным образом от птиц, от коня) узнает, что жена его собирается выходить замуж за другого, и спешит домой. В некоторых вариантах его молниеносно доставляет на своей спине леший или черт. В других вариантах, однако, чудес никаких нет. Он случайно попадает домой именно ко дню новой свадьбы своей жены. Прибывает он неузнанным в облике нищего странника или певца. По разным приметам жена его узнает, нового жениха прогоняет. Это всемирно распространенный сюжет. Он лежит в основе «Одиссеи»: Одиссей возвращается домой в тот момент, когда Пенелопу осаждают женихи. Этот же сюжет составляет содержание былины о Добрыне и неудавшейся женитьбе Алеши. К этому же сюжету восходит сказка «Ашик-Кериб», обработанная М. Ю. Лермонтовым. На этот сюжет имеется прекрасное исследование акад. И. И. Толстого<sup>377</sup>. Сравнение материала в международном масштабе не оставляет никаких сомнений в том, что перед нами отнюдь не бытовая сказка (ср. еще: «Царевна в подземелье» (АTh 870, Сд. 66); «Евстафий Плакида» (АTh 931, II, 3В 29); «Балдак Борисьевич» (АTh 946, Аф. 180); «Жених-разбойник» (АTh 955, Аф. 200) и др.).

---

<sup>377</sup> Толстой И. И. Возвращение мужа в «Одиссее» и в русской сказке // Толстой, 1966, 59—72.

**1. Сказки о мудрых девушках.** Изучение сказок, в которых сохранена композиционная схема волшебных сказок, но собственно волшебные элементы постепенно ослабевают и, наконец, совсем исчезают, приводит к мысли, что волшебная сказка эволюционирует, что некоторые из сказок могут переродиться в бытовые, или новеллистические, и что таким образом часть бытовых сказок произошла путем эволюции волшебных сказок в сторону реализма.

Из мотивов волшебной сказки особенно благодарным для реалистической обработки оказался мотив трудных задач. В волшебной сказке решение трудной задачи есть условие женитбы. В новеллистической эта связь иногда нарушена. Трудная задача интересна сама по себе, своей трудностью, и решение ее ведет к самым разнообразным видам награды.

Среди новеллистических сказок есть такие, в центре которых стоит мотив трудной задачи, уже совершенно оторвавшийся от своей первоначальной связи со сватовством и использованный в каких-либо иных рамках, связь которых с первоначальной основой для исследователя все же ясна. Принципиальное отличие волшебных сказок от новеллистических состоит в том, что в волшебных герой действует не сам, а при посредстве своих волшебных помощников или волшебных предметов. Эти помощники отличаются необычайными способностями, иногда вещей мудростью или всеведением, как, например, вещей конь. С выпадением волшебного помощника его качества переходят к герою. Так в фольклоре создается тип мудрого героя. В этой мудрости уже нет ничего волшебного или магического. Это человеческая мудрость. В волшебной сказке такой мудростью часто обладает жена героя. В новеллистической — это девушка или даже девочка, причем детский возраст явно использован как элемент контраста, усиливающий мудрость. Соответственно в «мужской» сказке героем выступает мудрый мальчик.

Из трудных задач чаще других использована в новеллистических сказках задача отгадать загадку. В такой задаче нет ничего сверхъестественного или волшебного, она вполне человеческа. Таким образом, целый ряд новеллистических сказок

построен на мотиве загадок и мудрых отгадчиков. К таким бытовым сказкам, еще не утратившим композиционных элементов волшебной сказки, относится сказка «Семилетка» (тип 875, Аф. 328). Царь задает своим боярам или другим людям четыре загадки: что всего сильнее и быстрее, что всего на свете жирнее или сытнее, что всего мягче, что всего милее. Бояре отвечают, что всех быстрее каурая кобыла, всего жирнее — рябой боров, всего мягче — пуховик, всего милее — внучек Иванушка. Царь их прогоняет. Они ищут, кто бы им мог отгадать эти загадки. В этих поисках они наезжают на двор, где проживает девушка-семилетка. Это мудрая дева, которая дает правильные ответы: оказывается, что быстрее и сильнее всего — ветер, жирнее и сытнее всего — земля. Далее цитирую текстуально: «мягче всего рука: на что человек ни ляжет, а все руку под голову кладет; а милее сна нет ничего на свете». Царь сразу видит, что бояре отгадали его загадки не сами, приказывает привести к себе эту умную девушку. Он испытывает ее еще другими загадками и в конце концов женится на ней. Связь с волшебной сказкой довольно очевидна. Композиционный стержень ее — задание трудных задач, брак и воцарение. Задача состоит из загадок, которые имеют скрытый житейский и философский смысл. Ответы бояр неверны потому, что все они взяты из сферы личной жизни и личного благополучия, ограничены кругом своего «я» и его материальных интересов: моя кобыла, мой боров, мой пуховик, мой внучек Иванушка. Разгадки же девушки взяты из сферы трудовой жизни крестьянина.

В тех вариантах, в которых действуют бояре или купцы, сказка имеет характер социальной сатиры. Именно в целях посрамления бояр или богачей и задаются загадки. Решает же их крестьянка. Семилетний возраст не служит препятствием: семь — в фольклоре число чисто условное.

Более близка к бытовым сказкам, явно отпочковавшимся от сказок волшебных, сказка «Умная невеста» (тип 921, 1, Аф. 327). В этой сказке мужик слышит об умной девушке и едет сватать ее для своего сына или племянника. Они въезжают во двор и спрашивают, куда привязать лошадь. Она отвечает: «До зимы иль до лета, как хотите». Они не понимают. «До зимы» означает «к саням», «до лета» — к телеге. Они входят в избу, садятся на лавочку, и старик спрашивает у девушки, где ее батюшка. Она отвечает: «Уехал сто рублей

на пятнадцать копеек менять». Они опять не понимают, а это означает, что «он поехал зайцев травить: зайца-то затравит — всего пятнадцать копеек заработает, а лошадь загонит — сто рублей потеряет». На вопрос, где ее мать, девушка отвечает, что она пошла «взаимы плакать». Это означает, что она пошла плакать по покойнику, но когда-нибудь будут плакать по ней. Старик так поражен ее умом, что сватает ее сыну. Здесь трудных задач уже нет. Женитьба царя или замужество царевны превратились в реальную крестьянскую свадьбу: отец или дядя сватает девушку для своего сына и женят их, а задавание загадок некогда входило в свадебный ритуал в русской деревне. Обе сказки — «Семилетка» и «Умная невеста» — часто ассимилируются, задачи и загадки переходят из одной в другую.

**2. Сказки об испытании жен.** В приведенных случаях испытанию подвергалась девушка, причем вслед за этим испытанием происходило вступление в брак.

Трудные задачи или загадки являются условием брака или воцарения и предшествуют ему. Однако задавание задач может происходить и после брака, и в таком случае оно носит характер испытания одного из супругов. Такие случаи возможны даже в чисто волшебной сказке. Так, в сказке типа «Царевна-лягушка» царь задает женам своих сыновей различные задачи, что приводит к возвеличению пренебрегаемой всеми жены-лягушки (тип 402, Аф. 267—269). Но в волшебной сказке такие случаи встречаются редко, в новеллистической же момент испытания одного из супругов — явление довольно частое. Обычно испытывается жена, которая при этом проявляет необычайную мудрость и кротость, сметливость и находчивость.

Сказки, в которых испытание происходит после свадьбы, составляют как бы особую подгруппу сказок о мудрых оттачках. К таким относится, например, сказка «Мудрая жена» (тип 875—875\*, Онч. 49). В русском репертуаре она встречается редко. Иногда она используется как продолжение предыдущей сказки, иногда она фигурирует как сказка самостоятельная. Чтобы испытать жену, муж уезжает и приказывает, чтобы жена родила ему сына от него же, чтобы его кобыла произвела жеребчика от иноходца, на котором он уезжает: уезжая, он запирает чемоданы и ключи берет с собой, а жене приказывает, чтобы она эти чемоданы наполнила золотом и

т. д. Она переодевается мужчиной, следует за ним неузнанной и все его задачи выполняет.

Прочсть Онч. 49 и др. и кратко рассказать, как это выполняется.

К этой сказке близка другая, в которой жена также переодевается мужчиной и выручает мужа из беды. Собственно, задачи здесь нет, точнее, она не сформулирована как таковая. Но фактически перед женой возникает задача выручить мужа из беды, и она блестяще ее выполняет. Это сказка «Царица-гусяр» (тип 888, Аф. 338). Царь уезжает в Иерусалим. Его берут в плен и подвергают мучениям (пашут на нем и проч.). Царь тайком пишет жене, чтобы она его выручила. Трудная задача здесь приняла форму просьбы о помощи. Царица переодевается гусяром, очаровывает всех своей игрой и просит себе в награду одного из пленников. Она выбирает мужа. Муж ее не узнает. По дороге домой они расстаются, и жена приезжает первой. Прибыв домой, он судит свою жену. «Господа министры! Судите мою неверную жену по правде, по истинной. Где она по белу свету таскалася? Зачем не хотела меня выкупать?» и проч. Истина выясняется, и следует пир, вполне соответствующий свадебным пирам волшебной сказки. Сюжет этой сказки известен также в форме былины («Ставр Гоудинович»). В сказке царь не испытывает свою жену, не имеет этого намерения, хотя фактически то, что с ней происходит, представляет для нее испытание.

Но есть и такие сюжеты, в которых царь нарочито испытывает свою жену, подвергая ее всяким фиктивным бедствиям. Это знаменитый сюжет «Гризельда» («Терпеливая жена»), более распространенный в западноевропейском фольклоре, но известный и у нас (тип 887, Аф. 335). Царь очарован красотой крестьянской девушки и женится на ней. Когда рождаются дети, царь якобы приказывает их убить и, наконец, даже делает вид, будто собирается жениться на другой, а жене велит служить на свадьбе служанкой, и все это под предлогом, что она — мужицкая дочь и не ровня ему и дети не могут быть его наследниками. Но жена кротко выдерживает все испытания. Мнимая невеста оказывается ее дочерью, и за свое долготерпение жена восстановлена в правах царской супруги.

Сюжет этот не привился на русской почве. Известен только один русский и один украинский варианты. Испыта-



ние, налагаемое мужем, воспринимается как издевательство над совершенно невинной женой. В средние века сюжет был более популярен, известны многие литературные обработки его (в том числе новелла Боккаччо), и в ту эпоху, на фоне литературы о злых женах, он имел большое значение как попытка возвеличить достоинство и добродетели женщины. Но современному сознанию сюжет уже не созвучен, и в народе он мало распространен.

**3. Сказки о ловких и удачливых отгадчиках.** Из изложенного видно, что загадки представляют собой некое организующее начало, основу занимательного сюжета. Сказки о мудрых отгадчиках — один из видов таких сказок. В них отгадчик — мудрец, обнаруживающий не только необычайный ум, но и высокую нравственность. Другая группа — это сказки, где отгадчик не мудр в высшем смысле этого слова, а практически сметлив, хитер, плутоват и иногда разрешает загадку или задачу совершенно случайно. Если в первой группе сказок наградой часто служит брак, то здесь отгадчик извлекает из решения задачи прежде всего материальные выгоды.

К этой группе относится сказка о Горшене, исследованная А. Н. Веселовским. Царь уже не «сказочный», а совершенно реальный — Иван Васильевич Грозный. Приурочение этого сюжета к Грозному — отнюдь не случайное явление, оно приближает действие к действительности и отражает популярность, которой пользуется Грозный в народной памяти. Сказка имеет ярко выраженную противобоярскую направленность. Именно поэтому она и связывается с именем Грозного: народ помнит борьбу Грозного против бояр. Сказка эта известна и без имени Грозного.

В одном из афанасьевских вариантов (Афанасьев, 1957, III, № 325), который представляет собой перепечатку из журнала «Москвитянин» за 1843 год и был записан Н. М. Языковым, сказка рассказывалась так: Горшеня (т. е. горшечник) с возом горшков едет по дороге и дремлет. Его нагоняет царь и спрашивает о его ремесле, о том, как он кормится, о его семье. Диалог этот носит чисто реалистический характер. Горшеня доволен своей жизнью. Царь говорит, что «на свете все-таки не без худа». Горшеня отвечает, что есть три худа: худой сосед, худая жена и худой разум. «А скажи мне, которое худо всех хуже?» — «От худого соседа («шабра») уйду, от худой жены тоже можно... а от худого

разума не уйдешь, все с тобой». Царю этот ответ нравится: «Ты мозголов». Царь иносказательно (загадка) говорит ему, что «прилетят гуси с Руси» и предлагает ему ощипать\* их. Смысл этих слов раскрывается позднее. Царь приказывает боярам, «чтобы на всех угощениях не было посуды ни серебряной, ни оловянной, ни медной, ни деревянной, а все бы глиняная». Бояре теперь вынуждены покупать посуду у Горшени, и он назначает цену: «Каждую посудину насыпать полную денег». Так он разгадывает иносказание царя: гуси — бояре, он, по царскому совету, их «щиплет». Когда один из бояр скупится, он предлагает вместо денег другую форму оплаты: боярин должен запрячься в телегу вместо лошади и отвезти его к двору. Боярин согласен, Горшени едет на боярине и поет песни. Царь выглядывает из окна и спрашивает: «Да на чем ты едешь?», на что следует ответ: «На худом-то разуме, государь». Царь лишает боярина его боярского сана, а Горшению делает боярином. Боярин должен скинуть с себя свою одежду и надеть ее на Горшению (тип 321 Е\*, Аф. № 325).

В сказке этой есть уже не только типы, но человеческие характеры: умный и веселый Горшениа, глупый и тупой боярин, причем именно характер определяет поступки действующих лиц. Жало сатиры направлено против боярина, а царь представлен народным царем, идущим заодно с бедняками против боярства<sup>378</sup>.

К сказкам о ловких отгадчиках можно отнести также знаменитую сказку «Беспечальный монастырь» или, по западноевропейской номенклатуре, «Царь и аббат» (тип 922, Аф. 326). Композиционно она имеет иной характер, чем рассмотренные сказки, но по основной теме своей относится именно к группе сказок о ловких и хитрых отгадчиках. Я положу в основу один из лучших русских вариантов, записанный от сибирского сказочника Е. И. Сороковикова, прозванного Магаем («Сказки Магая»)<sup>379</sup>, но при изложении учту и другие варианты.

---

<sup>378</sup> См. об этом: Веселовский А. Н. Сказки об Иване Грозном // Веселовский, 1938, XVI.

<sup>379</sup> Сказки Магая (Е. И. Сороковикова) /Под ред. М. К. Азадовского. Л., 1940. № 13.

Один крестьянин задумал помолиться и отправился в монастырь. Ворота крепко заперты, однако слышно, что монахи что-то поют, только не божественное. «Крестьянин подумал себе на уме: “Вот так так, монахи загуляли”». Он оставляет на воротах листок с надписью «беспечальный монастырь» и уезжает. Эту надпись видит царь, который тоже захотел помолиться. Царь вызывает игумена (настоятеля). Игумен говорит: «...это просто насмешник иль кто-то по злобе на игумена взял, написал и прилепил». Государь не верит и говорит, что «все же есть доля правды». — «Так вот что, отец игумен, надо будет попечалиться и помолиться. Я вам дам небольшую печаль — три задачи, чтобы вы их разгадали со своей братией». Задачи эти бывают очень различны, но преобладают следующие: «Сколько звезд на небе? Чего я, царь, стою? Что я, царь, думаю?». Царь дает сроку три дня и уезжает. Игумен с печали идет в трактир и требует много водки. Трактирщик спрашивает: «Зачем вам так много водки?» Игумен все рассказывает; разрешить загадки берется трактирный пьяница. Пьяница требует стопку бумаги, карандаши, литр водки и запирается в келью. Когда приезжает царь, он меняется одеждой с игуменом и отвечает на все вопросы. Ответы обычно сводятся к следующим: на вопрос, сколько звезд на небе, пьяница подает стопку бумаги, всю исписанную цифрами. На реплику царя: «Ты что-то наврал», он отвечает: «А ты проверь». На второй вопрос следует ответ, что цена царю — двадцать девять рублей. «Царь вспыхнул и соскочил на ноги и закричал на него: “Откуда взял такую цену — двадцать девять рублей, когда простой рабочий получает за месяц тридцать рублей?”» А «игумен» говорит: «Царь! Вы, государь, прежде прослушайте, а потом и сердитесь на меня. Вас я ценил вот по чему: Иуда продал Христа, царя небесного, за тридцать рублей, а вы земной царь, значит, на рубль дешевле должны быть». На третий вопрос он отвечает, что царь думает, что перед ним игумен; царь говорит, что он действительно так думает, на что пьяница отвечает: «А я пьяница трактира и кабака». Игумен всегда наказан, а оттадчик награжден. В варианте Сороковикова игумен бежит, а царь делает игуменом трактирного пьяницу.

Эта замечательная сказка была обстоятельно исследована эстонским ученым В. Н. Андерсеном<sup>380</sup>. Он установил 492 варианта этой сказки, в том числе 65 самостоятельных литературных обработок этого сюжета (см. с. 426). Андерсон не мог еще знать, что в советской литературе имеются по крайней мере еще две обработки: С. Я. Маршака «Король и пастух» (передача английского варианта) и М. В. Исаковского «Царь, поп и мельник». Монография Андерсона поражает обилием материала и ученостью автора. Она выполнена по всем правилам финской школы: записи группируются в редакции, устанавливается, что задавать загадки может царь, король, президент, папа, епископ и т. д., в одном случае — профессор. Загадка задается аббату монастыря (это чаще всего), монахам, епископу, кардиналу, священникам, придворным и т. д. Отвечают мельник, пастух, пономарь, мужик, солдат и т. д. (всего около 40 разных случаев). Чрезвычайно велики число и разнообразие задаваемых задач: здесь не только вопросы о числе звезд, о том, сколько царь стоит и что он думает, но также: как далеко до неба, как глубоко море, сколько капель в море, далеко ли от счастья до не счастья — всего 17 повторяющихся и около 65 только однажды встреченных вопросов. Наиболее часто встречающиеся разновидности сказки считаются основными, или древнейшими («архетип»), остальные — производными. Устанавливается, у каких народов какие формы и сочетания встречаются («экотипы»), и отсюда делаются выводы о родине сюжета и его странствиях. Учитывается, сколько раз у каждого народа сюжет был записан.

Однако для советского исследователя эти доводы, основанные на статистических вычислениях, не убедительны. С моей точки зрения, ни один сюжет не может быть изолирован от других. Совершенно не учтено идейное содержание сюжета. Он — свидетельство ярких противоцерковных настроений, враждебного отношения к духовенству. Интересно, что у католиков, православных и лютеран, а также у магометан и евреев этот сюжет имеет одинаковую направленность.

---

<sup>380</sup> Andersen W. Kaiser und Abt. Die Geschichte eines Schwanks. FFC N 42. Helsinki, 1923. Первая часть этого исследования в более полном виде опубликована на русском языке: Андерсон, 1916.

К числу сказок о ловких или удачливых отгадчиках относится и сказка «Знахарь» (тип 1641, Аф. 379—381). Герой ее, «бедный да продувной мужик», промышляет тем, что крадет лошадей, холстину и прочее и прячет их, а затем прикидывается знахарем и указывает, где найти ворованное. Слава о нем доходит до царя, у которого пропал жемчуг, кольца. Он зовет этого знахаря. Царь приказывает его запереть, чтобы он ворожил. Знахарь попадает в трудное положение и думает, что теперь его плутовство должно обнаружиться. Но этого не происходит. Совершенно случайно ему действительно удается найти воров. Вариантов много, и об этой удаче рассказывается по-разному. В одном из них лакей, укравший кольцо, подслушивает, подсматривает, как будет ворожить знахарь. Знахарь говорит: «Попался, дружок», говоря это о себе. Но вор думает, что он говорит о нем и все рассказывает знахарю. Они входят в сговор. Вор указывает, где спрятано кольцо, но просит не выдавать его. Царь богато награждает мужика. В некоторых вариантах вор не один, а их трое. Иногда царь еще дополнительно испытывает плута: он приглашает его к своему столу, подает к столу закрытую миску и предлагает угадать, что в ней. Мнимый знахарь отвечает какой-нибудь поговоркой («Попался, как кур во щи») и опять удачно. В миске оказываются щи с курой. Царь богато награждает и отпускает знахаря.

Герой этой сказки — доведенный до отчаяния бедняк, которому сопутствует необычайная удача. Вводный эпизод с прятанием лошадей характерен для русских версий. Герой здесь — плут, но плутует он от бедности. Именно такому герою благоприятствует судьба. Поэтому удача его при внешней случайности внутренне не случайна. Судьба возносит не мудрого и кроткого, как в сказках предыдущей группы, а в какой-то степени сильного и ловкого, не покоряющегося своей обездоленности.

**4. Сказки о ловких ворах.** Сказки о ловких ворах легко выделяются в особую группу бытовых, или новеллистических, сказок. Следует, однако, сразу же оговорить, что героев этих сказок никак нельзя сопоставлять с действительными ворами, уголовниками каких бы то ни было времен или эпох русской жизни. Сказки эти возникли не как рассказы о реальных ворах, а совершенно иначе. Некоторые из них обладают несомненным морфологическим родством с волшебными сказка-

ми. Можно показать, что в основе этих сказок также лежит мотив трудной задачи: вор совершает кражу не по доброй воле, а по чужому заданию и артистически справляется с ним. Это мы увидим, когда ознакомимся с сюжетами этого цикла.

Интересно отметить, что воровство, кража, хищение играют огромную роль уже в наиболее архаических волшебных сказках. Подобно тому, как трудные задачи оказались такой клеткой сказочного организма, которая способна к самостоятельной жизни и новообразованиям, такой же клеткой оказывается мотив похищения. В волшебной сказке похищение играет двоякую роль. С одной стороны, похитителем является антагонист героя — змей, похищающий девушек, братья, похищающие у него волшебные средства, и т. д. С другой стороны, похитителем является сам герой. Похищение ведет к контрпохищению. Даже в тех случаях, когда нет начального похищения, а есть отправка на поиски, герой добывает искомое путем похищения. Он похищает жар-птицу, златогривого коня и Елену Прекрасную в сказке о жар-птице. В сказке о молодильных яблоках он похищает яблоки и живую воду. Дети похищают у бабы-яги волшебный платочек, гребешок, пузырек и т. п. Герои подобных сказок с полным правом могут быть названы «ловкими ворами». Отличие этих «воров» от таковых же в новеллистической сказке состоит в том, что в волшебной сказке предмет поисков добыт из иного мира, тридцатого царства, что добыча совершается при помощи магических средств (волшебных предметов или помощников, оборотничества, заклинаний, усыпляющих стражу, и проч.), что предмету добычи свойствен волшебный характер (молодильные яблоки) и что нигде, кроме иного мира, этот предмет добыт быть не может. Эти мотивы имеют большую древность, восходя к представлениям, что первые вещи, первые семена, а также искусства и ремесла, равно как и культы, приносятся героями, благодетелями людей из иного мира. К похитителям принадлежит и Прометей, похищающий огонь с неба и приносящий его людям. Античность дает пример деификации (обожествления) вора в лице бога Гермеса, укравшего еще в пеленках пятьдесят голов божественного стада, которое пасет Аполлон. Гермес — воплощение хитрости, бог-вор, но характерно, что именно он является посредником между двумя мирами, он же — бог изобре-

ний, письма, чисел, ловкой речи и торговли. В новеллистической сказке нет противопоставления двух миров, нет волшебного характера похищаемого предмета и способа хищения, а героизация идет по той же линии, по какой она идет в сказках о ловких оттадчиках: обворованным всегда оказывается лицо, социально враждебное герою. В отличие от ловких оттадчиков, ловкий вор не извлекает из своих действий никаких материальных выгод. Он артист своего дела, и своими действиями удовлетворяет элементарное чувство справедливости, посрамляя и одурачивая сильных мира сего.

Исторически понятие похищения как неправомерного и предосудительного акта могло появиться только тогда, когда появилась частная собственность. Присвоение, взятие того, что дает природа и что не принадлежит никому, есть наиболее элементарный акт первобытного хозяйствования. Но когда появляется частная собственность, акт присвоения, с точки зрения собственника, есть акт аморальный, с точки зрения же неимущего, он есть простой акт восстановления поправленной справедливости. Этим объясняется, что в сказке обворованный всегда принадлежит к социальным верхам.

Древнейшая из известных нам записей сказок о ловких ворах — это древнеегипетская сказка о сокровищнице царя Рампсинита, уже однажды упомянутая нами. Сказку эту приводит в своей истории Геродот, побывавший в Египте. Сказка о сокровищнице Рампсинита (тип 950, Аф. 390) названа так потому, что обворованным здесь оказывается египетский царь, или фараон, Рампсинит.

Дать интересный пересказ.

Египетская версия для нас ценна не только тем, что она древнейшая из записанных, но и тем, что она весьма близка к волшебным сказкам, представляя собой как бы переходную ступень от волшебных сказок к новеллистическим. Клич царя, который обещает дочь тому, кто совершит такой-то подвиг, и последующий брак героя с царской дочерью роднят эту сказку со сказками волшебными, наводят на предположение, что она произошла от сказок волшебных, эволюционировала из них.

Этой сказке посвящена огромная литература. Один из трудов принадлежит итальянскому ученому С. Прато, который написал о ней специальную книгу («Легенда о сокрови-

ще Рампсинита по различным итальянским и чужестранным редакциям»<sup>381</sup>. На книгу очень интересной рецензией отозвался Веселовский<sup>382</sup>. Веселовский признает, что Прато собрал большой материал, и в этом достоинство его книги. К перечню Прато Веселовский прибавил от себя еще несколько русских вариантов, бывших неизвестными итальянскому ученому. Но в целом книга Прато не удовлетворила Веселовского. Материал не систематизирован, нет попыток определить возникновение и историю сюжета. С тех пор, как писалась эта рецензия, стало известно много новых материалов. Сюжет был известен в античности, в средневековье. Он записан на Востоке (Индия, Китай), в Северной Африке, у всех европейских народов в значительном количестве вариантов. Русских записей по основным сборникам известно более десяти. Имеется также ряд новых исследований<sup>383</sup>. Но тем не менее мы до сих пор не имеем исчерпывающей монографии. Веселовский наметил и путь к разрешению этой проблемы. Варианты надо сопоставить по степени их древности. Он установил, что версия Геродота древнейшая только по записи, но не по своему содержанию. Многие фольклорные тексты архаичнее. Вот пример: в народных версиях царь приказывает выставить труп вора, у которого отрублена голова, чтобы поймать тех, кто будет причитать о нем. В народных сказках причитание всегда происходит: мать или жена убитого приходят плакать о нем, но благодаря уловкам героя поймать их никогда не удается. У Геродота этот мотив пропущен. Если применить прием, предложенный Веселовским, и вовлечь в сопоставление не только данный мотив, но и все другие, а также сопоставить строение этой сказки со строением волшебной сказки, вовлечь в изучение, кроме того, весь цикл сказок о ловких ворах вообще, рассмотреть все исторические реалии, тогда вопрос о происхождении, эволюции и распространении этого сюжета может быть, вероятно, решен.

---

<sup>381</sup> Prato S. La leggenda del tesoro di Rampsinite nelle varie redazioni italiane e straniere. Como, 1882.

<sup>382</sup> Веселовский А. Н. Рецензия на кн. Станислава Прато // Веселовский, 1938, XVI, 185—190.

<sup>383</sup> См. комментарий Н. П. Андреева к рецензии А. Н. Веселовского на указанную книгу С. Прато в кн.: Веселовский, 1938, XVI, 316—318.



В сказке о сокровищнице Рампсинита бытового материала очень немного. Она скорее может быть названа новеллистической, чем бытовой. Царь этих сказок, или в египетской версии — фараон, очень мало похож на реальных царей. Наличие фигуры царя — один из признаков архаичности, древности сюжета.

Мы рассмотрим теперь и другие сказки этого цикла, в которых одним из действующих лиц выступает царь. В одной из русских сказок фигурирует Иван Грозный, который популярен не только в исторических песнях, но и в сказках. С фигурой Грозного мы уже встречались в сказке о Горшене. Между песнями и сказками о Грозном имеется существенное различие. В основе песен лежат исторические события: взятие Казани, женитьба Грозного на Марье Темрюковне, борьба Грозного с изменой и боярством и др. События сказки совершенно фантастичны, тем не менее они тоже историчны, но уже в другом смысле. Превосходно говорит об этом Веселовский: «Бессознательное творчество народа отличается верным тактом, побуждавшим его приурочивать к своему герою лишь те издавна знакомые сказки и анекдоты, которые действительно отвечали народному пониманию исторического лица. В таком именно и лишь в этом смысле сказки могут служить исторической характеристике». Историчность характера Грозного отмечена была нами при разборе сказки о Горшене. Другая сказка о Грозном сохранена нам в книге англичанина, врача царя Алексея Михайловича, Самуила Коллинза, который по возвращении из России в 1667 году выпустил книгу «Нынешнее состояние России. Письмо к другу в Лондон»<sup>384</sup>. Книга эта была переведена П. В. Киреевским. Коллинз передает сюжет сказки, считая ее истинным происшествием. Цитирую по Веселовскому: «Иногда переодетый царь Иван приставал к шайке воров и советовал им однажды обокрасть казнохранителя. “Я, говорил он, покажу вам дорогу!” Но один из воров занес кулак, ударив его по лицу во всю руку: “Негодяй! Как ты смеешь предлагать нам ограбить нашего государя, который до нас так милостив? Лучше мы ограбим какого-нибудь богатого боярина, который сам расширяет казну царскую”».

---

<sup>384</sup> Collins S. The present state of Russia in a letter to a friend at London. London, 1667.

По языку сразу понятно, что это не текст сказки. Коллинз от себя излагает то, что он слышал. Сказка имеет продолжение, не относящееся к циклу сказок о ловких ворах. Царь меняется с вором шапкой и велит ожидать его на дворцовой площади. Вор приходит, и тут он видит, что говорил с самим царем. Царь награждает его чаркой водки и меду и делает его своим слугой, пользуясь его помощью для раскрытия воровских шаек.

Перед нами действительно сказка, это видно по тому, что в XIX веке были записаны ее варианты (тип 951, см. Bolte — Polivka, III, 192, с. 393, № 2).

Надо сопоставить Вес. с. 157 и все варианты типа 951.

Сказки, в которых обворованным оказывается царь, интересны в историческом отношении. В русском фольклоре они редки. Гораздо чаще обворованными оказываются барин, помещик. Такие сказки носят более ярко выраженный бытовой характер. Они имеют широкое международное хождение и очень разнообразны по своим вариантам. Н. П. Андреев в своем «Указателе» под одним только из типов этого круга сказок (1525, «Ловкий вор») указывает четырнадцать различных подтипов<sup>385</sup>. Наиболее характерен случай, озаглавленный у Афанасьева «Вор» (1525 А, Аф. 383). Начало сказки реалистично не только в сказочном смысле этого слова. Старик и старуха жалуются помещику на своего сына, который их не кормит. Барин вызывает сына, но сын оправдывается: кормить родителей нечем. «Разве воровать прикажете!». — «А по мне как знаешь, хоть воровством, да корми отца с матерью, чтоб на тебя жалоб не было». Герой тут же ворует у барина сапоги и приносит их своим родителям. Это вводный эпизод. В данной записи он служит цели морального оправдания героя. Подобные вводные эпизоды к этой сказке очень разнообразны. С точки зрения композиции они нужны, чтобы мотивировать дальнейшие события. Барин призывает ловкого вора к себе и предлагает ему совершить ряд воровских проделок: «Украдь у меня черного быка из-под плуга», «Украдь теперь моего любимого жеребца». «Украдь же теперь керженского наставника» (т. е. старообрядческого свя-

---

<sup>385</sup> В «Сравнительном указателе сюжетов» 1525—27 подтипов (ред.).

щенника) и т. д. В других вариантах предлагается украсть простыню из-под помещика и его жены, украсть сервиз со стола. Герой все это выполняет с чрезвычайной хитростью и ловкостью.

В этих сказках ловкий вор не извлекает из своих проделок никаких материальных выгод. Скорее наоборот: он подвергается риску быть жестоко наказанным, в случае неисполнения ему грозят плетью или даже казнь. Воровство служит цели одурачивания барина. Барин подвергается издевке, слушатели над ним смеются. Одурачивание, как мы увидим дальше, есть один из способов, каким в сказке народ выражает свое презрение к барину и ненависть к нему.

Есть и такие сказки, в которых вор — действительно вор и совершает уголовное преступление. Но и в этих случаях он обманывает и обворовывает богача или попа и тем вызывает восхищение слушателей. Такие сказки приближаются к анекдотам. В одной из них (тип 1525, Аф. 386) два вора забираются ночью к генералу и обворовывают его дом. Один из них надевает на себя халат и туфли барина и в таком виде проходит по двору. Караульные дворники принимают его за барина. Он с ними вступает в разговор: «Что, ребята, холодно нынче?». — «Холодно, ваше превосходительство». — «А про воров не слышно?». — «Нет, ничего не слышать». — «А коли не слышать, так ступайте себе с богом спать». Караульные уходят спать, а этот вор и его помощники очищают амбары и выносят все, что получше.

Есть и такие сказки, в которых обворовывается не барин, а глупая баба, которую воры легко надувают (1525 П, Аф. 504, 505, 517). Баба, например, белит холст. Двое солдат уговариваются, как его украсть. Один точит с ней ляды, а тем временем другой ворует холст. Сказка сочувствует солдатам, так как в дореформенной России солдаты служили 25 лет и ничего не имели. В другой сказке (Аф. 502) солдаты обворовывают бабу иначе. Она едет с возом на базар продавать масло. Один просит ее: «Эй, тетка, подпояшь меня, пожалуйста». Баба слезает с воза и подпоясывает солдата. Он просит то потуже, то послабее, то опять потуже, а тем временем другой солдат ворует масло с воза. «Ну, спасибо, тебе, тетка, подпоясала ты меня на всю масленицу», — говорит солдат. «На здоровье, служба!» Приехала баба в город, хватъ — а масла как не бывало».

Сказки этого типа уже совершенно не связаны со сказками волшебными, они ничего общего не имеют с морфологией этих сказок. Герои их — воры не по принуждению, а, можно сказать, по призванию или вдохновению. Их искусство превосходит все, что в этой области можно себе представить. Призвание это сказывается с юности. Отец ведет своих трех сыновей в лес. Старший видит березу и говорит: «Батюшка! Если б сжечь эту березу на уголья, завел бы я себе кузницу и пошел молотком постукивать да денежки выколачивать». Средний видит дуб и говорит: «Батюшка! Если б срубить этот дуб, стал бы я плотничать, топором деньги зарабатывать». Младший молчит, и только когда они выезжают из лесу и видят, что мясники ведут корову, говорит: «Батюшка! Как бы украсть эту корову?». Отец прогоняет своего сына (Аф. 383—390).

Это, таким образом, врожденное влечение. Часто рассказывается, что такой вор идет в ученики к мастеру своего дела, но всегда сразу же превосходит его в мастерстве. Учитель, например, лезет на дерево, чтобы показать, как из-под сороки украсть яйца так, чтобы она этого не заметила. Ученик лезет за ним, и пока старший ворует яйца, ученик срезает подметки с его сапог или даже снимает с него штаны так искусно, что тот ничего не замечает. Учитель признает себя побежденным. Состязание с учителем составляет как бы вводный эпизод. В сказках этого типа вор обычно уводит лошадей или волов, даже целое стадо быков или других животных.

Иногда такие проделки совершаются на пари. В одной из таких сказок (Аф. 390) мужики гонят гурт. Вор снимает с себя один сапог и бросает его на дороге. Гуртовщики видят сапог и говорят: «Эх, жаль, что один! Кабы, говорят, пара таких сапогов, надел бы их и стал паном». Они не берут сапога и гонят скотину дальше. Вор забегает вперед и подбрасывает другой сапог. Погонщики возвращаются за первым, а вор тем временем угоняет быков.

Мы не будем приводить всех разновидностей этих сказок. Они довольно разнообразны. Разнообразны также способы, какими вор избегает поимки и обманывает своих преследователей. В этой части такие сказки перекликаются со сказками о шутках, о которых речь будет ниже.

Состязание между ворами может стать предметом не только вводного эпизода, но и целого повествования анекдотического характера.

**5. Сказки о разбойниках.** Выше мы видели, что сказки о ловких ворах не восходят к реальной действительности в том смысле, что в них не изображаются уголовные преступники, занимающиеся кражами. Это сказки, а не детективные романы, не рассказы из действительной жизни, хотя в них и отразились многие бытовые подробности. То же можно сказать о тех сказках, в которых главными действующими лицами выведены разбойники. Разбойники эти также не возводимы к явлению разбоя, представляющего собой одно из социальных бедствий в Древней Руси и позже. Эта форма разбоя отражена в песнях, а не в сказках, сказочные же разбойники ничего общего с ней не имеют. Они живут в лесах в больших домах, живут братствами. Они выведены как похитители женщин, с которыми поступают очень жестоко.

В указателе Аарне — Андреева — Томпсона сказки о разбойниках и ворах объединены в одну группу (типы 950—973). Это необоснованно. Ловкий вор — это герой, окруженный ореолом, это мститель за социальную несправедливость, разбойники же — это страшные люди, совершающие чудовищные злодеяния, за которые их постигает заслуженная кара. Рассказы о них привлекательны именно атмосферой таинственности и ужаса. Спасается от разбойников смелая и умная девушка, которая преодолевает страх, не только спасет себя, но и разоблачает разбойников. Эти сказки были особенно популярны среди женщин.

Одна из них обработана Пушкиным и озаглавлена им «Жених». Почему-то она никогда не фигурирует в числе «сказок» Пушкина, хотя явно к ним относится<sup>386</sup>.

**Жених-разбойник.** Девушка заблудилась в лесу. Она обнаруживает в лесу большой дом и прячется в нем. Она подсматривает, как разбойники затаскивают девушку и убивают ее. Рубят руку. Кольцо закатывается в угол, где спряталась девушка.

Атаман сватается к девушке, она показывает кольцо.

---

<sup>386</sup> Лотман Л., Кукулевич А. Источники баллады Пушкина «Жених» // Студенческие зап. филол. фак-та ЛГУ, 1937, с. 90. — Дальнейшие указания см.: Новикова А. М., Александров Е. А. Фольклор и литература. Семинарий. М., 1978, с. 70—71 (ред.).

Пушкин написал свою балладу по Гримму.

В русском фольклоре эта сказка имеет следующую форму (тип 955, Аф. 344). В афанасьевском белорусском варианте к царской дочери сватаются 12 женихов. В других вариантах героиня — не царская, а купеческая или крестьянская дочь. Женихи просят, чтобы девушка пришла навестить их. Они живут во дворце в лесу. Девушка богато наряжается и идет. Во дворце никого нет, в хоробах она видит бочки с кровью, отрубленные руки, ноги, головы, видит туловище. Она прячется под скамейку. Отсюда она видит, как являются разбойники: они приводят с собой девушку, кладут ее на плаху и разрубают ее. Они хотят снять с пальца кольцо, но не могут это сделать и отрубает палец. Он отлетает под скамейку, где сидит девушка. Разбойники из-за темноты не хотят лезть под скамейку. Утром девушка убегает домой. Через несколько дней разбойники приезжают ее навестить и обедают в ее доме. Все происшедшее с ней она рассказывает под видом сна, а под конец вынимает отрубленный палец с кольцом. Разбойников ловят и казнят.

Сказка эта никак не объясняется русским бытом какой бы то ни было эпохи. Тем не менее она отражает историческую действительность, только более ранней эпохи — эпохи родового строя.

Пересказать из «Исторических корней»<sup>387</sup>.

Эта сказка не представляет собой чистой фантазии. Она отражает доисторическую реальность, ритуальный каннибализм и разрубание как форму временной смерти. Сюжет представляет собой отражение обрядовой действительности. Воскресения разрубленных уже нет, и тем самым разрубание человеческих тел представлено как преступление. В легендах же типа «Неудачное врачевание» разрубание приводит к омоложению старых или к выздоровлению больных и тем оно приписывается не разбойникам, а Христу или святым и представлено как чудо.

Бытовые элементы сказки очень бледны. Более развиты они в сказках типа «Девушка и разбойник» (956 В, Аф.

---

<sup>387</sup> См.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, гл. III. § 18 «Отрубленный палец», с. 76—77.

342), которую можно рассматривать как самостоятельную сказку, очень близкую к предыдущей (мотив разрубления здесь использован как наказание разбойников и всему сюжету придана более реалистическая бытовая окраска). В этой сказке девушка Аленушка в отсутствие своих родителей собирает посылки. Одна из девушек роняет веретено, оно через щель падает в погреб. Аленушка лезет в погреб и видит, что в погребе за кадушкой сидит разбойник. Когда посылки кончаются и все уходит, она ждет, чтобы разбойник вышел, и как только он просовывает голову в дверь, она ее отрубает, а туловище разрубает на куски и кладет в мешок.

Разрубленным здесь оказывается не девушка, а разбойник. Ночью под окно приходят товарищи разбойника и требуют, чтобы он выбросил им добычу. Девушка выбрасывает им мешок с трупом. Разбойники обнаруживают обман и, чтобы отомстить девушке, сватаются к ней. Они ее увозят, хотят казнить, но девушка обманывает их и уходит. Следуют бегство и погоня, сходные с бегством в волшебных сказках, но окрашенные реалистически; сказка оканчивается разоблачением и наказанием разбойников.

К сказкам о разбойниках относится и знаменитая сказка «Али-Баба и сорок разбойников» (тип 676, Аф. 345) из «Тысячи и одной ночи». Есть два лубочных издания русских версий этой сказки (1763, 1771).

Напомню содержание этой сказки (пересказать по «Тысяче и одной ночи»).

Содержание этой сказки в русском фольклоре в целом соответствует арабской сказке. Когда русский сказочник, не поняв оригинала, вместо «Сезам, отворись» говорит «Сазан, отворись» или «Сам отворись», то заимствование совершенно очевидно. Однако утверждать, что данная сказка, чрезвычайно распространенная не только по всей Европе, но и в Азии и Африке, всеми версиями (в том числе и некоторыми русскими) восходит к «Тысяче и одной ночи», все же было бы преждевременно. Сказка могла обращаться и независимо от «Тысячи и одной ночи», и народная традиция может оказаться древнее, чем наиболее знаменитая, но не обязательно исходная форма ее в «Тысяче и одной ночи». Родство со сказкой о Рампсините довольно ясно: ограбление сокровищницы двумя героями, соседями или братьями; умерщвление

одного из них при вторичном ограблении; спасение трупа; поиски виновного; метка виновного, который, чтобы избежать изобличения, повторяет метку, — все эти мотивы в разных формах общи обоим сказкам. Разнице в форме соответствует разное толкование героизма. В сказке типа «Рампсинит» вор — ловкий плут, в сказке об Али-Бабе герой — невольный грабитель и честный человек, а разбойниками оказываются хранители сокровищ. Убийству одного из грабителей придан характер справедливого возмездия за жадность. Для разрешения вопроса о генезисе этой сказки может быть поставлен вопрос о связи этой сказки с широко распространенным поверьем о сокровищах, хранящихся в горах и пещерах. Обладающим разрыв-травой или другими средствами бедным и честным людям иногда удается проникнуть в эти горы и достать сокровища.

**6. Сказки о хозяине и работнике.** Есть группа сказок, не выделенная ни в каких научных указателях, но тем не менее очень определенная, в которых антагонистами выступают хозяин и его работник. Хотя в этих сказках также большую роль играет фантазия, они все же весьма реалистичны и сквозь всю фантастичность действий легко угадать ту реальную жизнь, которая кроется за их фантастичностью.

Сказки эти можно разделить на две подгруппы. В одной хозяин — помещик, а герой — его крепостной, в другой хозяин нанимает работника за деньги, входя с ним в известные договорные отношения. Это вполне соответствует исторической действительности. Крепостных могли иметь только дворяне. Остальные должны были нанимать себе работников за деньги. В сказке это всегда либо купцы, либо попы, и это также вполне соответствует реальности.

Сюда сказки о помещиках (коротко).

Их довольно много, они не всегда отличаются высокими художественными достоинствами (тип 1538 «Мужик мстит барину», Аф. 497). Барин покупает канарейку за 50 рублей. Мужик думает: большой гусь должен быть дороже. Спрашивает за гуся с барина 100 рублей. Барин его избивает и отнимает гуся. Мужик прикидывается плотником, нанимается строить баню. Заманивает барина в лес, чтобы выбрать деревья. Спилывает сосну. Заклинивает (или привязывает) барина и избивает его. Впоследствии прикидывается врачом. Вторич-



но избивает его. Дает себя узнать. Барин откупается за большие деньги.

В научно-популярной литературе очень рекламируется «социальный протест». Ценность этих сказок ниже, чем ценность волшебных сказок.

1) Невероятно искусственны.

2) Индивидуальный протест. Типично крестьянская ограниченность. Отомстить своему барину. Здесь даже нет бунта, только месть.

Такие сказки подтверждают мысль В. И. Ленина, что крестьянство одно не может совершить революции. Вместе с тем они — свидетельство классовой ненависти.

«Барин и мужик» (Ю. Соколов, 1932)<sup>388</sup>.

Тип 1528 «Сокол (соловей) под шляпой» (Аф. 391).

Мужик приходит на господский двор. Свинья с поросятами. На колени, кланяется в землю. Барыня посылает спрашивать. «Доложи барыне, что свинья-то ваша пестра моей жене сестра, а у меня сын завтра женится, так на свадьбу прошу». Барыня дает ему коляску, лошадей и отпускает свинью с поросятами на свадьбу. «Пусть с него люди посмеются». Дает с собой свою шубу. Возвращается барин. Все понимает. Садится на лошадь догнать. Мужик прячет коляску в лес. Кладет перед собой шляпу. «Не видел ли?». — «Он давно проехал, тебе не догнать, не знаешь дороги. Тебе дороги неведомы».

«Поезжай, братец, ты, поймай мне этого мужика».

«Нет, барин, мне никак нельзя! У меня под шляпой сокол сидит».

«Упустишь».

Дает 300 рублей залог.

Мужик скачет домой на иноходце. Дома говорит жене: «Добыл коляску с лошадью, шубу, свинью с поросятами, иноходца».

Тот же тип: одуроченный барин, одуроченная барыня.

Несколько иной характер имеют сказки, в которых хозяин нанимает батрака. Наниматель социально силен. Работник, батрак социально обездолены. Но побеждает слабый. Хозяин, нанимая работника, как он думает, даром, не понимает, что появилась сила, которая сметет его с лица земли. Сила героя не в социальном положении, а в хитрости и ловкости. Обычно он обладает также чудовишной физической

---

<sup>388</sup> Барин и мужик / Ред. и сост. Ю. М. Соколов. М.—Л., 1932.

силой. Для слушателя он силен уже тем, что он прав. Наниматель погибает от руки своего слуги.

Наиболее ярким примером может служить сказка «Батрак» (тип 1045, 1063, 1071, 1072, Аф. 150—152). Сказка эта у нас чрезвычайно популярна. Она же лежит в основе пушкинской «Сказки о попе и работнике его Балде». Сатира в этой сказке, как в народной, так и в пушкинской, чрезвычайно ярка. Известно, что пушкинская сказка при жизни его не была напечатана. В. А. Жуковский заменил попа купцом, и в таком виде она печаталась до 1882 г. В многочисленных русских антипоповских сказках подробно описываются условия, в которых содержится батрак: его будят с петухами, не кормят, взваливают на него одного всю работу и т. д. Положение, обрисованное в сказке, вполне соответствует реальной действительности. Как указывает Ю. М. Соколов<sup>389</sup>, сельское духовенство не обладало правом личного крепостного владения душами. Отношения между попом и работником были отношениями нанимателя и наемного человека. Этим объясняется, что служба у попа основана на договоре или сделке, причем жадный священник зарится на дешевое вознаграждение, но жестоко платится за свою жадность. У Пушкина платой служат три щелчка. В афанасьевском варианте несколько иначе: «Год проживу—тебе щелчок да купчихе щипок». Наниматель доволен: «Экая благодать! Вот когда дешево нашел, так дешево!». Но вскоре ему приходится в этом разочароваться. Он видит, как его работник расправляется с быком: этого быка ведут четверо человек, но не могут с ним справиться. Батрак убивает быка щелчком, а кожу сдирает с него щипком. Только теперь хозяин понимает, какая ему грозит опасность. Чтобы избавиться от своего работника, он дает ему различные опасные и невыполнимые поручения. В вариантах имеется большое разнообразие мотивов, мы упомянем лишь некоторые. Хозяева, например, посылают батрака в лес за якобы пропавшей коровой: «Пускай его лютые звери съедят». Батрак приводит из леса вместо коровы медведя и запирает его в хлев вместе с коровами. Медведь за ночь задирает всех коров. Хозяин посылает батрака на мельницу, чтобы собрать долг с чертей. Черти готовы уплатить, но требуют, чтобы он сперва состязался с ни-

---

<sup>389</sup> Речь идет о сказке «Поп и мужик» (ред.).

ми. Все виды состязаний, имеющиеся у Пушкина, вполне народны, они есть в фольклоре. В народных сказках чертенок предлагает состязаться с ним в беге — батрак вместо себя выставляет зайца, в борьбе — он посылает чертенка на медведя, в силе («коли сможешь ты обнести эту лошадь кругом озера...») — батрак садится на лошадь, в свисте — батрак вместо свиста ударяет чертенка по голове и т. д. Черты готовы платить, батрак подставляет им шляпу, которую надо наполнить деньгами, но шляпа дырявая, и держит он ее над ямой. Батрак привозит своему хозяину целый воз денег, а затем приказывает его по уговору.

Сличение пушкинской сказки с народными показывает, что Пушкин очень точно следовал оригиналу. Он снабдил свою рукопись рисунками: изображен старый бес. Баба с зайцем на коленях, бесенок и лицо бородатого попа в скуфье, к которому тянется рука, готовая дать щелчок. Предположение Б. В. Томашевского, будто Пушкин заимствовал сюжет из сборника братьев Гримм «Der Junge Riese» («Юный великан»), ни на чем не основано.

Сказка эта, как в фольклоре, так и у Пушкина, целостная. Между тем сюжета этого в указателе Аарне нет. Сказка разбита на мотивы (состязание в беге, в свисте и т. д.), и каждый такой мотив получает отдельный номер. Таких мелких мотивов очень много, и в указателе они даются в разделе «Сказки о глупом черте» (типы 1000—1199). Хотя в этих сказках глупый черт действительно имеется, сказка все же не о нем, а о батраке и его хозяине, но об этом указатель умалчивает. Раздробление сказки на «типы» затушевывает социальную остроту повествования.

Батрак может довести своего хозяина до гибели и разорения и иначе: он исполняет все его приказания буквально. Так, например, хозяин, уходя, приказывает хорошо караулить дверь амбара. Батрак снимает дверь с петли, идет с ней в кабак и там ее караулит. Тем временем кабацкие пьяницы очищают амбар. Хозяин приказывает ему зарезать барана. На вопрос: «Которого?», он отвечает: «Который на тебя посмотрит». Но в стаде все бараны уставились на работника, и он режет все стадо. Исполняя приказание буквально, он губит детей хозяина (см. коммент. к Аф. 150) (Афанасьев, 1957, I, 496—497). Иногда хозяин и хозяйка пытаются бежать из дому от своего работника. Традиционный сказочный мотив

бегства здесь изменен: бежит не герой, преследуемый своим врагом, а, наоборот, бежит враг, но герой его настигает, губит его жену (сталкивает ее сонную в воду или в пропасть), а у своего хозяина вырезает ремень из спины. Проделки работника, исполняющего все приказания хозяина буквально, напоминают проделки Эйленшпигеля. Однако русский герой не довольствуется мелкими насмешками, как Эйленшпигель, которого хозяин выгоняет, а Эйленшпигель ищет другого хозяина и проделывает то же самое. Русский работник губит и разоряет своего хозяина. Момент социальной борьбы именно в русских сказках составляет их содержание.

**7. Сказки о попах.** Уже в сказках предыдущей группы нанимателем работника часто является священник. Однако духовный сан хозяина не обязателен. Но есть и такие сказки, в которых самый сюжет связан с духовным саном как таковым (насмешка над богослужением и проч.). Эти сказки подтверждают слова В. Г. Белинского о духовенстве, сказанные им в его предсмертном письме к Гоголю по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями». Белинский писал: «Неужели в самом деле Вы не знаете, что наше духовенство находится во всеобщем презрении у русского общества и всего русского народа? Про кого русский народ рассказывает похабную сказку? Про попа, попадью, попову дочь и попова работника... Не есть ли поп на Руси для всех русских представитель обжорства, скупости, низкопоклонничества, бесстыдства? И будто всего этого Вы не знаете? Странно!» (Белинский, X, 215).

При жизни Белинского такие сказки не печатались. Афанасьев напечатал подобные сказки в Женеве под названием «Заветные сказки», о чем говорилось выше. Белинский знал их по устному исполнению. В своем утверждении относительно презрения народа к духовенству он конечно, прав. Но неправ он в другом: презрение к попам — не национально русская, а международная черта. Сила этого презрения зависит от степени историко-культурного развития народа. Влияние духовенства особенно сильно в отсталых странах. В странах развитого капитализма оно искусственно поддерживается правительством в целях приглушения протеста против существующего строя.

Что отрицательное отношение народа к духовенству — черта международная, видно по тому, что некоторые сатири-

ческие сюжеты о попах имеют международное хождение. Такова, например, знаменитая сказка о ловкой красавице, замеченной попом на исповеди. К ней же напрашиваются дьякон и дьячок. Она зовет их всех в разные часы, на один вечер, а затем прячет их одного за другим в сундук с сажей. Муж вывозит их в сундуке и показывает или выдает за чертей. На глазах у толпы он выпускает их из ящика (тип 1730, ЗВ 35).

Сюжет этот очень популярен. Он имеется и в старой русской повествовательной литературе (повесть о Карпе Сутулове), и у Гоголя (где из поповской триады сохранен только дьячок), и по-видимому, фигурировал как народная комедия. В «Записках из мертвого дома» у Достоевского каторжники разыгрывают данный сюжет. В Западной Европе возникновению и развитию таких сюжетов способствовало вынужденное безбрачие католического духовенства; нарушение его вызывало острое внимание и повышенный интерес и приводило ко всякого рода рассказам и анекдотам, которые начали получать широкое распространение в эпоху Ренессанса в связи с антиклерикальными настроениями эпохи (Боккаччо). В России духовенство часто вступало в вынужденное супружество, так как по смерти священника место его закреплялось за зятем. Молодой священник получал по определению духовного начальства место вместе с женой. Такие браки не всегда были счастливыми. Овдовевший священник не имел права вступать в новый брак. Все эти условия отчасти объясняют широкое распространение сюжетов о любвеобильных попах. При таких условиях и жены священников не всегда соблюдали супружескую верность, и есть сказки, повествующие именно о похождениях попадьи. Другой порок, который часто высмеивается в сказке, — это жадность, скупость и взяточничество. В статье «К деревенской бедноте» В. И. Ленин писал: «Наши попы проповедуют крестьянам нестяжание да воздержание, а сами набрали себе правдой и неправдой громадное количество земли»<sup>390</sup>. Прямой сатирой на взяточничество является сказка о похоронах кобеля или козла, помещенная Афанасьевым в «Заветных сказках». Кобель случайно обнаруживает в земле котел с золотом. Мужик хочет похоронить кобеля по-

---

<sup>390</sup> Ленин В.И. К деревенской бедноте // Полн. собр. соч., т. 7, с. 146.

христиански. За взятку поп его хоронит, а архиерей за еще большую взятку отводит жалобу дьячка, с которым поп не поделился.

Сюжетов о попах в русском репертуаре довольно много (см. тип 1725—1830). В них вырисовываются неприглядные качества старого дореволюционного духовенства, влачившего жалкое существование, жившего на подачки, качества, раскрывающие жадность, некультурность, нечистоплотность и беспринципность.

Сатира в этих случаях носит крестьянский характер. Она направлена против духовенства, а не против религии как таковой. Но есть сказки, в которых высмеивается богослужение. Такие сказки, конечно, могли рассказываться только теми, кто в бога не веровал. Они подрывали не только личный авторитет священников, но уничтожали благоговейное отношение к церкви, богослужению, а вместе с тем и к самой религии. В этих сказках высмеиваются богослужение и попы как служители культа. Сельское духовенство стояло на весьма низком культурном уровне. В глухих местах священники иногда ставились прямо из крестьян, не знавших грамоты. Отсюда такие сказки, как «Поп Пахом». Вся соль этих сказок — в исполнении. Они частично распеваются на мотивы церковного пения.

Так, поп и дьякон договариваются о взятке или покраже.  
Посмотри-ка в окошко, нейдет ли кто, не несет ли что.  
Старуха идет, масла несет.  
Подай, господи!

.....

Идет мужик, несет дубину на поповскую спину.  
Тебе, господи! (Онч. 262).

Одновременно жадность духовенства и высмеивание церковной службы.

Безграмотная деревня  
Все безграмотны — вся деревня, поп, дьякон, дьячок.  
Приезжает архиерей. Поп поет:  
«О — о — о, из-за острова Кельяострова  
Выбегала лодочка осиновая, протяжно  
Нос, корма раскрашены» и т. д.  
Дьякон также:  
«Из-за острова Кельяострова...»

А дьячок на клиросе: часто  
«Вдоль по травке да вдоль по муравке,  
По лазуревым цветочкам...» часто  
Архиерей вышел, да рукой махнул.  
«Служите, как служили!»  
Да и уехал прочь... (Онч. 63).

Поп Пахом

В приходе нет попа. Выбирают миряне. «Ну, Пахом, быть тебе попом».

Приглашает в воскресенье на службу.

Много любопытных: как будет служить. «За што поп, за то и приход».

Кадит. Уголь выскочил и в голенище.

«Ногами поп пошел стучать». Уголь дальше забирается.

«Хлопь наземь, ноги кверху и лягает ногами».

Один выходит из церкви, другой идет в церковь.

«Уж отошла служба?»

«Нет, не отошла! Топанье-то отошло, а теперь ляганье»  
(Ск. 12).

**8. Сказки о глупцах.** Особую, как тематическую, так и композиционную, группу представляют собой сказки, в которых героями являются какие-нибудь необычайные глупцы, совершающие самые нелепые поступки. Сказки эти бывают двух родов: в одних глупостью отличаются целые этнические группы, население какого-либо города или местности, в других глупцами выступают отдельные люди. Точной границы здесь невозможно провести, так как необычайные поступки в конечном итоге совершают все же отдельные люди. Тем не менее некоторое тяготение сюжетов или мотивов к той или другой группе имеется.

В волшебных сказках «дураком» часто назван младший брат, но это только служит контрастным фоном для его последующей героизации: дурак совершает волшебные подвиги. В бытовых, или новеллистических, сказках сказочный дурак представляет собой совершенно иное: его поступки вызывают смех, и такие рассказы забавляют слушателей. Некоторый элемент сатиры в них есть, но в целом они не могут быть названы сатирой на человеческую глупость — для этого поступки дурака слишком невероятны, и смех имеет не бичующий, а добродушный характер. Дурак таких сказок, не-

смотря на смех, вызывает у слушателя сочувствие. Часто бывает, что дурак достигает большой удачи. Но если в волшебных сказках эта удача вызвана внутренними достоинствами мнимого дурака, то здесь она достигается совершенно случайно и неожиданно. Неожиданный конец сближает эти сказки с анекдотом.

Такова, например, сказка «Дурак и береза» (тип 1643, Аф. 402). Дураку по наследству достается бык. Он ведет его продавать на ярмарку. В лесу он проходит мимо старой высохшей березы. «Ветер подует — и береза заскрипит». «Почто береза скрипит? — думает дурак. — Уж не торгуешь ли моего быка?» (дурак рассматривает мир только в отношении к самому себе). Он требует 20 рублей, «а береза ничего ему не отвечает, только скрипит; а дураку чудится, что она быка в долг просит». Дурак согласен отдать его в долг за 20 рублей, привязывает его к березе и на следующий день приходит за деньгами. Но быка съели волки, а береза скрипит по-прежнему. С досады дурак валит березу, а под ее корнями обнаруживает клад — котел с золотом.

В других сказках никакой удачи герой не достигает. Так, в сказке «Дурак делает покупки» (тип 1681, Аф. 400; ср. FFC 66, № 1689) братья посылают дурака «в город к празднику по хозяйству закупать. Всего закупил Иванушка: и стол купил, и ложек, и чашек, и соли; целый воз навалил всякой всячины». Далее сказка рассказывается следующим образом: «Едет домой, а лошаденка была такая, знать, неудалая, везет — не везет! “А что, — думает себе Иванушка, — ведь у лошади четыре ноги, и у стола тож четыре; так стол-то и сам добежит!” Взял стол и выставил на дорогу. Едет, едет, близко ли, далеко ли, а вороны так и выются над ним да все каркают. “Знать, сестрицам поесть-покушать охота, что так раскричались!” — подумал дурачок; выставил блюда с яствами наземь и начал потчевать: “Сестрицы-голубушки, кушайте на здоровье!” А сам все вперед да вперед подвигается. Едет Иванушка перелеском; на дороге все пни обгорелые. “Эх, — думает, — ребята-то без шапок; ведь озябнут, сердечные!” Взял понадевал на них горшки да корчаги». В таком духе он действует и дальше. Братья его колотят.

Сказка эта во многих отношениях очень интересна. Дурак видит мир искаженно и делает неправильные умозаключения. Но внутренние побуждения его — самые лучшие. Он



всех жалеет, готов отдать последнее и этим вызывает несомненную симпатию.

Другого рода глупость изображается в сказке «Набитый дурак» (тип 1696 Аф. 403—404). Дурак здесь все говорит и делает невпопад, слишком поздно. Сказка эта очень коротка, ее можно привести полностью.

Жили-были старик со старухой, имели при себе одного сына, и то дурака. Говорит ему мать: “Ты бы, сынок, пошел, около людей потерся да ума набрался” — “Постой, мама, сейчас пойду” Пошел по деревне, видит — два мужика горох молотят, сейчас подбежал к ним; то около одного потрется, то около другого. “Не дури, — говорят ему мужики, — ступай, откуда пришел”; а он знай себе потирается. Вот мужики озлобились и принялись его цепами потчевать: так ошаршили, что едва домой приполаз. “Что ты, дитяtko, плачешь?”, — спрашивает его старуха. Дурак рассказал ей свое горе. “Ах, сынок, куда ты глупешенек! Ты бы сказал им: бог помочь, добрые люди! Носить бы вам — не переносить, возить бы — не перевозить! Они бы тебе дали гороху; вот бы мы сварили, да и скушали” На другой день идет дурак по деревне; навстречу несут упокойника. Увидал и давай кричать: “Бог помочь! Носить бы вам — не переносить, возить бы — не перевозить!” Опять его прибили; воротился он домой и стал жаловаться. “Вот, мамз, ты научила, а меня прибили!” “Ах ты, дитяtko! Ты бы сказал: «Канун да свеча!» Да снял бы шапку, начал бы слезно плакать да поклоны бить; они б тебя накормили — напоили досыта” Пошел дурак по деревне, слышит — в одной избе шум, веселье, свадьбу празднуют; он снял шапку, а сам так и разливается, горько-горько плачет. “Что это за невежа пришел, — говорят пьяные гости, — мы все гуляем да веселимся, а он словно по мертвому плачет!” Выскочили и порядком ему бока намяли! (тип 1696 А, Аф. 403).

Сказка эта тоже не лишена философского смысла. В. И. Ленин ссылается на нее для характеристики деятелей, которые действуют невпопад. Дурак этой сказки услужлив, доброжелателен, хочет всем угодить. Но он всегда опаздывает, прошлое применяет к настоящему и, несмотря на всю услужливость, вызывает гнев и получает побои. Народ любит немножко глупеньких, но хороших, и не жалуется умников, которые думают только о себе.

Тема глупости очень широко распространена в сказке, и здесь нет необходимости подробно останавливаться на всех сюжетах.

Глупцами могут оказаться решительно все, независимо от возраста, пола и социального положения. В приведенных примерах дурак выведен активно действующим лицом. Но есть сказки, в которых глупец оказывается одураченным более хитрыми людьми, пользующимися его глупостью. Глупостью отличаются, например, старухи, даже если они добрые и ссрадобольные. Такая старуха пускает к себе ночевать солдата, который называет себя «Никонец, с того свету выходец». С ним она посылает для своего умершего сына на тот свет холста, денег и всякого добра (тип 1540, Аф. 391). Баба продает в долг быков, но одного из них оставляет себе под залог. Покупатели исчезают навсегда. Этим она выводит из терпения своего мужа, который отправляется искать еще более глупых и обычно их находит. Подобная отправка — весьма простой композиционный прием, позволяющий путем встреч нанизывать один за другим самые разнообразные эпизоды. В такую цепь попадают и сказки о глупом барине и кумулятивная сказка о глупой девке и др. Сказки, в которых глупцом выведен барин, а одурачивает его мужик, приобретают острый сатирический характер. По своей композиционной схеме эти сказки перекликаются со сказками о шутах, хотя смысл их совершенно другой.

Не буду пересказывать все сюжеты, в которых выводятся дураки. Приведенные примеры дают о них достаточно ясное представление.

Есть и другая группа сказок о дураках и глупцах. Действующие лица в них — не один человек, а группа. Это или нерусские (татары, цыгане, немцы), или жители одной какой-нибудь местности.

Сказки о глупых народах — международное явление. Старая наука считала такие сказки проявлением национального антагонизма и пользовалась ими в реакционных целях. Между тем этнографы-собиратели хорошо знают, что насмешливое отношение имеется не только по отношению к представителям других национальностей, но и по отношению к жителям соседних селений, особенности которых вызывают добродушную насмешку, вовсе не исключая дружеских, добрососедских отношений. Такие сюжеты возникают из ес-

тественного стремления подразнить своего ближнего. Сюжеты эти в большой доле международны, национальное же приурочение подвержено колебаниям и у разных народов различно. Из этого видно, что суть и основа сюжета — не национальный антагонизм, суть — в комизме положений. Это в особенности относится к русским материалам. Репутацией недалеких у нас пользовались пошехонцы (т. е. жители Пошехонского уезда Ярославской губернии), имя которых даже стало нарицательным. Однако такое приурочение не является фольклорным и не принадлежит самому народу. Мы тщетно будем искать «пошехонцев» в любых известных нам сказочных сборниках — народ их не знает. Следует предположить, что такое приурочение у нас создано не в народной среде, а является результатом литературной обработки народных сюжетов. В 1789 году вышло первое издание книги В. Березайского «Анекдоты, или Веселые похождения пошехонцев»<sup>391</sup>, издававшейся затем много раз и имевшей большую популярность. В Западной Европе анекдоты такого рода подвергались соединению и обработке гораздо раньше, чем у нас, и составляют основу некоторых народных книг, как, например, о шильдбургерах (т. е. жителях города Шильды, 1-е издание 1597 года), о семерых швабах и др.

Говоря об этих и родственных им народных книгах, Ф. Энгельс дает им высокую оценку: «Это остроумие, эта естественность замысла и исполнения, добродушный юмор, всегда сопровождающий всегда едкую насмешку, чтобы она не стала слишком злой, поразительная комичность положений — все это, по правде сказать, могло бы заткнуть за пояс значительную часть нашей литературы» (Маркс, Энгельс, 1956, 348).

Из анекдотов, приуроченных на Западе к своим «пошехонцам», а у нас — просто к глупцам, без обозначения национальности, наиболее распространены следующие: глупцы тащат корову на крышу, где растет трава; вгоняют лошадь в хомут и никак не могут ее запрячь; строя дом, забывают об окнах и вносят свет в мешках; секут соль; пробуют доить кур и т. д. В этих случаях герой сказки им помогает, учит их, а они его благодарят и награждают. Но часто такие глупцы от

---

<sup>391</sup> Березайский В. Анекдоты, или Веселые похождения пошехонцев. СПб., 1798 (изд. 2-е, СПб., 1821).

своей глупости гибнут или страдают. Глупец рубит сук, на котором сидит, и несмотря на предостережение мужика падает в воду. Глупцы собираются стрелять, один из них заглядывает в дуло. Спуская с горы жернов, один из них просовывает голову в отверстие, чтобы узнать, куда скатился жернов. Такие сказки рассказываются реалистически, но их реализм носит условный характер, как и реализм других видов новеллистической сказки. Они отнюдь не являются копией с действительности. Глупость героев дает возможность осуществления одного из основных принципов сказочной поэтики: невозможное для обычного человека становится возможным для глупца, а сказка стремится именно к необычному, невозможному в бытовых условиях. Эти бытовые условия обрисованы очень реалистически, но само событие обычно абсолютно невозможно в реальной жизни.

Выделяя сказки о глупцах и присматриваясь к их героям, мы приходим к заключению, что глупость здесь нечто большее, более значительное, чем только художественный прием для создания необычайных ситуаций и комических происшествий. Эти сказки принадлежат более широкому кругу комических сказок, комизм которых производит на современного человека иногда несколько странное впечатление. Так, среди анекдотов о глупцах есть такие, в которых герой мнит себя умершим. Он убежден, что умер, и это дает возможность для комических реплик. Добрый удар плеткой приводит его в себя. Смещение сознания мы имеем в эпизодах, которые повествуют о том, что один из супругов находит другого спящим на месте работы, обычно жатвы. Его обстригают, вымазывают дегтем, облепляют перьями и проч., и, проснувшись, герой уже не узнает себя. Он уже не он, он спрашивает других о том, кто он. Если включить в круг сравнения еще сказки о шутах и их страшных проделках над ближними без всякой цели, только ради какой-то грандиозной насмешки, то мы невольно вынуждены будем предположить, что эта оргия глупости, шуточности стоит в какой-то связи со средневековыми так называемыми «праздниками дураков» (*festa stultorum, fêtes des foux*).

9. *Сказки о злых женах.* Наконец, в особую тематическую группу могут быть выделены сказки, в которых выведены строптивые, ленивые, злые и неверные жены. Такие сказки окрашены сатирически. В них отмечены некоторые отри-

цательные стороны семейного быта патриархальной деревни. Применение гиперболы придает им ярко комический характер. О сказке «Баба хуже черта» мы уже упоминали. К сказкам о злых женах относится, например, такой сюжет, как «Злая жена в яме» (тип 1164, Аф. 433—437). Муж чтобы избавиться от своей злой и сварливой жены, сбрасывает ее в яму к чертям. Через некоторое время он приходит к этой яме и видит, как черти один за другим из нее вылезают так как не могут выдержать соседства этой женщины. Много сказок имеется о ленивых, упрямых и строптивых женах. Муж ищет труп утонувшей жены, идя вверх по течению, так как он убежден, что она и после смерти все делает наперекор (тип 1365 А, Аф. 439). Такая жена лучше даст себя похоронить или утопить, но никогда не согласится с мужем. Она, например, укоряет мужа, что он плохо побрился (не «брито», а «стрижено»). Муж сбрасывает ее с моста в воду, но она из-под воды поднимает руку и двумя пальцами показывает, что стрижено (тип 1365 В, Аф. 440). Женщина еще в девичестве отличается строптивостью. Жених или молодой муж берется ее исправить и делает это весьма решительно: он запрягает ее в сани вместо лошади и приезжает на ней к своему тестю (тип 901, Аф. 519) («Укрощение строптивой» Шекспира).

В числе сказок о неверных женах намечаются две группы. В одних неверная жена обличена, торжествует муж, наказывающий свою жену, в других, наоборот, ловкая жена проводит своего мужа, который остается в дураках. Международный и очень древен сюжет «Матроны Эфесской», рассмотренный еще Ф. И. Буслаевым. Неутешная вдова оплакивает мужа в склепе, но изменяет ему с преступником, который приходит спасаться в склеп, и выдает ему труп своего мужа (тип 1510). Она готова выйти замуж за человека, который приносит ей известие о смерти мужа (тип 1350; см. 272). Даже царь Соломон обладает неверной женой, которую он казнит (тип 920).

В Западной Европе такие сюжеты о женах-изменницах были известны уже в средние века, что мы знаем из сохранившихся латинских монашеских проповедей. С точки зрения церковного аскетизма женщина — это источник всякого зла, сосуд дьявола, и это доказывалось историями о неверности жен. Народная мораль, выраженная в них, однако, со-

вершено иная. Осуждается распушенность, она выведена в комическом виде в форме занимательных рассказов, но в фольклоре нет никакого аскетизма. С другой стороны, сюжет о жене, с успехом обманывающей своего придурковатого мужа или мужа-деспота, старика, ревнивца, отражает более поздний взгляд на женщину в эпоху Ренессанса. Такого рода сюжеты использованы Боккаччо. Международным также является сюжет о Госте Терентии, известном у нас как в форме сказки, так и в форме былины-скоморошины. Жена посылает мужа за лекарством. Наученный скоморохами, он в корзине скоморохов возвращается домой, застает пир с любовником и излечивает жену плеткой (1360 С, «Гость Терентий», Аф. 445). Сюжет еще в XI веке в Голландии исполнялся в кукольном театре. К этому же кругу сюжетов может быть отнесена сказка «Дорогая кожа». Продавая кожу, бедняк попадает в дом богача, жена которого находится с любовником. Изобличения не происходит, хитрый бедняк спасает любовника и остается в выигрыше (1535, Аф. 447). Большой популярностью пользовалась также сказка «Никола Дупленский». Жена спрашивает у дерева, как ей избавиться от мужа. Муж отвечает ей из дупла вместо святого Николы, а затем убивает ее любовника (1380, Аф. 446).

**10. Сказки о шутках.** Эти сказки на современного человека, воспитанного на реалистической литературе, производят несколько странное впечатление. Герой сказок, шут, своими обманами доводит людей до преступлений и смерти, вызывает пожары и гибель — и все это под злорадный хохот. Такие сюжеты могут вызвать не только недоумение, но и возмущение. Однако впечатление меняется, как только мы ясно себе представим, что перед нами сказка, действие которой не может быть непосредственно и прямолинейно соотносено с действительностью. Подобные сказки порождены стремлением к озорству. В основе своей это стремление есть показатель некоторой силы, которую некуда девать, которая не находит себе применения. Такой озорник и анархист воспет и в былине, это Васька Буслаев, который шутит «шутки негораздые — кого возьмет за руку, у того рука прочь, кого возьмет за голову у того голова прочь». Однако те теоретики, которые считают, что в образе Василия Буслаевича превозносится только индивидуалистический анархизм, сама себе доверяющая сила, все же ошибаются. Сила Василия Буслаевича

находит выход в борьбе со старым, патриархально-церковным укладом Новгорода, в борьбе с религиозными предрассудками (он кощунствует в Иерусалиме), в борьбе с социальной верхушкой Новгорода — и все это в форме свирепого бунта, изображение которого носит характер мощного гротеска. В сказке такой ярко выраженной определенности социальной борьбы нет.

В сказках о шутах до предела доведен повествовательный прием, пронизывающий все виды сказочного повествования вообще: прием жестокого одурачивания своего противника. Мы можем наблюдать его в сказках о животных, где хитрая лиса обманывает всех зверей и спасает себя. Этот же повествовательный принцип лежит в основе сказок о ловких ворах. В них народ не призывает к бунту, не зовет к топору. Но сказка как бы готовит психологическую почву для бунта, подготавливает бунтарское сознание. Это делается теми средствами, какими издавна располагает фольклор. Смех есть одно из средств уничтожения своего противника. В сказках о шутах такое уничтожение смехом может сопровождаться действительным уничтожением противника, что, однако, как бы затушевывается силой смеха и наслаждения им.

Интересно, что то психическое состояние, которое приводило к сказкам о шутах, музыкально выражено в симфонической поэме С. С. Прокофьева «О шуте, семеро шутов перешутившем». Профессиональная литература также знает образ шута и плута: это так называемые плутовские романы. Но в них социальная борьба выражена более резко, чем в сказке. В них герой — шут, обманывающий своего барина. Этот жанр особенно процветал в Испании начиная с XVI века, когда вышел знаменитый роман «Ласарильо из Тормеса» (1554). Сюжетная основа романов в значительной степени фольклорна, но гротеск в них носит более мелкие, смягченные, как бы цивилизованные формы, тогда как русский фольклор не знает никаких смягчений и дает полную волю самому беспощадному смеху.

Сказки о шутах, как и некоторые другие виды сказок (о животных, о глупцах), многосоставны. Отдельные проделки представляют собою самостоятельные сказки, но могут входить как эпизоды в другие сказки. Несколько таких сказок собрано в первом издании Афанасьева под одним номером (223х397—399).

«Шутки дома оставил». Тип 542 П, Аф. 397.

В деревне живет шут.

Поп: «Ехать было к шуту, не шутит ли каку шутку».

Шут: «Изволь, батюшка; только шутку-то я оставил у семи шут-тов, дак снаряди потеплей да дай лошади съездить за нею».

Поп дал ему лошадь, тулуп и шапку. «Шут едет к попадье и говорит: “Матушка! Поп купил триста пудов рыбы; меня вот послал на своей лошади к тебе за деньгами, триста рублей просит”».

Попадья дает ему эти деньги, и шут едет с ними домой. Поп, не дождавшись шута, едет к своей попадье, и тут он узнает, какую над ним шут сыграл шутку, на которую он сам напросился. В дальнейшем шут продолжает по его же просьбе производить и другие шутки, которые мы здесь пересказывать не будем. Он, например, переодевается женщиной и поступает к попу в служанки, отчего возникает ряд недоразумений (1538\*). Получив 300 рублей от обманутого им попа, шут теперь шутит уже не над попом а над другими, такими же, как он, шутами.

«Шут и семеро шутов». Аф. 397.

Шут получил от обманутого им попа 300 рублей, делает гроб и везет в нем деньги. Навстречу ему семь шутов, спрашивают, где он ваял деньги.

«Где взял! Вишь, — покойника продал и везу теперь полон гроб денег» Шуты убивают своих жен, укладывают их в гробы и везут продавать.

Везут да кричат: «Покойников, покойников! Кому надо покойников?» Казаки их избивают и прогоняют из города.

Обманутые шуты теперь хотят отомстить шуту. Он их снова обманывает. Он показывает им козу или лошадь, которая будто бы испражняется деньгами. Дома они обнаруживают обман и опять идут к нему. Теперь он показывает им плетку-живульку, которая будто бы оживляет людей. Он предварительно стоваривается с женой, прячет ей под пазуху пузырь с кровью и ударяет ее кинжалом по пузырю, а потом ее «оживляет». Шуты покупают плетку за 300 рублей. В тех вариантах, где шуты уже убили своих жен, они теперь пробуют оживить богатых покойников, но их избивают, а в тех вариантах, где жены еще живы, они убивают своих жен, но оживить их уже не могут. Они пробуют потопить шута, но из этого у них тоже ничего не выходит. Они сажают его в мешок и несут к воде, а он просит подождать, привести семью, чтобы попрощаться. Они кладут мешок у реки. Мимо проходит пастух со стадом. Шут говорит, что его посадили в мешок, чтобы сделать начальником, бурго-



мистром, а он не хочет. Пастух просит посадить его в мешок — он согласен стать начальником. Шуты бросают мешок с пастухом в воду, а шут пригоняет домой его стадо. На вопрос шутов, откуда у него стадо, он говорит, что пригнал его из-под воды. Они бросаются в воду, чтобы тоже добыть скот, и тонут.

Проделки шута варьируются. Он, например, продает котел, который будто бы сам варит, шапку, которую стоит надеть и в трактире можно угощаться, не заплатив. Шут рассказывает попадье, что ее муж купил новый дом, а старый велит сжечь, и попадья действительно сжигает этот дом.

**11. Русские сказки XVII века литературного происхождения.** Уже в вводной части я отмечал, что сказочная традиция дает начало прозаической художественной литературе. В Западной Европе этот процесс начинается в эпоху Возрождения, у нас — с XVII века. Именно в XVII веке клерикальная культура русского средневековья начинает себя изживать. Россия вступает в связи с Западной Европой. Реформы Петра, образование могущественной империи были завершающим этапом тех процессов, которые начались во второй половине и в конце XVII века. Возникает потребность в новой светской литературе, и она создается на базе повествовательного искусства народа.

Процесс этот у нас совершался иначе, чем в Западной Европе. Есть только один сюжет, который из фольклора непосредственно перешел в письменную литературу и нашел в ней распространение. Это повесть о Карпе Сутулове, восходящая по своему сюжету к сказке о ловкой красавице, которая обманывает попа, дьяка и подьячего.

Другие повести XVII века, связанные с фольклором, восходят не к фольклорным сюжетам, а к фольклорному яркому динамическому повествованию, к образам и языку сказки, к ее юмору и веселью. Это «Повесть о Шемякином суде», «Повесть о Ерше Ершовиче», «Повесть о куре и лисе», авторские произведения, авторы которых остались нам неизвестны. Сказочный стиль уловлен и передан настолько хорошо и ярко, что произведения эти вошли в фольклорный обиход, фольклоризировались, превратились в сказки. Здесь совершается как бы круговорот: выросшие на фольклорной базе произведения вновь вернулись в фольклор.

Повести эти входят в курс древнерусской литературы. Они хорошо освещены в учебнике Гудзия<sup>392</sup>.

Начну с «Повести о Шемякином суде». Гудзий считает, что сюжет этот возник на Востоке, что он связан с циклом повествований о мудрых судах Соломона. Я думаю, что с судами Соломона этот сюжет не имеет ничего общего. Сюжет совершенно русский. Фабула сводится к следующему. Живут два брата, бедный и богатый. Бедный просит у богатого одолжить ему лошадь, чтобы привезти себе дров. Богатый дает ему лошадь, но не дает хомута. Бедняк доезжает до ворот, но забывает вынуть подворотню. Лошадь застревает, рвется вперед и обрывает себе хвост. Богатый брат не хочет брать лошадь без хвоста и идет жаловаться к судье Шемяке, который живет в городе. Он берет с собой брата и везет его в суд. Они ночуют в доме попа. Поп угощает богатого, а убогий лежит на полатах и смотрит. Он тянется, чтобы лучше видеть, падает с полатей прямо в люльку, в которой спит ребенок, и своей тяжестью убивает ребенка. Поп тоже идет к Шемяке жаловаться. Они проходят по мосту через пропасть. Убогий в отчаянии: он ожидает, что его засудят. Он прыгает с моста, чтобы покончить с собой, но падает в сани, в которых сидят старик и его сын. Сын везет своего больного отца в баню. Убогий падает прямо на старика и зашибает его до смерти, а сам остается цел. Сын старика присоединяется к идущим к судье. Жалобщиков уже трое.

Теперь убогий замышляет подкупить судью. У него ничего нет. Он берет подорожный камень и завертывает его в платок. При каждом вопросе судьи он поднимает камень и показывает его издали судье. Судья думает, что это золото и решает дело в пользу убогого следующим образом: отдать ему лошадь брата до тех пор, пока у нее не отрастет хвост; отдать ему попадю, пока он не наживет с ней нового ребенка; сыну убитого старика он предлагает броситься с моста на обвиняемого и задавить его так же, как тот задавил его отца. Судья требует обещанного посула. Убогий показывает ему, что в платке был завернут камень, которым он собирался убить су-

---

<sup>392</sup> Гудзий Н. К. История древней русской литературы. М., 1953. См. также: Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и комментарий В. П. Адриановой-Перетц. Изд. 2-е, доп. М., 1977 (ред.).

дью. Судья выражает радость, что он избег этой участи. Подсудимый требует исполнения приговора. Истцы откупаются от него большими деньгами.

Повесть хорошо исследована историками древнерусской литературы. Она теснейшим образом связана с русским бытом и очень точно воспроизводит детали древнерусского судопроизводства, представляя собой сатиру на судопроизводство, на подкупность судей. Зато совершенно не исследована сказка. В настоящее время имеется до 20 русских устных вариантов<sup>393</sup>, что свидетельствует о широком распространении ее (тип 1534, Аф. 319, 320). Томпсон в своем издании указателя Аарне называет кроме того эстонские, латышские, литовские, чешские, сербохорватские, венгерские и другие варианты сказки. В романо-германском мире ее нет. Есть она, однако, в Турции. Историки древнерусской литературы делают ошибку, изучая этот сюжет вне фольклора. Возможно, что повесть и не авторская, а фольклорная, причем именно русская, а в XVII веке произошла авторская обработка сюжета.

Другая повесть XVII века, известная и в фольклоре — это «Повесть о Ерше Ершовиче». Афанасьев назвал ее сказкой и поместил в число сказок о животных (№ 77—80). Андреев также поместил ее в число этих сказок, отвел для нее новый, специально русский тип, 254\*. Имеется прекрасная книга чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц «Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века»<sup>394</sup>, где исследована и эта повесть. Адриановой-Перетц были известны 21 рукописный текст и 5 фольклорных записей. В настоящее время число фольклорных записей доходит до 23. Имеются 4 независимые друг от друга редакции (версии). Я коснусь той редакции, которая представлена в фольклоре.

«Повесть о Ерше Ершовиче» — тоже сатира на судопроизводство. Но если в «Повести о Шемякином суде» высмеиваются взяточничество и несправедливость, то здесь осмеянию предан самый процесс судопроизводства с его бюрократизмом, канцелярщиной и крючкотворством. Повесть писана

---

<sup>393</sup> «Сравнительный указатель сюжетов» содержит кроме того указания на 10 украинских и 5 белорусских записей (ред.).

<sup>394</sup> Адрианова-Перетц В. П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. Л., 1937. В комментарии к сб. «Русская демократическая сатира XVII века» сообщается о 34 списках.

языком, которым велись судебные акты, и этот же язык перешел в сказку. Здесь сатирически изображены те тяжбы за землю, которые были особенно часты в середине XVII века. Истцом выведен лец, обитатель Ростовского озера. Лец — боярин, Ростовское озеро — его вотчина. Обвиняемый — ерш, который расплодился в Ростовском озере и никому не дает покоя. Медлительный и большой лец здесь противопоставлен мелкому и юркому ершу. Судьи — белуга и осетр, а свидетели со стороны леца — сиг и лодога (Даль: *лодог* — сев. рыба). Приговор судьи — выдать ерша с головой истцу, казнить его торговой казнью — бить кнутом и после этого познать в жаркие дни против солнца за воровство и ябедничество. В конце повести говорится: ерш не смущается и отвечает: «Господа судьи, судили вы меня не по правде, судили по мзде. Леца с товарищами оправили (т. е. оправдали), а меня обвинили». Конечу такой: «Плюнул ерш в глаза судьям и скочил в хворост: только его и видели».

Вся соль этой повести не в сюжете, а в пародировании всего процесса судопроизводства. Здесь выводятся еще пристав — окунь, понятые — голавль и язь, дьяк — сом, доводчик (следователь) — карась, писарь — вьюн и т. д. Все они — пройдохи и плуты, но плуты неловкие, а ерш — плут ловкий и уходит от их суда. Язык как повести, так и сказки пародирует язык судебных актов, изложение уснащается рифмами и прибаутками.

Для лучшего понимания этой сказки необходимо иметь в виду, что судьями были не чиновники, а богатые бояре и помещики; споров за земли и право владения было много, и судьи судили не в пользу мелкого люда, а в пользу богатых земледельцев, к которым они принадлежали сами. В таких судах процветали и взяточничество, и несправедливость. Сказка не могла бы стать столь популярной, если бы не отразила судебной практики, которая из Москвы распространялась по всей стране. Этим объясняется наличие различных версий и множество вариантов, в разбор которых я входить не могу. Как переписчики, так и рассказчики вносили свою творческую долю в изложение этой сказочной повести.

Третья сказочная повесть, на которой хотелось бы остановиться, — это повесть о куре и лисе. Повесть эта подробно исследована в книге В. П. Адриановой-Перетц.

29 рукописных текстов. 3 редакции: прозаическая, стихотворная, смешанная.

Она знала также 8 русских и один украинский фольклорный текст. В настоящее время известно 13 русских фольклорных текстов (Андр. 61 А, Аф. 15—17). Эта сказка представляет собой сатиру на мнимое, показное благочестие и на духовенство. Сюжетная схема в фольклоре сводится к следующему: лиса пробует украсть у мужика куру, но петух поднимает шум, и лиса убегает.

Чтобы дать представление о языке этой сказки, цитирую запись Никифорова (Адр.-Пер. 200). Лиса уходит в лес, ложится под кусты и лежит там три дня. Подымая взор, она видит петуха, который сидит на дереве. Она прикидывается смиренницей и предлагает петуху спуститься на землю и исповедаться в своих грехах, из них главный — многоженство и пренебрежение к церкви: он не ходит на исповедь. На слова петуха, что лиса еще недавно хотела украсть куренка, она говорит, что это была другая лиса, а не она.

Дальше говорится: Адр.-Пер. 200 — 2 строки.

Лиса хватает его в когти, уносит и издевается над ним. Петух обещает лисе, что он может устроить ее у просвирни. Они будут есть досыта и жить богато. Лиса отпускает петуха петух летит на дерево и, в свою очередь, издевается над лисой.

Я привел краткий вариант сказки. Есть более пространственные редакции повести и версии сказки, в которых и петух и лиса цитируют священное писание и по-своему толкуют его. Эта сказка — сатира.

**12. Моралистические сказки.** Я хотел бы указать на тот вид народной прозы, который имеет к сказкам самое близкое отношение. Я имею в виду рассказы о страшных грешниках, которых постигла кара. Если о сказках народ всегда знает, что они выдумка, которой нельзя верить, но которая доставляет большое удовольствие, или, выражаясь академически, эстетическое наслаждение, то рассказы о грешниках выражают какую-то очень близкую народу и совершенно реальную правду, настолько сильную, что вопрос о вере или неверии в то, что рассказывается, не может быть даже поставлен. Народ верит в правду этих рассказов, рассказывает их с чувством ужаса и благоговения, не задумываясь о том, могут ли такие события происходить в действительности или нет, хотя

события, о которых повествуется, так же несбыточны, фантастичны и невероятны, как те, о которых рассказывает сказка. Примыкая к сказкам, они своим идейным складом близки к легендам и образуют как бы промежуточное звено.

Русский крестьянин всегда отличался высокими моральными требованиями к себе и другим и всей силой своего существа порицал те пороки, которые имелись в крестьянской среде. При всей нищете и трудности своего существования он внутренне жил идеалами как высшего мировоззренческого порядка, так и идеалами житейскими. Эти идеалы касаются, например, семьи. Семья есть как бы первичная ячейка общественной и трудовой жизни крестьянина, и у него очень ясное представление о чистоте и нравственных нормах семейной жизни и семейных отношений. Неладная, недружная семья — не только бедствие, но и тяжкий грех. Эта неладность бывает внешне скрыта, но мудрым, старым и чистым людям она открывается как видение. «Ходил по миру старенький старичок и попросился ночевать к одному мужику», — так начинается сказка-легенда «Ночные видения» (тип 840, Аф. Легенды 17 а, в). Его пускают. Семья спит а старец видит: между хозяйским сыном и его женой лежит змея и дышит на них; на жене другого сына сидит кошка, «на мужа рот разинула». Эти видения означают, что супруги друг на друга вражду имеют. Кошка означает, что «хочет жена мужа извести». Между младшим сыном и его женой лежит младенец — у него с женой благодать. Имеются очень интересные варианты и детали. В одном из вариантов прохожий видит, что в клети, где спит старший сын, «дубинка бьется от полу до самого потолка». Но это «бьется-то не дубинка, а ум-разум». «Это оттого, что хочется ему большаком (т. е. старшим в семье) быть». Комнаты в такой семье полны гадов: змей, лягушек, ящериц. Прохожий уходит ночевать на гумно. Но здесь он слышит, что в сене кто-то стонет. Это оттого, что сено ворованное. Мужик скосил чужой участок. От такого сена скотина будет дохнуть. Он ложится под снопами, но тут он тоже слышит голос, который говорит о том, что нерадивый хозяин нечисто собрал со своей полосы колосья — много оставил зерна. Так в символических образах раскрывается неприглядная жизнь неладной крестьянской семьи: вражда между отцом и сыном, вражда между супругами, воров-

ство, нерадение в труде — вот что невидимо для глаза кроется за якобы мирной жизнью такой семьи.

В этом рассказе грешники не несут наказания. Уходя, странник раскрывает хозяину свои видения и поучает его, как жить. Рассказу присущ некоторый аллегоризм, который характерен не для сказок, а для легенд.

Посмотреть вариант Смирнова<sup>395</sup>.

Но есть и более страшные рассказы о преступлениях между членами одной семьи — не только между супругами но между родителями и детьми.

Сюда 765 А\*, 779 В\*.

Один из таких рассказов начинается так: «В некотором селе девушка полюбила одного парня и забеременела от него. Когда пришло время, то она тайно родила живого ребенка, снесла его в лес и там зарыла в землю». По языковому стилю эта запись производит впечатление пересказа, сделанного интеллигентом. Тем не менее подлинность сюжета несомненна. Повествование развивается следующим образом: девушка беременеет трижды, и трижды она закапывает живых детей. После третьего раза, возвращаясь домой, она вдруг чувствует, что на нее наскочили три змеи. «Две из них живо поползли по груди и присосались к соскам груди и начали жадно, захлебываясь, сосать молоко, не успевая проглатывать, — молоко с кровью капало у них изо рта». Третья обвивается вокруг шеи. Они чередуются. Насосавшись, все обвиваются вокруг ее шеи. Отнять их невозможно, и девушка ходит, прикрывая их платком. Рассказ кончается тем, что она кается в своем грехе и ходит странствовать по монастырям.

Виновными могут оказаться и дети. Ончуков записал сказку «Жадные сыновья» (тип 779 С\* Онч. 280). Три сына делаются, никто из них не хочет брать престарелую мать: «а матки никому не надо». Братья живут и едят вместе, «а ни который мать за стол не садит, мать лежит на печке». Приходит в избу старичок нищий. Это в сказках такого характе-

---

<sup>395</sup> Смирнов А. М. Сборник великорусских сказок архива Русского Географического Общества. Вып. I, II., 1917. В сборнике текстов с сюжетом типа 840 «Ночные видения» нет. Вероятно, имеется в виду текст № 98 с сюжетом 840\*С (тоже «Ночные видения»).

ра всегда носитель правды и каратель, облеченный какими-то высшими силами. Он слышит, как старуха восклицает: «Господи, хоть бы мне смерть послал». Старик предлагает братьям продать ему мать — она у них лишняя. Сыновья очень рады. Они выводят ее, двое под руки, третий сзади. Когда они хотят отпустить руки, то не могут этого сделать: «старуха к ним приросла».

Другой порок, характерный для крестьянина, — это скупость. Для русских крестьян она, может быть, менее типична, чем для крестьян немецких и французских (достаточно вспомнить некоторые крестьянские рассказы Мопассана). Скупость вызывается бедностью. Однако, несмотря на свою бедность, настоящие крестьяне презирают лихоимство, жадность и скупость и делают героями своих рассказов бескорыстных бедняков, а стяжателей подвергают насмешке и уничтожению. В сказке «Убогий» (тип 750\*, 1, Аф. 347) герой — мужик Нестёрка, у которого детей шестерка. Ему нечем жить. Он погружает своих детей в телегу и едет побираться. По дороге он встречает убогого, нищего без ног, и берет его с собой. Они выпрашиваются ночевать в богатую избу. Хозяйка велит детей уложить под лавку, а безногого посадить на полати. Приезжает хозяин: «Что за людей напустила?» — «Это нищие, ночевать выпросились». — «Нужно было! и на улице б ночевали!» К ужину нищих не зовут, они питаются сухой просвиркой. На дворе стоят хозяйские возы с добром, лошади заложены и жуют овес. Ночью убогий уговаривает Нестёрку уехать. Тот погружает своих детей в телегу и едет. И происходит чудо. Лошади, запряженные в возы с добром, сами трогаются и идут с возами за Нестёркой. Происходит и второе чудо. Убогий посылает Нестёрку обратно, так как он забыл рукавицы. «Пришел Нестёрка — а того дома как не бывало, сквозь землю провалился! Одне рукавицы на печном столбу уцелели». Убогий объясняет, что эти возы — несправедливо нажитое добро. «Возьми себе эти двенадцать возов со всем, что есть», — говорит убогий и исчезает с глаз.

Так крестьянин выражает свою мечту о перераспределении богатств. Богатый и скупой уничтожен, а имущество достается бедняку. Правда, крестьянин смутно понимает, что такое перераспределение еще не означает справедливости. Есть рассказы, в которых разбогатевший бедняк сам стано-



вится кулаком и начинает притеснять бедных (тип 751 С\*; см. 122, 262).

Чисто по-крестьянски скупой наказывается не при жизни, а после смерти. Есть рассказ «Смерть скупого» (тип 760 А,\* Аф. 370). Этот рассказ уникальный. Он имеется в единственной записи у Афанасьева. Рассказ очень короток, приведу его полностью: «Жил-был скупой скряга, старик; имел двух сыновей и множество денег; послышал смерть, заперся один в избе и сел на сундук, начал глотать золотые деньги и есть ассигнации и так покончил свою жизнь. Пришли сыновья, положили мертвого под святые иконы и позвали дьячка читать псалтырь. Вдруг в самую полночь является в образе человека нечистый поднял мертвого старика на плечо и сказал: «Держи, дьячок, полу». И начал трусить старика: «Деньги твои, а мешок мой!» Понес его, и невидим стал». Рассказ этот кое в чем производит впечатление пересказа, сделанного записавшим его («в образе человека», «имел двух сыновей и множество денег»). Однако сюжет, несомненно, подлинный. Рассказ записан в Саратовской губернии. Образ скупца, запершегося в избе и глотающего монеты и ассигнации, передает последнюю, ужасающую степень страшного порока и дан с огромной художественной силой.

# ГЛАВА V

## КУМУЛЯТИВНЫЕ СКАЗКИ

### Общая характеристика кумулятивных сказок

---

Как мы видели, выделение в особый разряд волшебных сказок произведенное еще Афанасьевым, оправдывается анализом этих сказок. Афанасьев шел чисто интуитивным путем, современное же выделение основывается на изучении внутренних структурных признаков сказки и может быть произведено с достаточной научной точностью.

По признаку особенностей структуры следовало бы выделить и другие виды сказки, но сделать это мы сейчас еще не можем, так как эти структурные особенности других видов сказок недостаточно изучены.

Есть, однако, один, правда, не очень обширный вид сказок, которые обладают настолько специфическими композиционными и стилевыми особенностями, что выделение их в особый разряд не вызывает никаких сомнений. Это так называемые кумулятивные сказки<sup>396</sup>.

Существование кумулятивных сказок как особого вида было замечено давно, но не были сделаны соответствующие выводы ни для классификации, ни для изучения сказки. Так, перерабатывая и переводя на английский язык указатель сказок Аарне, американский ученый Томпсон предусматривает для них 200 номеров (Cumulative, 2000—2199). Переводя тот же указатель на русский язык, проф. Н. П. Андреев вно-

---

<sup>396</sup> Перечень типов кумулятивных сказок см. в кн.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 248—257.

сит один сводный номер для всех кумулятивных сказок, озаглавив его «Кумулятивные сказки разного рода» (Андер. 2015 1). Таким образом, оба исследователя столкнулись с необходимостью как-то выделить этот материал, но пошли противоположными путями: один предусматривает двести типов сказок, другой — один. При этом, однако, вопрос о том, какие же сказки называть кумулятивными, остается неясным, и большое количество типичных кумулятивных сказок рассеяно по другим разрядам. Особенно много кумулятивных сказок значится в разделе сказок о животных. Система Аарне не дает возможности точного их выделения, и попытки внесения в указатель коррективов носят компромиссный характер. Здесь нужны не коррективы, а нужна, по существу, новая система классификации, построенная на изучении поэтики сказки.

По нашим данным, в русском сказочном репертуаре можно насчитать около двадцати различных типов кумулятивных сказок. Однако, прежде чем перейти к рассмотрению русского материала, необходимо решить вопрос, что, собственно говоря, представляют собой кумулятивные сказки. Неясность этого вопроса приводит не только к путаной классификации, но и к ложным заключениям по существу изучаемого материала. Так, Б. М. Соколов в своем курсе фольклора посвящает особую главу композиции и стилю сказок о животных. Эта глава, однако, целиком основывается на кумулятивных сказках, а сказка о животных не представлена буквально ни одним примером<sup>397</sup>. А. М. Смирнов в своей статье «Творчество слова в народной сказке»<sup>398</sup> также, сам этого не замечая и нигде не оговаривая, рассматривает только кумулятивные сказки. Термин этот ни тем, ни другим автором не употребляется.

Основной композиционный прием кумулятивных сказок состоит в каком-либо многократном, все нарастающем повторении одних и тех же действий, пока созданная таким образом цепь не обрывается или же не расплетается в обратном, убывающем порядке. Простейшим примером нараста-

---

<sup>397</sup> Соколов Б. М. Русский фольклор. Вып. II. Сказка. М., 1930, с. 60—61.

<sup>398</sup> Смирнов-Кутачевский А. М. Творчество слова в народной сказке // Художественный фольклор, 1927, вып. II—III.

ния, ведущего к разрыву цепи, может служить всем известная «Репка» (тип 2044=АА. 1960\* Д 1), примером обратного развития цепи — сказка «Петушок подавился» (тип 2021=АА.\* 241 1, 2032; АTh 2021А). Кроме принципа цепи возможны и другие виды постепенного нарастания или нагромождения, ведущего к какой-нибудь внезапной комической катастрофе. Отсюда и название сказок (cumulare 'накоплять, нагромождать, увеличивать'). В английском языке они именуются cumulative, accumulative stories, в немецком Kettenmärchen, Häufungsmärchen, Zählmärchen, во французском — randounées.

В этом нагромождении и состоит весь интерес и все содержание сказок. В них нет никаких интересных «событий» сюжетного порядка. Наоборот, самое событие ничтожно, и ничтожность этого события иногда находится в комическом контрасте с чудовищным нарастанием вытекающих из него последствий и с конечной катастрофой (разбилось яичко — сгорает вся деревня).

Сказки эти бывают по стилю и способу исполнения двоякими: одни мы назвали бы по английскому образцу формульными (formula tales), другие — эпическими. Характерными и типичными для кумулятивных сказок являются первые т. е. формульные (см. ниже).

### *Композиция кумулятивных сказок*

---

Композиция кумулятивных сказок чрезвычайно проста: экспозиция чаще всего состоит из какого-нибудь незначительного события или очень обычной в жизни ситуации: дед сажает репу, баба печет колобок, девушка идет на речку выполоскать швабру, разбивается яичко, мужик целится в зайца и т. д. Эта экспозиция не может быть даже названа завязкой, так как совершенно не видно, откуда развивается действие. Оно развивается неожиданно и в этой неожиданности один из главных художественных эффектов сказки. Способов со-

единения цепи с экспозицией чрезвычайно много. В сказке о репке создание цепи вызвано тем, что дед не может ее вытащить. В сказке «Терем мухи» (Андр. 283\*, Аф. 82, 84) муха строит терем или поселяется в какой-нибудь брошенной рукавице или в мертвой голове и т. д. Не вот один за другим (обычно в порядке нарастающей величины) являются звери и запрашиваются в избушку: сперва вошка, блошка, комар, затем лягушка, мышка, ящерица, далее заяц, лисица, даже волк и другие звери. Последним является медведь, который и кончает дело тем, что садится на этот терем.

В первом случае (репка) создание цепи мотивировано и внутренне необходимо, во втором случае (теремок) никакой внутренней необходимости в приходе все новых и новых зверей нет. По этому признаку можно бы различать два вида этих сказок. Преобладает второй: искусство таких сказок не требует никакой логики.

Принципы, по которым наращивается цепь, также чрезвычайно разнообразны. В сказке «Петушок подавился» мы имеем ряд отсылок: петушок посылает курочку за водой к реке, река посылает ее предварительно к липе за листом, липа — к девке за нитками, девка — к корове за молоком и т. д. Сходную ситуацию имеем в сказках типа «Нет козы с орехами» (тип 2015 1, Аф. 60, 61 (535)). Коза послана за орехами. За козой послан волк, за волком медведь и т. д. в нарастающем порядке вплоть до бури, которая и гонит всех обратно. Сказка «Глиняный паренек» (тип 2028=АА. 333\* В, Онч. 102) основана на ряде пожираний: паренек, сделанный из глины, съедает клубок с веретенцем, затем бабушку с копнилом, дедушку с топорком, Катюшу с ведром, баб с граблями, пока не появляется козел, который бодает паренька, отчего он рассыпается. Все выходят. В этой сказке паренек пожирает всех встречаемых.

В сказке «Колобок» (тип 2025=АА.\* 296) пожиранием ему угрожают встречаемые и, наконец, колобка действительно съедают. Последовательный ряд пожираний (без встреч) мы имеем в сказках «Пение волка» (тип 163=АА.\* 162, Аф. 49, 50, 58) и «Звери в яме» (тип 20 А, Аф. 29—30). Последняя сказка при ближайшем анализе обнаруживает трехкратное применение принципа кумуляции (набор зверей, падение в яму, пожирание).

Другие сказки построены на ряде обменов, причем мена может происходить в убывающем порядке — от лучшего к худшему («Мена», тип 1415) или от худшего к лучшему («За курочку уточку», тип 170). Нарастающий обмен может происходить в действительности, или о нем только мечтают. Мужик, еще не убив зайца, мечтает, как он продаст зайца, за зайца купит поросенка и т. д. Заяц убегает (тип 1430). Сходно мечтает молочница, неся на голове кувшин молока для продажи (Онч. 271).

Целый ряд кумулятивных сказок построен на последовательном появлении каких-нибудь непрошенных гостей. К мужику или лисе в сани напрашиваются заяц, лиса, волк, медведь. Сани ломаются. Волк просит положить на сани лапу, другую, третью, четвертую, хвостик. Сани ломаются (тип 158). Сходно: назойливая баба напрашивается к мужику на воз (Аф. 251 в). К мухе в терем напрашиваются все новые и новые звери. Медведь садится на него (тип 283 В\*=АА.\* 282). Обратный случай: назойливую козу, занявшую избушку зайчика, не могут выгнать собака, кабан, волк, бык, медведь. Выгоняет комар, пчела, петух, еж (тип 212, Аф. (14), 62, 63). Сказка «Зимовье зверей» состоит из четырех кумулятивных эпизодов: набор, постройка избы, зимовье, отправление непрошенного гостя, обычно волка (тип 130, 130 А, 130 В=АА. 139, Аф. 63—65).

Особый вид представляют собой сказки, построенные на создании цепи из человеческих тел или тел животных. В сказке «Репка» все падают, вытащив репу (тип 2044, Аф. 89). Волки становятся друг на друга, чтобы съесть человека, сидящего на суку. Человек: «Нижнему достанется!» Все падают (тип 121, Аф. 56, 555 (V)). Пошехонцы хотят достать воды из колодца, цепляются друг за друга. Верхний устает, хочет поплевать на руки. Все падают в колодезь (тип 1250).

Наконец, можно выделить особую группу сказок, в которых все новые и новые люди убиваются по пустякам. Разбилось яичко. Дед плачет, приходят баба, просвиря, дячок, дяк, поп, которые не только подымают вой, но и выражают свое отчаяние каким-нибудь нелепым поступком: рвут книги, звонят в колокола и проч. Дело кончается тем, что спорает церковь или деревня (тип \*241 III). Жалостливая девка идет к реке выполоскать швабру. «Если рожу сына — утонет». К

ее плачу присоединяются баба, мать, отец, бабка и т. д. Женых покидает ее (тип 1450).

К кумулятивным сказкам можно причислить и такие, в которых все действие основывается на различных видах комических бесконечных диалогов (тип 241, 2015 II, 2041 и др.).

### Стиль кумулятивных сказок

Обладая совершенно четкой композиционной системой, кумулятивные сказки отличаются от других сказок и своим стилем, своим словесным нарядом, формой своего исполнения. Надо, однако, иметь в виду, что по форме исполнения и по стилю имеется, как уже указывалось, два вида этих сказок. Одни рассказываются эпически спокойно и медлительно, как и всякие другие сказки. Они могут быть названы кумулятивными только по лежащей в их основе композиции. Такова, например, сказка «Мена», которую обычно относят к новеллистическим, или сказка «За скалочку уточку», относимая к сказкам о животных. К таким же «эпическим» принадлежит сказка о глиняном пареньке, о мечтаниях молочницы и др.

Но наряду с этим есть и другой, более яркий и типичный вид кумулятивных сказок. Нагромождению или нарастанию событий здесь соответствует нагромождение слов. Такие можно назвать «формульными». Граница между этими двумя видами неустойчива. Один и тот же тип может у разных мастеров исполняться тем или другим способом. Но тяготение типов сказки к тому или другому способу исполнения, несомненно, имеется. В последнем случае при присоединении каждого нового звена часто повторяются все предыдущие звенья. Так, в сказке «Терем мухи» каждый новоприбывший спрашивает: «Терем-теремок, кто в тереме живет?» Отвечающий перечисляет всех пришедших, т. е. сперва одного, потом двух, потом трех и т. д. В повторениях и состоит вся прелесть этих сказок. Весь смысл их в красочном художест-

венном исполнении. Так, в данном случае каждый зверь характеризуется каким-нибудь метким словом, обычно в рифму (вошь-поползуха, блоха-попрыдуха, мышка-норышка, мушечка-тютюрюшечка, ящерка-шерошерочка, лягушка-квакушка и т. д.). Исполнение их требует величайшего мастерства: они иногда приближаются к скороговоркам, иногда поются. Весь интерес их — это интерес к слову как таковому. Нагромождение слов интересно только тогда, когда и слова сами по себе интересны. Поэтому такие сказки тяготеют к рифме, стихам, консонансу и ассонансу и в этом стремлении не останавливаются перед смелыми новообразованиями. Так, заяц назван «на горе увертыш», лисица — «езде-поскокиш», мышь — «из-за угла хлыстен» и т.д.

Эти особенности кумулятивных сказок делают их любимыми детьми, которые так любят новые, острые и яркие словечки, скороговорки и т. д., поэтому кумулятивные сказки с полным правом могут быть названы, по преимуществу, детским жанром.

## *О происхождении кумулятивных сказок*

---

Сейчас, когда не сделана даже точная опись кумулятивных сказок, а часто они и не осознаются как особый разряд, проблематика кумулятивной сказки еще не может быть разрешена с достаточной полнотой. Принцип кумуляции ощущается нами как реликтовый. Современный образованный читатель, правда, с удовольствием прочтет или прослушает ряд таких сказок, восхищаясь главным образом словесной тканью этих произведений, но эти сказки не соответствуют нашим формам сознания и художественного творчества. Они — продукт более ранних форм сознания. Мы имеем расположение явлений в ряд, где современное мышление и художественное творчество уже не стало бы перечислять всего ряда, а перескочило бы через все звенья к последнему и решающему.



Подробное изучение сказок должно показать, какие именно ряды здесь имеются и какие логические процессы им соответствуют.

Примитивное мышление не знает пространства как продукта абстракции, оно вообще не знает обобщений. Оно знает только эмпирическое расстояние. Пространство и в жизни, и в фантазии преодолевается не от начального звена к конечному, а через конкретные, реально данные посредствующие звенья: так ходят слепые, перебираясь от предмета к предмету. Нанизывание есть не только художественный прием, но и форма мышления, сказывающаяся, не только в фольклоре, но и в явлениях языка. В языке этому соответствовала бы аглютинация, т. е. нанизывание без флексий. Но вместе с тем сказки показывают уже и некоторое преодоление этой стадии, ее художественное использование в юмористических формах и целях.

Кумуляция как явление свойственна не только кумулятивным сказкам. Она входит в состав других сказок, например сказки о рыбаке и рыбке, где нарастающие желания старухи представляет собой чистую кумуляцию (тип 555), или сказки о Несмеяне, где царевну смешат последовательно прилипающие друг к другу люди (тип 559). Но нам важнее отметить, что кумуляция входит и в систему некоторых обрядов, отражая все тот же способ мышления через опосредствующие звенья. Как указал И. И. Толстой, обряд афинских буфоний строился по принципу кумуляции<sup>399</sup>. Убивался бык, а затем вина за его убийство последовательно, по принципу кумуляции перекладывалась с одного участника на другого, пока не переносилась на топор, который и подлежал наказанию. И. И. Толстой указал также, что нашему глиняному пареньку соответствует миф об Эрисихтоне. Он наказан богами неутолимым голодом: «Эрисихтон пожирает одно блюдо за другим и никак не может насытиться. Постепенно поглощает он все имеющиеся в доме продовольственные запасы и весь животный инвентарь на дворе и в поле: сперва съедены им животные, содержащиеся в хлевах, потом пасущиеся в стадах, потом выпряженные из упряжи рабочие мулы, потом откарм-

---

<sup>399</sup> Толстой И. И. Обряд и легенда афинских буфоний // Советский фольклор, 1936, № 4—5, с. 251—265. См. также: Толстой, 1966, 80—96.

ливавшаяся для жертвы богине Гестии холеная корова, потом скаковая лошадь, потом отцовский боевой конь и, наконец, в довершение всего — домашняя кошка» (Толстой, 1966, 93).

Эти примеры только ставят проблему, но не решают ее, так же как ее не решает тот факт, что чисто кумулятивная сказка-песня входит в состав еврейской агады и в прежнее время исполнялась на пасху (Volte, Polivka, II, 104). Здесь кошка съедает козленка, собака кусает кошку, палка бьет собаку, огонь сжигает палку, вода заливает огонь и т. д. до господа бога, после чего следует обратный ряд несколько иного порядка. Мы можем предположить, что съеденный кошкой козленок был некогда жертвенным козлом и что по принципу кумуляции здесь такое же перекладывание вины, как это имеет место в обряде афинских буфоний.

Всем изложенным мы хотим сказать, что исследование должно идти по пути установления всех видов кумуляции, какие имеются в фольклоре, они должны быть сопоставлены с такими же принципами в языке и мышлении, должны быть найдены обрядовые отражения этого же принципа, и если материалов окажется достаточно, чтобы расположить их в исторический ряд, то проблема может быть разрешена.

## ГЛАВА VI СКАЗКИ О ЖИВОТНЫХ

### *Жанровое многообразие сказок о животных*

---

Сказки волшебные и кумулятивные были выделены нами по признаку их структуры. По отношению к сказкам о животных такое выделение пока невозможно. Мы выделяем их по другому признаку, а именно по тому, что главными действующими лицами в них являются животные. Логически это неправильно, так как в основу выделения здесь положен иной принцип. Но мы вынуждены поступить так, поскольку собственно жанровые признаки сказок о животных еще не изучены. Мы увидим, что сказки о животных, за некоторым исключением, все же составляют естественную группу, несмотря на то, что при ближайшем рассмотрении обнаруживают большое жанровое разнообразие. Так, часть сказок, обычно относимых к сказкам о животных, принадлежит к кумулятивным, таковы сказки о ледяной и лубяной хате (тип 43, Аф. (1), 10, II, 13, 14), волки лезут на дерево за портным (тип 121, Аф. 56, 555 / V), волк-дурень (тип 122 A, Аф. 55, 56, 555 / V), звери в саях у лисы (тип 158, Аф. 4 (V), 6 (V), 7, 8), за скалочку гусочку (тип 170, Аф. 1, 8), смерть петушка (тип \*241 I), теремок мухи (тип 283 B\* = AA.\* 282, Аф. 82—84) и некоторые другие.

Сказка «Волк и семеро козлят» по своей структуре может быть отнесена к волшебным: здесь мы имеем отлучку старших, запрет и нарушение его, беду и спасение, наказание волка (тип 123, Аф. 53, 54). Небольшая часть сказок может быть отнесена к басням, для которых характерно наличие не

только животных: в них на равных правах действуют предметы, животные и люди. К таким относится сказка «Старая хлеб-соль забывается» (тип 155, Аф. 27). Есть среди сказок о животных и такие, принадлежность которых к сказке вообще может быть утверждаема только с большими оговорками. Так, «Повесть о Ерше Ершовиче» — авторская книжная повесть второй половины XVII века. Это не сказка, а политический памфлет в форме сказки. Поскольку эта повесть распространилась в народе в измененном виде и в разных вариантах, она подлежит изучению и фольклористами, но это не сказка о животных в собственном смысле слова, она должна изучаться наравне с другими памятниками литературного творчества, обращавшимися как сказка. Книжного происхождения, как установлено, и сказка «Лиса-исповедница».

### Условность сказок о животных

Некоторая условность выделения сказок о животных как особого вида или разряда становится еще яснее, если мы рассмотрим отдельные сюжеты и мотивы этих сказок. Обнаружится, что действующими лицами не всегда являются животные. Сказки о животных подчинены тому же закону переносимости действий с одних персонажей на другие, что и волшебные сказки. Первично действие, сюжет, вторичны (хотя все же далеко не случайны) действующие лица, а следовательно, то или другое животное или даже человек не могут служить основным признаком для определения жанра. Животные и человек взаимозаменяемы.

В сказке «Кот, петух и лиса» (тип \*61B=AA. \*61 II, Аф. 37—39 / 106—107) мы имеем такое же начало, как и в волшебной сказке «Баба-яга и Жихарь» (тип 327 C, Аф. 106—108, 109 / V). Жихарь утащен бабой-ягой, которая выманила его песней: друзья, кот и воробей, его спасают. В сказке о животных лиса уносит петуха, выманивая его песней: кот отправляется его спасать. В упомянутой уже сказке

«Старая хлеб-соль забывается» лиса заставляют волка влезть обратно в мешок совершенно так же, как рыбака заставляет влезть обратно в кубышку выпущенного им оттуда духа в «Тысяче и одной ночи». Точно так же сказка, относимая обычно к сказкам о животных, а именно сказка об обманном дележе урожая, при котором медведь получает вершки, а мужик — корешки, рассказывает не только об обманутом медведе, но и об обманутом черте. В последнем случае в этой сказке уже совсем нет животных. Сказка, обычно фигурирующая как сказка о лисе, «За скалочку гусочку», в которой лиса путем обмана меняет скалочку на гусочку, гусочку на индюшку и т. д. вплоть до бычка (тип 170, Аф. 1, 8), в недавнее время записана как сказка о хитрой старухе (рукописное собрание А. И. Никифорова).

## *Общий характер сказок о животных.*

### *Животные и люди*

---

Несмотря на все трудности и всю условность, выделение сказок о животных все же имеет известное оправдание, так как, за вычетом перечисленных случаев, остается ряд сказок, которые нельзя отнести ни к каким другим видам и которые, как мы увидим, обладают специфическими признаками.

Под сказками о животных будут подразумеваться такие сказки, в которых животное является основным объектом или субъектом повествования. Из такого понимания исходил еще Афанасьев (Афанасьев, 1936, I, примечание к №№ 1—7), и оно же, по существу, повторено в издании афанасьевских сказок 1936—1940 гг. (Там же, с. 513). По этому признаку сказки о животных могут быть отличаемы от других, где животные играют лишь вспомогательную роль и не являются героями повествования.

Однако этот признак также не является абсолютно надежным. По этому признаку к сказкам о животных, безусловно, относятся все те, в которых действующими лицами

являются только одни животные, как, например, «Лиса-повитуха» (тип 15, Аф. 4 (V), 9—13), «Лиса и журавль» (тип 60, Аф. 33), «Лиса и дрозд» (тип 56 В, Аф. (32)), «Лиса-исповедница» (тип 61А=АА.\* 61 I, Аф. 1, 15, 17), «Волк-дурень» (тип 122 А=47 В=АА. 122) и др.

Кроме сказок, где действующими лицами являются одни только животные, есть такие, где действуют и животные, и люди. Отнесение таких сказок к сказкам о животных может встретить возражения. Есть случаи, к которым афанасьевское определение прилагается легко и беспрепятственно. Так, в наиболее популярной сказке о животных, а именно о лисе, ворующей рыбу с воза у мужика, героем, несомненно, является сама лиса, а мужик — только объектом ее действий. Точно так же в сказке «Волк у проруби» (тип 2, Аф. 1—3, 4 (V)) изображено приключение волка, а не тех баб, которые являются к проруби и бьют его. В сказке «Собака и волк» (тип 101, Аф. 59) собака изгнана за старость, она дружит с волком, и волк учит ее, как вернуть себе расположение хозяина. Волк уносит у хозяев ребенка, а собака, по уговору с волком, возвращает ребенка родителям, и те вновь принимают собаку. Здесь происходит некоторое приключение с людьми, у которых пропадает ребенок, но повествование ведется с точки зрения волка и собаки, а не с точки зрения хозяев собаки (см. «Мужик, медведь и лиса», тип 157, Сд. 58 и др.).

Но наряду с этими есть сказки, в которых люди и животные выступают на равных правах и отнесение их к сказкам о животных иногда сомнительно, иногда явно ошибочно.

Изучая животный эпос, мы должны остерегаться очень распространенного заблуждения, будто сказки о животных действительно представляют собой рассказы из жизни животных. Как правило, они имеют очень мало общего с действительной жизнью и повадками зверей. Животные обычно не более, как условные носители действия. Правда, до некоторой степени животные действуют согласно своей природе: лошадь лягается, петух поет, лиса живет в норе (впрочем, далеко не всегда), медведь медлителен и сонлив и т. д. Все это придает сказкам характер реализма, делает их правдивыми и художественно убедительными. Обрисовка животных иногда настолько убедительна, что мы с детства привыкли подсознательно определять характеры животных по сказкам. Сюда

относится представление, будто лиса — животное исключительно хитрое. Однако всякий зоолог знает что это мнение ни на чем не основано. Каждое животное хитро по-своему. Брэм отрицает преимущественную хитрость лисы и утверждает исключительную хитрость волка. Проблема хитрости есть проблема фольклористическая, а не зоологическая, и к этой проблеме мы еще вернемся.

Сила художественного реализма настолько велика, что мы не замечаем, что, несмотря на тонко подмеченные свойства животных, животные в сказке часто поступают вовсе не как животные и их действия не согласуются с их природой. Сказки о животных должны быть признаны, по существу, фантастическими. Так, лиса или другое животное строит себе хату из льда, а заяц строит себе хату лубяную (тип 43), кот женится на лисе, волк, прежде чем броситься на свою жертву, долго с ней разговаривает, и т. д. Звери вступают в содружество и водят компанию, какая невозможна в природе. Бык, баран, свинья, гусь и петух вместе отправляются странствовать, собака водит дружбу с дятлом (тип 248=АА. 248 А), лиса — с журавлем (тип 60) и т. д. Иными словами, наряду с чертами и поведением, действительно свойственными животным, в сказках наблюдается и полное несоответствие действительности, и это последнее свойство в сказках о животных преобладает.

Это приводит нас к предположению, что сказки о животных возникли не из непосредственных наблюдений над жизнью и характером животных, а каким-то иным путем. Если, таким образом, неправильной представляется точка зрения, что сказки о животных изображают жизнь зверей, то неправильной будет и обратная точка зрения, будто под видом животных изображены люди, что эти сказки имеют аллегорический смысл, т. е. что они, в сущности, представляют собой басни. Басня и сказка — совершенно различные по существу жанры. Отдельные сказки о животных могут быть использованы при создании басен, чему мы достаточно примеров имеем у Крылова («Ворона и лисица» — тип 57, «Лев и мышь» — тип 75, «Лягушка и вол» — тип 277 А, «Волк и журавль» — тип 76), но народная сказка — не басня, хотя к ней легко прибавить нравоучение. В одном случае у Афанасьева (тип 1030, 154, Аф. 23) находим: «Так часто бывает: от хвоста и голова пропадает». Однако нравоучительность сказок

о животных не больше, чем нравоучительность любых других сказок. Мы знаем, что Перро прибавлял морализацию ко всем изданным им сказкам.

Если они не нравоучительны, то в такой же степени и не сатиричны. Правда, есть чисто сатирические сказки («Повесть о Ерше Ершовиче», «Лиса-исповедница»), но на поверку оказывается, что эти сказки книжного происхождения. Они могут быть использованы в целях сатиры, как могут быть использованы и сказки других видов, но они не являются ни моралистическими, ни сатирическими по существу.

В животном эпосе находит широкое отражение человеческая жизнь, с ее страстями, алчностью, жадностью, коварством, глупостью и хитростью и в то же время с дружбой, верностью, благодарностью, т. е. широкая гамма человеческих чувств и характеров, равно как и реалистическое изображение человеческого, в частности, крестьянского быта.

## *Объем и состав русских сказок о животных*

---

В мировом (вернее, европейском) фольклоре, по данным указателя Аарне — Томпсона, известно около 140 типов или сюжетов сказок о животных. Русский сказочный эпос о животных не очень богат: по данным Н. П. Андреева<sup>400</sup> имеется 67 типов сказок о животных. Они составляют неполных 10% всего русского сказочного репертуара, но вместе с тем этот материал отличается большой самобытностью. Из 67 русских типов только 36 (53,7%) являются международными и 31 (46,3%) специфически русскими, не известными в международном обиходе. Эти цифры опровергают теорию А. З. Колмачевского, будто русский сказочный эпос, за небольшими исключениями, заимствован с Запада. Правда, цифры эти не-

---

<sup>400</sup> Андреев Н.П. К обзору русских сказочных сюжетов // Художественный фольклор. Л., 1927, вып. II—III.



сколько условны, с расширением материала могут быть внесены коррективы, но тем не менее общая картина все же ясна<sup>401</sup>.

Русская сказка о животных отличается не только самобытностью репертуара, но и особым характером. Общность многих сюжетов с западными вовсе не означает непременно заимствования. Своеобразие русской сказки подчеркивает В. Бобров<sup>402</sup>, который перечисляет основные особенности русской сказки сравнительно с западной. Так, западная сказка о животных в большей степени антропоморфизирована. Она очеловечена, отражает быт средневековья с его замками, турнирами и т. д. Наши же звери живут в берлогах и не в такой степени отражают быт человека, как западные. Поэтому они производят впечатление большей свежести и непосредственности. Можно только возразить Боброву, что он сопоставляет на равных началах собственно народную русскую сказку с романами о лисе, о которых речь у нас будет ниже. Эти романы — средневековая переработка сказок, но не сказки. Тем не менее ряд наблюдений Боброва верен, как верна и общая мысль о самобытности русского звериного эпоса. Из других наблюдений отметим, что западные сказки о животных приписывают своим героям исключительно враждебные и коварные поступки. Звери все находятся в состоянии взаимной вражды. У нас вражда в некоторых случаях замечается только между хищными и домашними животными. «На Западе, как указывал еще Гримм, звери носят на себе только порочные черты, а добродетели бывают мимолетны» (Там же, с. 33). Нашим же зверям свойственны такие добродетели, как сострадание, бескорыстная дружба. Так, в типично русской сказке «Кот, петух и лиса» кот, друг петуха, несколько раз спасает петуха из беды.

Однако, несмотря на самобытность и свежесть, а также на высокие поэтические достоинства наших сказок о животных, они мало распространены. Малый удельный вес их выступает

---

<sup>401</sup> По новым уточненным данным 119 сюжетов, которые составляют 9,6% русского сюжетного репертуара (см.: Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л., 1979, с. 15) (ред.).

<sup>402</sup> Бобров В. Русские народные сказки о животных. Варшава, 1909, с. 29 и след.

еще ярче, если подвергнуть количественному анализу не только число сюжетов, но и число записей каждого сюжета. Абсолютное большинство сюжетов представлено одной — тремя записями, и очень немногие (всего три сюжета) записаны более десяти раз, в то время как, например, волшебные сказки представлены в общем очень значительным числом записей каждая. Это говорит о сравнительно малой распространенности этих сказок (Андреев, 1927, 59—71). Такое явление подлежит истолкованию. Н. П. Андреев связывает «богатство животных сказок на Западе (сравнительно с русским материалом) с развитием средневекового животного эпоса» (Там же, с. 64). Это же объяснение повторено им в комментариях к афанасьевскому собранию. Указывая на средневековые европейские поэмы о лисе, Андреев пишет: «Эти поэмы в свою очередь оказали, по-видимому, значительное влияние на сказочную традицию и поддержали существование животных сказок в Западной Европе» (Афанасьев, 1957, I, 514). Такой взгляд мы не можем признать правильным. Романы и поэмы о лисе сами целиком созданы на народной основе. Они создавались в городской среде, частью на латинском языке, ходили в небольшом количестве рукописей и печатных изданий и вряд ли доходили до неграмотной или малограмотной крестьянской среды феодального средневековья. Данное объяснение опровергается и тем простым фактом, что, например, у украинцев, не имеющих средневековых романов о лисе, животный эпос не только достигает объема международного репертуара, но значительно превосходит его (314 типов)<sup>403</sup>.

Следовательно, репертуарные колебания не могут быть объяснены только наличием средневековой литературной традиции. Однако, отвергая объяснение Н. П. Андреева, мы не можем противопоставить ему никакого другого, более убедительного. По-видимому, решение надо искать в области той социальной функции, той роли, которую сказка играет в жизни каждого народа. Сказка о животных сейчас — преимущественно достояние детей. Между тем русская сказка

---

<sup>403</sup> Андреев Н. П. К характеристике украинского сказочного материала // С. Ф. Ольденбургу. Л., 1934, с. 61—73. (Согласно «Сравнительному указателю сюжетов» (с. 15) — 336 типов — ред.)

еще живет полной жизнью среди взрослых и преимущественно мужчин. Такой крупный сказочник, как М. М. Коргуев, представляет собой исключение только по степени своей необычной талантаивости, но как тип русского сказочника он характерен. От Коргуева из 78 сказок записаны только две сказки о животных, не принадлежащие к лучшим у него. Они не в его стиле. Наоборот, как видно из работы А. И. Никифорова «Народная детская сказка драматического жанра»<sup>404</sup> детский репертуар почти исключительно состоит из сказок о животных. Детский характер некоторых таких сказок отметил еще В. Бобров (Бобров, 1909, 35). В тех странах, где сказка уже отнесена к детской, как это имеет место на Западе, в большей степени, чем у нас, удельный вес сказок о животных будет выше, чем там, где сказка еще представляет собой широкое всенародно явление. Богатство же украинского репертуара связано с общим фольклорным богатством Украины вообще.

### *Источники современного животного эпоса*

Состав животного эпоса каждого народа по своим историческим корням, по международным связям и по разнообразию форм его развития всегда очень сложен, и соответственно разнообразны материалы, которые могут быть привлечены для сравнительно-исторического изучения животного эпоса. С одной стороны, он представлен остатками первобытного тотемического мифа. Одна из настоятельных задач нашей науки состоит в том, чтобы сопоставить мифы с современной сказкой. Применительно к волшебной сказке, как мы видим, эта работа уже начата советской наукой, и она дала известные результаты, пролив некоторый свет на происхождение вол-

---

<sup>404</sup> Никифоров А. И. Народная детская сказка драматического жанра. Л., 1928, с. 49—63.

шебной сказки. Применительно к сказке о животных такая работа даже не начата. Она очень трудна, так как животное в первобытном сознании вовсе не является тем реальным животным, каким его воспринимаем мы. Оно одарено сверхъестественными силами. Мы должны предположить, что мифы первобытных народов являются одним из источников животного эпоса. Но этот источник не единственный. В состав сказочного эпоса входит не только свое, но и чужое. Наряду с исконными, древними сюжетами имеются и пришлые, заимствованные в позднейшее время уже в сказочной форме. В свою очередь, заимствованные сюжеты также могут быть весьма древними, но данным народом восприниматься позднее. Та роль, которую в западноевропейском фольклоре играет, например, лев, никогда в Европе не водившийся, вызывает вопрос о занесенности соответствующих сюжетов. В нашем животном эпосе лев не встречается (он есть в украинском). Тем не менее часть сюжетов, несомненно, заимствована у нас с Запада. Этому вопросу посвящена работа А. З. Колмачевского (Колмачевский, 1882). Материал к тому времени был еще далеко недостаточен и методы Колмачевского, увлеченного теорией миграций, несовершенны. Со времен Колмачевского и его рецензентов вопрос пересмотрен не был, и он требует нового, критического решения.

При изучении животного эпоса нельзя обойти и того богатого наследия, которое оставила нам античность. Выше мы видели, что применительно к волшебной сказке этот вопрос уже решался как в западноевропейской, так и в советской науке, применительно к сказке о животных этот вопрос широко еще не поставлен. Между тем античность оставила нам богатейшее басенное наследие (Эзоп, Бабрий, Федр), в котором животные играют большую роль. У Эзопа мы находим, например, такие сюжеты, представленные и русской сказкой, как «Лиса и журавль» (тип 60, Аф. 33), «Собака и волк» (тип 101, Аф. 59), «Волк-дурень» (тип 122 А=47 В=АА. 122, Аф. 55, 56, 555 / V), «Старая хлеб-соль забывается» (тип 155, Аф. 27), «Лиса и рак» (тип 275, Аф. 35). Если привлечь международный материал, число соответствий окажется значительно больше. Наличие этих сюжетов у Эзопа отмечалось уже очень давно. Бенфей родиной этих сюжетов считал не Восток, а античный мир, откуда они якобы проникли в Индию, а оттуда уже — в Европу: «Что касается ис-

точников, то оказалось, что в общем большинство животных басен происходит с Запада, что они более или менее преобразовавшиеся так называемые Эзоповы басни»<sup>405</sup>. С нашей точки зрения, вопрос не может быть разрешен в той плоскости, в какой он ставился. Нельзя соотносить творчество только двух народов или двух культур друг с другом. Вопрос может быть разрешен только, если, во-первых, не ограничиваться двумя культурами, а привлекать фольклорный материал в международном масштабе, располагая его в порядке стадийно-исторического развития, и, во-вторых, не предрешая вопроса о литературном или фольклорном происхождении сюжета (оба случая возможны), решать вопрос об источниках в каждом отдельном случае путем критического анализа. В русской науке на бенфеевских позициях стоял Колмачевский. Для него исходной точкой развития является Эзоп. Так, говоря о сказке «Собака и волк», он считает: «Едва ли нужно долго останавливаться на том, что все варианты, развивающие этот эпизод, восходят к басне Эзопа “Собака и волк”» (Колмачевский, 1882, 145). Этот взгляд на Эзопа держится и по сегодняшний день. Так, по поводу сказки «Лиса и рак» (бег взапуски) у Больте и Поливки сказано: «Первичная форма имеется в эзоповской басне» (Bolte, Polivka, IV, 341).

В настоящее время мы, однако, склонны к другой точке зрения. Не народная традиция заимствует у Эзопа или восходит к нему, а Эзоп черпает из народной традиции, и его басни нам важны как косвенное отражение этой традиции в античности. Но басни Эзопа важны не только для суждений об античной форме сюжета. Басни Эзопа и Федре были излюбленным чтением средневековья, неоднократно издавались, переводились и обрабатывались. Эзоп переводился и читался и у нас (см. В. П. Адрианову-Перетцу)<sup>406</sup>. Воздействие Эзопа могло сказаться не непосредственно (как думают Колмачевский и другие), а через средневековые литературные переводы и их обработки.

Животный мир фигурирует в средние века не только в басенной литературе. Представления о животных отражены в

---

<sup>405</sup> Benfey. Th. Panschatantra, Bd. I—II. Leipzig, 1859, S. XXI.

<sup>406</sup> Адрианова-Перетцу В. П. Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века // Изв. ОРЯС. Л., 1929, т. II, кн. 2, с. 377—400.

так называемых «физиологиях» и позже (на французской почве) «бестиариях» — предшественницах наших зоологий, в которых сообщаются иногда совершенно фантастические сведения и истории о животных, особенно о библейских, а также басенных, таких, как единорог, феникс («Финист ясный сокол» наших сказок), сирен (наш «Сирий») и т. д. Первые «физиологии» относятся ко II веку н. э., к александрийской эпохе, и число их в византийском, славянском, в том числе русском, и в романо-германском средневековье довольно велико. Связь их со сказочным эпосом не исследована. Она может быть утверждаема или отрицаема, но вопрос этот должен быть поставлен.

Наконец, к числу вопросов об источниках сказок о животных относится вопрос о взаимоотношении сказки со средневековым романом о лисе. Как мы видели, ряд исследователей приписывает ему большое значение в создании животного эпоса (Колмачевский) и в сохранении его (Андреев).

Эти романы изучены гораздо лучше, чем собственно народная сказка, и им посвящено довольно значительное количество трудов. Старая наука возводила их главным образом к Эзопу, а народную традицию ставила в зависимость от литературной, в дальнейшем взгляды изменились. А. Граф говорил: «Основа Рейнеке Фукса и средневековых эпопей о животных двоякая: античная баснь и европейская народная сказка, корень которой, с одной стороны, — местный, с другой стороны, восходит к Востоку»<sup>407</sup>. Эта точка зрения явно эклектична, но все же в данной работе особо подчеркивается значение народной сказки. Памятники этого эпоса были распространены главным образом во Франции, Нидерландах, Нижней Германии и в меньшей степени — в Италии и Англии. Первым памятником этой литературы была вышедшая в 940 году латинская поэма под заглавием «Echasis captivi» («Спасение пленника»). Автор — лотарингский монах, бежавший из монастыря и вернувшийся в него. Свои приключения он описывает как приключения животных. Теленок бежит из стада и попадает в лапы волка, который уносит его в свое логово.

---

<sup>407</sup> Graf A. Die Grundlagen des Reineke Fuchs. Eine vergleichende Studie. FFC N 38. Helsinki, 1920.

Ряд мелких произведений свидетельствует о зародившейся традиции. Большое значение имеет латинская поэма «Yzengrimus», автором которой считается монах Magister Nivardas. Она была создана в Генте около 1148 года. В ней животные впервые получают свои имена: Изенгрим — волк, лиса — Рейнард. Это — весьма искусное соединение сюжетов о лисе и волке, исполнение отличается художественностью и насыщено шуткой. Нам важно установить, что сюжеты этого цикла устно воспроизводились странствующими увеселителями (жонглерами — во Франции, шпильманами — в Германии) типа наших скоморохов.

С этой устной традицией стоит в связи и французский «Roman de Renart» неизвестного составителя, датируемый около 1230 года. Это менее искусное соединение отдельных сюжетов или эпизодов, называемых здесь браншами (brauche — 'ветвь'). Центр тяжести действия перенесен с волка на лису (Reinart=Reinardus 'лиса').

Европейским рассадником эпоса о лисе послужила нидерландская поэма «Von den Vos Reinaerde» (т. е. о лисе Рейнарде), составленная около 1250 года. Мы опускаем менее значительные переработки и переводы. Огромное значение имел нижненемецкий перевод, вышедший в Любеке, где впервые фигурирует уменьшительная нижненемецкая форма Рейнеке (Reynke de vos). В нем всему эпосу придан резкий антиклерикальный сатирический характер, бичующий под личиной волка монашество, а льва — феодальные власти. В 1544 году вышел верхненемецкий перевод, в 1567 году — превосходный латинский в ямбах. Последний был обработан в немецкой прозе Готшедом (1752), а готшедовский текст перелит в немецкие гекзаметры Гете в его «Рейнеке-Лисе» («Reineke Fuchs», 1794). Композиционным стержнем этих произведений служит жалоба зверей царю-льву на проделки Рейнеке, суд и торжество Рейнеке и посрамление волка.

В отличие от ранних латинских памятников, животные здесь живут государством — черта, совершенно не свойственная русским сказкам о животных.

Романы о лисе имели хождение в течение нескольких веков. Такая долгая жизнь их объясняется тем, что они отличаются в целом высокой художественностью, меткостью наблюдений, живой сатирой и юмором, отвечающими запросам эпохи. «Грандиозность и отчетливость концепции, — говорит

Н. П. Дашкевич, — постепенно усовершенствовались благодаря тому, что над нею, как и над всяким почти ‘крупным художественным замыслом, как, например, над легендами о Граале и о хождении в загробный мир, завершенными “Парцивалем” Вольфрама фон Эшенбаха и “Комедию” Данте, работали целые века»<sup>408</sup>.

Как уже указывалось, главным очагом распространения романов о лисе были Нидерланды, Франция и Германия. Отголоски его имеются в Англии и Италии. В русской средневековой литературе нет никаких следов этого эпоса. Тем не менее он важен для изучения и нашей фольклорной традиции и неоднократно привлекался для изучения русских сказок. Из сюжетов русского репертуара в западноевропейском средневековом животном эпосе представлены, как это видно из сопоставлений Колмачевского, такие популярные у нас сюжеты, как кража рыбы с воза, ловля рыбы хвостом, неравный дележ жатвы, напуганные медведь и волки, старая хлеб-соль забывается, волк-дурень, лиса и дятел и др. Однако, как мы уже устанавливали, соответствие далеко не всегда означает заимствование.

### *Композиция сказок о животных*

---

Композиция и стиль сказок о животных еще не были предметом специальных исследований ни у нас, ни в западноевропейской науке. Некоторые наблюдения мы имеем в работе А. И. Никифорова «Детская сказка драматического жанра», хотя работа и посвящена более широкой теме (Никифоров, 1928в). Наблюдения Б. М. Соколова<sup>409</sup> относятся

---

<sup>408</sup> Дашкевич Н. П. Вопрос о происхождении и развития эпоса о животных по исследованиям последнего тридцатилетия. Киев, 1904, с. 3.

<sup>409</sup> Соколов Б. М. Композиция и стиль сказок о животных // Русский фольклор. Вып. 1. М., 1929, с. 60—61.



исключительно к кумулятивной сказке. Между тем вопрос композиции очень важен для понимания этих сказок.

Выше, когда мы рассматривали волшебные сказки, мы могли установить единообразие их композиции и определить его как закономерное. В сказках о животных такое единство не может быть установлено. Композиция их разнообразна, во всяком случае сейчас никакого единства мы не видим.

Сказки о животных строятся на элементарных действиях, лежащих в основе повествования, представляющих собой более или менее ожидаемый или не ожидаемый конец, известным образом подготовленный. Эти простейшие действия представляют собой явление психологического порядка, чем вызван их реализм и близость к человеческой жизни, несмотря на полную фантастичность разработки. Так, например, многие сказки построены на коварном совете и неожиданном для партнера, но ожидаемом слушателями конце. Отсюда шуточный характер сказок о животных и необходимость в хитром и коварном персонаже, каким является лиса, и глупом и одураченном, каким у нас обычно является волк. Так, лиса советует волку ловить рыбу, опуская хвост в прорубь. Свинье она советует съесть свои собственные внутренности или разбить себе голову и съесть свой мозг. Цепь таких коварных советов может соединиться в одну сказку с вариантами по отдельным звеньям («Волк-дурень»). Козел предлагает волку разинуть пасть и стать под гору, чтобы он мог выпрыгнуть в пасть. Козел опрокидывает волка и убегает. Лиса заставляет волка целовать приманку, засунув голову в капкан (тип 122=47 В=АА. 122). В западноевропейских сказках широко распространен сюжет или эпизод о лисе, советующей медведю засунуть лапу в расщепленное бревно, из которого она затем выдергивает клин.

Другой такой же повествовательной единицей является мотив неожиданного испуга. На нем построена сказка «Лубяная и ледяная хаты» (тип 43, Аф. 1, 10, II, 13, 14). Лиса занимает хату зайца. Собака, медведь, бык не могут ее выгнать, выгоняет петух, распевая угрожающую песнь, наводящую страх, или слепень, неожиданно жалящий лису в чувствительное место. То же в сказке «Зимовье зверей» (тип 130, 130А, 130В=АА. 130, Аф. 63—65). В некоторых случаях путем испуга выгоняют хозяина («Бременские музыканты»: звери становятся друг на друга и начинают концерт, отчего

разбойники в испуге разбегаются), в других — путем испуга отгоняют врага, желающего занять избушку (ср. также «Верлиока», Аф. 301). Формы напугивания весьма разнообразны. В сказке «Напуганные медведь и волки» (тип 125, Аф. 18, 44(45), 46(47), 554 / V) звери, уже предупрежденные лисой, так пугаются повадок невиданного ими кота, что медведь валится с дерева, а волк выбегает из-за кустов. В сходной сказке кот и баран показывают волкам отрубленную волчью голову, которую они нашли на дороге. Волки в страхе разбегаются.

Напугивание представляет собой частный случай обмана. На разных видах обмана основывается целый ряд других сюжетов, как-то: «Лиса-повитуха» (тип 15, Аф. 4 (V), 9—13), «Бег вперегонки» (тип 30, Аф. 1), «Лиса и дрозд» (тип 56 A, B) Аф. 32), «Лиса-исповедница» (тип 61A=AA.\*61, Аф. 1, 15, 17), «Собака и волк» (тип 101, Аф. 59) и др. В некоторых случаях пренебрегают добрым советом, и дело кончается гибелью. Волк приходит в гости к собаке. Собака его предупреждает, чтобы он не подавал голоса. Но глупый волк, наевшись и напившись, начинает завывать, его обнаруживают и убивают (тип 100, Аф. 59).

Таким образом разные сюжетные ситуации сводятся к одной психологической предпосылке или основе, но встречается и нечто обратное: одинаковые сюжетные ситуации или мотивы основаны на различных психологических предпосылках. Так, могут быть сближаемы сказки, в которых животное по разным причинам что-либо роняет. Журавль учит лису летать, но роняет ее, и она разбивается (тип 255A, Сд. 53, 54). Ворона нашла рака и улетает с ним. Рак лытит вороне, она каркает и роняет его в море (тип 227\*=A\* 242 1, Аф. 73 / V). Здесь, конечно, вспоминается и лисица, выманивающая у вороны путем лести сыр, у Крылова (тип 57, в русском репертуаре не засвидетельствован).

Изучение композиции обнаруживает, что в числе сказок о животных есть как бы два вида их. Одни сказки представляют собой нечто законченное, цельное, имеют определенную завязку, развитие и развязку и, как правило, не вступают в соединение с другими сюжетами, представляют собой законченные произведения, т. е. сказочные типы в общепринятом смысле этого слова. Таковы, например, «Старая хлеб-соль забывается», «Лиса и журавль», «Журавль и цапля» и многие

другие. Легко, однако, заметить, что таких явное меньшинство. Большинство же сказок не обладает сюжетной самостоятельностью, а только некоторой особой соединяемостью, тяготением друг к другу и, хотя иногда могли бы рассказываться самостоятельно, фактически почти никогда не рассказываются отдельно. Может быть поставлен вопрос о том, что некоторая часть животного эпоса представляет собой одно целое, которое в народе никогда не сводится к полному объединению, но объединяется частично. Термин «животный эпос» поэтому вполне возможен и правилен. Есть сюжеты, которые никогда не рассказываются отдельно. Так, сказка о лисе, ворующей рыбу, соединяется со сказкой о волке, ловящем рыбу хвостом, хотя они внешне независимы друг от друга. Эта соединяемость — внутренний признак животного эпоса, не присущий другим жанрам. Отсюда возможность романов или эпопей, которые, как мы видели, так широко создавались в западноевропейском средневековье. От искусства составителя будет зависеть убедительность и художественность использования заложенных в самих сказках возможностей. Волшебные сказки вообще не допускают такого объединения. Имеющиеся объединения волшебных сказок идут по линии внешней контаминации различных сюжетов, либо объединение совершается по принципу обрамления, как в «Тысяче и одной ночи» или «Волшебном мертвеце». Наоборот, сказки о животных обладают внутренней соединяемостью в одно целое. Это видно еще и потому, что некоторые из типов, выделенных в указателе, не только эмпирически никогда не встречаются отдельно, но и, по существу, не могут существовать как самостоятельные сказки. Так, типы «Битый небитого везет» (тип 4), «Лиса замазывает голову сметаной» (тип 3), «Звери (в яме) пожирают друг друга» (тип 20А), «Пожирание собственных внутренностей» (тип 21), «Собака подражает медведю» (тип АА.\*119), «Волки лезут на дерево» (тип 121), «Лиса и хвост» (тип \*154 1) и некоторые другие не представляют собой сказок или типов, или сюжетов. Это только обрывки, части, мотивы, которые становятся понятными или возможными только в системе какого-то целого. Отсюда видно, что «Указатель» составлен неправильно: как указатель типов он незаметно сбивается на указатель мотивов. Эта ошибка, однако, очень показательна, так как она отражает характер самого материала.

Но мы можем наблюдать и другое явление: сюжеты или мотивы не имеют точных границ, не обладают четкой и ясной отделяемостью друг от друга, они, наоборот, переходят один в другой, так что, сличая две сказки, иногда трудно, а иногда и невозможно сказать, имеем ли мы два разных сюжета или два варианта одного сюжета. Явление соединяемости сюжетов и их переходимости из одного в другой представляет собой большую проблему, которая еще ощущалась в старой мифологической науке, но в позднейших трудах даже не ставилась, настолько укоренилось изолированное изучение по сюжетам, возведенное финской школой в принцип. Мифологи решали эту проблему очень легко. Афанасьев в своих комментариях к сказкам № 1—7 пишет: «Сказки о лисе, волке и других зверях (Tiermärchen) составляют отрывки старинного животного эпоса». Точно так же Буслаев объяснял пословицы как разрозненные члены утерянного эпического предания. Что такое объяснение неправильно, для нас очевидно. Вопрос этот может быть решен только методами стадильно-исторического изучения сказки. Он тесно связан с вопросом о происхождении сказок о животных.

### *О происхождении сказок о животных*

---

После ученых-мифологов вопрос о происхождении животного эпоса, как уже говорилось, не ставился. Явление международных параллелей и изучение заимствований и миграции затмили все другие проблемы в изучении сказки. Тем не менее имеются отдельные высказывания и по вопросу о происхождении животной сказки. Так, Н. П. Дашкевич склонен приписывать этим сказкам тотемическое происхождение и дает краткое изложение существующих взглядов на природу тотемизма. Но решительного мнения, а тем более доказательства этого положения, мы у Дашкевича не найдем. В. Гнатюк в предисловии к своему сборнику украинских сказок

о животных также утверждает, что тотемизм — одно из исторических слагаемых в животном эпосе<sup>410</sup>.

При настоящем состоянии науки тотемическое происхождение животного эпоса не может быть как вполне опровергнутым, так и полностью доказанным. Достоверно только тотемическое происхождение животных мотивов волшебной сказки. Так, категория волшебного помощника, большей частью имеющего облик животного, явно тотемического происхождения. Такого же происхождения мотив благодарных животных. Мотив чудесного рождения от животных также частично восходит к тотемическим верованиям и представлениям. К ним же восходит мотив брака животного с человеком (женщина приживает ребенка от медведя). Но все эти мотивы относятся к волшебной сказке.

Большинство исследователей считает возможным выделить животных из всего состава народной сказки, не обращая внимания на жанровые отличия. Так, например, поступает Вундт. В главе "Das mythologische Tiermärchen"<sup>411</sup> он утверждает тотемическое происхождение сказок о животных, но доказывает это на мотивах, относящихся к волшебной сказке. Тотемизм есть известная форма отношений между человеком и животными, и Вундт рассматривает формы этих отношений (договорные начала, брак, животное как предок, превращение в животных, священные животные и умиловительные путем жертвоприношений и др.). Сюда же включено изучение фантастических животных и, в частности, дракона. Однако, с нашей точки зрения, здесь речь идет не о сказке о животных, где нет ни брака, ни превращений, ни рождения от животных. Сказка о животных остается необъясненной. Сказка о животных, хотя ее жанровые признаки еще и не изучены до конца, все же представляет собой совершенно иное явление, чем волшебная сказка, а следовательно, должен быть поставлен вопрос о возможности иного происхождения ее. Она отражает иные мыслительные категории, чем сказка волшебная, а следовательно, может восходить к иным корням общественно-исторического порядка.

---

<sup>410</sup> Гнатюк В. Українські народні байки. // Етн. зб., Львів, 1916, в. 37—38.

<sup>411</sup> Wundt W. Völkerspsychologie, Bd. V. Mythos und Religion, 2. Dritte Aufl. Leipzig, 1923, s. 155—224.

Наблюдая за составом животных, выступающих в качестве действующих персонажей в животном эпосе, мы отмечаем преобладание диких и, особенно в русском эпосе, лесных животных. Это — лиса, волк, медведь, заяц и птицы: журавль, цапля, дрозд, дятел, ворона и др. Гораздо реже выступают домашние животные: собака, кот, козел, баран, свинья, бык, лошадь и домашние птицы, из которых чаще других встречается петух. Домашние животные появляются в соединении с лесными, а не как самостоятельные или ведущие персонажи. Примеры: кот, петух и лиса (тип 61 В, Аф. 37—39), овца, лиса и волк (тип 122 С, А, Аф. 28), собака и дятел (тип 248, Аф. 66, 67) и др. Ведущими персонажами, как правило, являются лесные животные, домашние же животные в большинстве случаев играют подсобную роль. Сказок только о домашних животных в русском репертуаре вообще нет, а в международном их не больше 5—6 (типы 200, 203, 204, 206, 210). Можно сделать вывод, что животный эпос есть эпос о диких лесных и иных, а не о домашних животных. Нам это важно отметить, так как это наводит на предположение, что сказки о животных создавались на такой стадии развития человеческой культуры, когда лесные животные были объектом примитивных форм хозяйствования, т. е. охоты, а также объектом мыслительной и художественной деятельности, прирученных же животных или вообще не было, или они не играли существенной роли. Следовательно, создание животного эпоса следует отнести к доклассовой стадии развития общества.

С этим согласуется целый ряд других особенностей животного эпоса. Даже белое морфологическое рассмотрение этих сказок показало нам, что основным композиционным стержнем их является обман в самых разных видах и формах. Обман предполагает превосходство хитрого над глупым или простодушным. С нашей точки зрения, обман морально предосудителен. В сказках о животных он, наоборот, вызывает восхищение как форма выражения превосходства слабого над сильным. Это заставляет предполагать, что сказка о животных создавалась тогда, когда обман не только не был предосудителен, но представлял собой одну из форм борьбы за существование. В центре животного эпоса стоит хитрое животное, всех превосходящее и всех побеждающее. Если с этой точки зрения рассмотреть эпическое творчество доклассовых

народов, то мы найдем там такую же картину: у североамериканских индейцев таким животным является норка, у чукчей — ворон и т. д., причем эти животные не являются тотемами<sup>412</sup>. Но мифы, в которых они действуют, не имеют развлекательного значения. Прделки хитрых животных носят характер шутки, но значат совершенно иное. Подобные рассказы исполнялись перед охотой. При рассказывании хитрость должна была магически перейти на участников рассказывания. Сейчас мы не можем сказать, почему одни народы отдают предпочтение одним животным, другие — другим. Центральное животное вовсе не является ни особенно сильным, ни особенно хитрым. Ворон может так же способствовать успеху в охоте, как выдра или норка, или кролик. Этим подтверждается, что животный эпос не возникает из наблюдений над реальными силами и возможностями животных. Животное является героем в силу приписываемого ему могущества, вовсе не реального, а магического. Следовательно, переносимость действий с одного животного на другое не есть явление только формально-художественное, а коренится в особенностях первобытного мышления.

Все это приводит нас к утверждению большой древности сказки о животных в целом, хотя существуют и древние, и новые сюжеты. Пока мы не можем установить непосредственной генетической связи с тотемизмом, однако если действующими лицами являются не люди, а животные, наделенные силой и недоступными для человека способностями, но действующие как люди, то это может свидетельствовать о связи с тотемизмом, при котором человека не отличают от животных.

Изложенная здесь точка зрения еще подлежит разработке на большом сравнительном материале, включающем мифы первобытных народов на различных ступенях их общественного развития. Это работа, требующая усилий не одного только человека, а целой школы — всей нашей советской фольклористики. Утверждая древнее происхождение сказок о животных, мы утверждаем древность происхождения самого жанра. Но этим еще не сказано, что дальнейшие эпохи не

---

<sup>412</sup> Указания на дальнейшую литературу см. в кн.: Мелетинский Е. М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М., 1979 (ред.).

давали новообразований. Отдельные сюжеты могут быть и более позднего происхождения. Сличение репертуара первобытных народов с народами более развитыми покажет, по какой линии шло развитие сказок о животных.



## ГЛАВА VII БЫТОВАНИЕ СКАЗКИ

### Постановка проблемы

Подобно тому, как песня поется, сказка сказывается. Сказка назначена не для чтения глазами, а для восприятия на слух. И точно так же, как изучение только текста песни односторонне и недостаточно и для полного знания ее нужно изучать напевы, так и сказку нужно изучать, исследуя формы и способы ее исполнения. Текст, который при чтении может казаться бледноватым и мало выразительным, получает свое полное звучание только при надлежащем исполнении.

Исполнение неотделимо от исполнителей. Исполнитель не является абстрактной фигурой, творящей по произволу. Он принадлежит к известной социальной среде и к известной эпохе. Его творчество обусловлено этой средой и эпохой. Оно — явление социального порядка и подвержено определенным закономерностям. Но вместе с тем грани, положенные средой и эпохой, не являются вечными и раз навсегда данными. Они меняются с историческим развитием и сами по себе достаточно широки, чтобы в известных пределах дать простор индивидуальному творчеству. Вопрос об исполнителях и исполнении тесно связан с вопросом о содержании и объеме репертуара. В изучении исполнительства мы встречаемся с тем же явлением, какое мы имеем и в самих сказках: встречей двух противоположных тенденций. С одной стороны, мы имеем некоторую устойчивость, традиционность и ограниченность, в силу чего, например, могут быть составлены каталоги и указатели сюжетов и мотивов; с другой — мы имеем в пределах единообразия бесконечное разнообразие вариаций, часто связанное с индивидуальными особенностями

ми исполнителей. Это — типично фольклорное явление. Изучению подлежат обе стороны, обе проблемы: проблема единообразия и проблема многообразия. В русской науке вопрос о бытовании сказки и живых носителях эпической традиции ставился уже в 60-е годы прошлого столетия. Правда, А. Н. Афанасьев, составивший свой сборник почти исключительно по рукописным источникам, естественно, не мог еще почти ничего знать о бытовании сказки и, верный позициям своей школы и искавший в сказке прежде всего отражения первобытной старины, не интересовался этой стороной дела. Но уже Н. А. Добролюбов в рецензии на сборник писал: «Всякий из людей, записывающих и собирающих произведения народной поэзии, сделал бы вещь очень полезную, если бы не стал ограничиваться простым записыванием текста сказки или песни, а передал бы всю обстановку как чисто внешнюю, так и более внутреннюю, нравственную, при которой удалось ему услышать эту песню или сказку»<sup>413</sup>. Мы знаем, что П. Н. Рыбников в первом томе своих «Песен» дал статью «Заметка собирателя» (Рыбников, 1909, I, с. X—СП), где русский читатель познакомился с такими замечательными исполнителями былин, как Т. Г. Рябинин. Впервые располагать былины по исполнителям стал А. Ф. Гильфердинг в своих «Онежских былинах»<sup>414</sup> (подробности см. в работах А. М. Астаховой)<sup>415</sup>. Эту традицию частично перенес на сказку Д. Н. Садовников (Садовников, 1884). Он почти всегда под текстом обозначал исполнителя. Это, казалось бы, мелкое обстоятельство означает переход на новые принципы. Садовникову удалось открыть замечательного сказителя — Абрама Новопольцева, от которого записано около семидесяти текстов разных жанров. Садовников скончался, не успев сам подготовить своего собрания к печати. Принцип расположения сказок по исполнителям впервые полностью применен Н. Е. Ончуковым в его «Северных сказках» (Ончуков, 1908). К этому Ончуков был

---

<sup>413</sup> Добролюбов Н. А. Народные русские сказки // Собр. соч. В 3-х т., т. 1. М., 1950, с. 591.

<sup>414</sup> Гильфердинг А. Ф. Онежские былины, т. I—III. СПб., 1894—1900.

<sup>415</sup> Ср. суммирующую кн.: Астахова А. М. Былины: Итоги и проблемы. Л., 1966 (ред.).

подготовлен изданием печорских былин<sup>416</sup>, где в расположении материала он следует Гильфердингу. Сборнику сказок Ончукова предпослана статья «Сказки и сказочники на Севере», характеризующая экономику и географические особенности края и сказочное творчество Севера. Сказкам каждого сказителя предпосылаются его биография и характеристика. Этот прием прочно входит в русскую собирательскую практику (сборники Д. К. Зеленина, Б. и Ю. Соколовых, М. К. Азадовского, И. В. Карнауховой и др., см. гл. II). У нас записывают не только сказку, но и место и время исполнения, сведения об исполнителях. Таким образом собирательская практика создает прочную базу для всестороннего изучения сказки, а не только текстуального. Такое направление русскому собиранию сказок было дано деятельностью сказочной комиссии Русского географического общества, возглавляемой акад. С. Ф. Ольденбургом. В своей статье «Собирание русских народных сказок в последнее время» Ольденбург утверждал, что материал, издаваемый без точных указаний места и времени записи, без сведений о сказителях, «может иметь лишь совершенно условное научное значение»<sup>417</sup>. Здесь же он дает краткую историю русского собирательства и подчеркивает превосходство русских методов над западноевропейскими. Позднее, в 1929 г. в речи в Сорбонне, он повторил свои слова<sup>418</sup>.

После Октябрьской революции у нас появился новый тип сборника, а именно сборник, целиком посвященный творчеству одного какого-нибудь исполнителя, репертуар которого пытаются исчерпать до конца. Таковы собрания, посвященные сказкам Коргуева (2 тома)<sup>419</sup>, Барышниковой (Куприяниха)<sup>420</sup>, Сороковикова (Магай)<sup>421</sup>, Господарева<sup>422</sup>. К это-

---

<sup>416</sup> Ончуков Н. Е. Печорские былины. СПб., 1904.

<sup>417</sup> Ольденбург С. Ф. Собирание русских народных сказок в последнее время // Журнал Мин. нар. просв., т. XIV, 1916, № 8, с. 296—322.

<sup>418</sup> Oldenbourg S. Le conte dit populaire: problemes et methodes // Rev. des etudes slaves, vol. IX, fas. 3—4. Paris, 1929, p. 221—236.

<sup>419</sup> Сказки М. М. Коргуева. Кн. I и II. Запись, вступ. статья и коммент. А. Н. Нечаева. Петрозаводск, 1939.

<sup>420</sup> Сказки Куприянихи / Запись, вступ. статья и комментарий А. М. Новиковой и Я. А. Оссоветацкого. Воронеж, 1937.

му же типу принадлежат сборники Азадовского, посвященные в основном двум сказочникам: Винокуровой и Аксаментову<sup>423</sup> (подробнее об этих изданиях см. в гл. II).

Такой способ собирания создает почву и для всестороннего научного изучения сказки. Однако теоретическая разработка вопроса долго отставала от собирания. Мы имеем отдельные работы, в которых разрабатываются только частные вопросы. Работа Э. В. Гофман «К вопросу об индивидуальном стиле сказочника»<sup>424</sup> посвящена двум (из пяти записанных) сказкам белозерского сказочника Богданова. В ней показано, как наличие традиционных приемов сочетается с реализмом, мотивировками, обстановочностью, психологизмом. Все эти свойства приписываются индивидуально Богданову. Работа С. И. Минцу «Черты индивидуального и традиционного творчества в сказке о царе Соломоне»<sup>425</sup> носит несколько более широкий характер.

На примере двенадцати вариантов одного сюжета делается попытка установить типы сказочников по их «художественной манере». Таких типов насчитывается четыре (бытовики-реалисты, профессионалы-балагуры, эпика, схематики). В работе И. В. Карнаухова «Сказочники и сказки в Заонежье»<sup>426</sup> сказочники делятся на типы по их отношению к тексту (импровизаторы, владеющие твердым текстом, разрушители). Даются общая картина бытования сказки на Севере и краткая характеристика четырех сказочников.

---

<sup>421</sup> Сказки Магая (Е. И. Сороковикова) / Под ред. М. К. Азадовского. Л., 1940.

<sup>422</sup> Сказки Ф. П. Господарева / Запись текста, вступ. статья и прим. Н. В. Новикова. Петрозаводск, 1941.

<sup>423</sup> Азадовский М. К. 1) Верхнеленские сказки. Иркутск, 1925; изд. 2-е, 1938; 2) Сказки из разных мест Сибири. Иркутск, 1928.

<sup>424</sup> Гофман Э. В. К вопросу об индивидуальном стиле сказочника // Художественный фольклор, 1929, вып. 4—5, с. 113—120.

<sup>425</sup> Минцу С. И. Черты индивидуального и традиционного творчества в сказке о царе Соломоне // Художественный фольклор, 1929, вып. 4—5, с. 107—113.

<sup>426</sup> Карнаухова И. В. Сказочники и сказки в Заонежье // Крестьянское искусство СССР. Т. 1. Искусство Севера. Заонежье. Л., 1927, с. 104—120.

Попытка более обстоятельного решения вопроса о типах сказочников предпринята в курсе Б. М. Соколова «Русский фольклор», в выпуске, посвященном сказке. На основании главным образом собственных наблюдений Соколов делит сказочников на эпиков, моралистов, реалистов-бытчиков, балагуров и сатириков. Эта схема очень несовершенна и разработана неровно, частично с положениями Б. М. Соколова нельзя согласиться. В основу деления, по-видимому, положен репертуар. Эпики рассказывают волшебную сказку, моралисты — легенду, реалисты — новеллистическую сказку, балагуры — анекдоты, сатирики — тоже анекдоты и новеллу, но в сатирическом освещении. Однако отнесение живых лиц к указанным типам не всегда бесспорно. Так, А. М. Ганин — эпик — рассказал всего одну фантастическую сказку. Больше половины его сказок — это сказки-былины, и он по репертуару представляет собой совершенно иной тип, чем отнесенный Соколовым сюда же Семенов, который рассказывает только волшебные сказки. Такая ошибка могла получиться потому, что принципы определения типа нелепы, и потому, что кроме репертуара учитывается также и манера исполнения.

Как бы чувствуя недостаточность своих установлений, Б. М. Соколов к этим «типам» добавляет еще «группы», в выделении которых также нет определенной системы. К таким «группам» отнесены сказочники, исполняющие сказки типа «заветных», драматурги, разыгрывающие свои сказки, книжники, говорящие книжным языком, и, наконец, женщины, отличающиеся, по Б. М. Соколову, своеобразной сентиментальностью. Такие утверждения в настоящее время уже невозможны.

Вопрос о влиянии индивидуальности на традицию теперь, когда эта индивидуальность изучена до конца в ряде образцов, может решаться очень широко. Несмотря на то, что изучение сказки по исполнителям началось в 60-е годы прошлого столетия, мы не подозревали, как велико значение личности исполнителя. Это показано в ряде прекрасных характеристик, данных отдельным сказочникам (см. вводные статьи к указанным изданиям)<sup>427</sup>.

---

<sup>427</sup> Азадовский М. К. 1) Русская сказка. Избранные мастера, т. I—II. М., 1932. (Введение в несколько переработанном виде вошло в книгу «Литература и фольклор». Л., 1938, с. 196—273. «Русские сказоч-

Но вместе с тем такое увлечение сказочниками, притом именно лучшими, содержит в себе некоторую опасность не только односторонности, но и неправильного понимания сущности и специфики народного творчества.

Издание и изучение сказок по лучшим мастерам представляет собой некоторый отбор, а отбор в любой науке всегда опасен и может привести к неправильным представлениям и выводам. Изучая сказку по лучшим исполнителям, мы ничего не узнаем о массовом бытовании сказки. Между тем сказка живет полной жизнью не только в лице мастеров этого дела, она живет «сплошной» жизнью, ее знает каждый. Какой характер этого массового существования сказки, мы при таком принципе собирания и изучения не узнаем. Поэтому одного такого способа собирания и изучения недостаточно.

В советской науке имеется и другая тенденция, тенденция сплошного собирания. Записью и изучением должны быть охвачены не только отдельные, избранные люди, а целые селения, при более широком охвате — целые районы, а в идеале — вся страна. На такой точке зрения стоял А. И. Никифоров. Он дал теоретическое ее обоснование<sup>428</sup> и применял этот принцип на практике в своей собирательской работе<sup>429</sup>. При таком записывании и изучении вскрывается картина широкого бытования сказки. Стационарный метод сплошного записывания позволяет судить о степени распространенности сказки вообще, о жизни сказки, о видах и сравнительной распространенности отдельных сюжетов по районам, о распределении материала по полу и возрасту, о естественных формах бытования сказки и т. п. Так, например, вскрылась необычайная интенсивность жизни сказки в

---

ники».); 2) Eine sibirische Märchenerzählerin. FFC N 68. Helsinki, 1926; 3) Pohadky Hrnolenskeho kraje. II // Vestnik Narodo pisny ceskoslovensky, 1928; 4) Статьи о литературе и фольклоре. М.—Л., 1960.

<sup>428</sup> Никифоров А. И. К вопросу о задачах и методах собирания произведений народной словесности // Изв. РГО, 1928, т. X, вып. 1.

<sup>429</sup> Никифоров А. И. 1) Свьотчасна пінезька казка // Етн. вісн. Киев, 1929, кн. VIII; 2) К вопросу о картографировании сказки // Сказочная комиссия в 1926 г. Л., 1927, с. 60—66. — Собрание А. И. Никифорова опубликовано В. Я. Проппом в сборнике «Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова». М.—Л., 1961 (ред.).

детской среде, что дало А. И. Никифорову возможность выделить особый жанр детской сказки, определяемый как со стороны содержания, так и со стороны исполнения (Никифоров, 1928в, 49—63). Сплошное записывание дает возможность установить закономерную связь репертуара и его форм с географическими особенностями и экономикой края (Никифоров, 1934).

При таком способе собирания нет необходимости публиковать все записанное. Оно может храниться в архивах и быть доступным для специальных исследований и изысканий. Для науки важны не только лучшие, но все материалы в их совокупности для всестороннего и разнообразного изучения.

Таким образом можно избежать некоторой односторонности, которая получается, если ограничиться изучением только лучших образцов. Но изучение материала по исполнителям таит в себе опасность преувеличения роли отдельных лиц и забвения специфически фольклорной стороны дела. Подобно тому, как история литературы не есть сумма биографий и произведений, так в еще большей степени фольклор не есть сумма текстов при известных исполнителях. Исполнители и их тексты отражают какие-то, еще недостаточно изученные процессы, совершающиеся в фольклоре закономерно. То, что у нас иногда изображается как индивидуальное творчество отдельных лиц (психологизация, внесение мотивировок, приближение фантастики к реальному быту, использование пейзажей и т. д.), на самом деле отражает общие, совершающиеся в фольклоре процессы. Изучение творчества отдельных лиц создает только базу для изучения этих процессов, оно должно привести к фиксации этих процессов, их форм и разновидностей. На сегодняшний день такая работа еще не проделана. Так, Н. П. Гринкова еще в 1934 году писала: «Если детально присмотреться к статьям о сказочниках и к тем биографическим заметкам, которые приводятся перед текстами того или другого сказочника в сборнике, то получается впечатление, что все это еще эскизы, наброски, показывающие лишь общее направление в работах собирателя. Исчерпывающей же проработки мы пока не имеем»<sup>430</sup>.

---

<sup>430</sup> Гринкова Н. П. Вопрос о сказочнике в русской фольклористике // С. Ф. Ольденбургу, с. 175.

У нас иногда противопоставляют старое учение о безличности народного творчества новому пониманию глубокой роли именно личного творчества. Такое противопоставление определенно неправильно. Старому пониманию народности (представленному особенно в учении Гриммов) мы должны противопоставлять новое понимание народности, а не снимать проблему народного творчества, заменяя ее изучением творчества отдельных лиц. Силу народного творчества как такового понимал М. Горький, называя его, может быть, не совсем удачно «коллективным». «Мощь коллективного творчества, — говорил Горький, — всего ярче доказывается тем, что на протяжении сотен веков индивидуальное творчество не создало ничего, равного “Илиаде” или “Калевале”, и что индивидуальный гений не дал ни одного обобщения, в корне коего не лежало бы народное творчество, ни одного мирового типа, который не существовал бы ранее в народных сказках и легендах»<sup>431</sup>. Здесь уместно вспомнить слова В. И. Ленина, сказанные им после просмотра собрания Н. Е. Ончукова: «Это подлинное народное творчество, такое нужное и важное для изучения народной психологии в наши дни»<sup>432</sup>. Характерно, что Горький не отмежевывается от буслаевской точки зрения, а исходит из нее, опирается на нее. «Романтическая» точка зрения Буслаева оказывается вовсе не столь «романтической», а во многом весьма передовой и правильной.

Таким образом, вопрос о бытовании сказки — не просто этнографический или литературный, это весьма сложный вопрос, большая теоретическая проблема.

## *Формы бытования сказки*

---

Сказка не создавалась сразу как готовый жанр. Как мы уже видели, она коренится в обрядовой и культурной жизни

---

<sup>431</sup> Горький М. Разрушение личности // Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, М., 1953, с. 27.

<sup>432</sup> Бонч-Бруевич В. Д. Ленин о поэзии // В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976, с. 695.



народов, она развивается из мифа. Соответственно и формы ее исполнения, какие мы наблюдаем сегодня, развились из форм бытования мифа. Но изучение бытования первобытного мифа не входит в наши задачи. Филологическая традиция западноевропейской науки такова, что в большинстве случаев мы имеем только тексты мифов, а способы их использования остаются неосвещенными. Нам пока достаточно указать, что мифы имеют магически-заклинательное значение, что ими пользовались в производственных целях.

Следы такого использования текстов, предшествовавших сказкам, сохранились и по сегодняшний день у многих народов. Это отмечено уже западноевропейской наукой<sup>433</sup>. У нас вопрос этот впервые был затронут в работе В. Н. Харузиной «Время и обстановка рассказывания повествовательных произведений народной словесности»<sup>434</sup>, но широкое освещение получил в замечательной работе Д. К. Зеленина «Религиозно-магическая функция фольклорных сказок»<sup>435</sup>. Зеленин заметил существующую у некоторых народов сезонность в рассказывании сказок. Иногда сказки можно рассказывать летом, запрещается рассказывать зимой. Известны запреты на рассказывание сказок в ночное время. Зеленин показал охотничью основу этих запретов, сохраненную и переосмысленную в таких, например, запретах, как «Летом нельзя говорить сказки, овцы падают» (Там же, с. 217), показал, что сказка некогда имела значение оберега, заклинания и составляла часть обряда.

Однако в настоящее время на русской почве такие запреты возможны только как реликты и не ими определяется характер жизни сказки. Если мы можем говорить о ритуальном происхождении сказки, то почти ничего не известно о ритуальном ее исполнении и об историческом развитии этих форм исполнения. Между тем исследование, произведенное Зелениным, наводит на мысль, что не только функция сказки стоит в связи с ранним производственно-магическим исполь-

---

<sup>433</sup> Sartori P. Erzählen als Zauber // Zeitschrift für Volkskunde. Neue Folge, 1930, Bd. II, S. 40-45.

<sup>434</sup> Харузина В. Н. Время и обстановка рассказывания повествовательных произведений народной словесности // Учен. зап. ин-та ист. РАНИОН. 1929, т. III.

<sup>435</sup> Зеленин Д. К. Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // С. Ф. Ольденбургу, с. 215—240.

зованием сюжета и акта рассказывания, но что и исполнитель был не любой человек, а принадлежал к известной профессиональной касте (см.: И. Л. Бродский. «Следы профессиональных сказочников в русских сказках»<sup>436</sup>). Однако, как уже указано, к настоящему времени сказка освободилась от обрядовых связей, и рассказывание превратилось в чистый акт художественного творчества и свободно от ограничений и заповедей более ранних стадий развития.

Очень скудны наши сведения о бытовании сказки в Древней Руси. Известны церковные запреты на рассказывание сказок, приведенные нами выше. Они свидетельствуют о том, что сказка существовала и что рассказывание практиковалось настолько широко, что требовалось вмешательство церковных властей. Церковь чуяла в этом рассказывании грех, причем грех состоял не только в развлекательном характере сказки, церковь ощущала в ней враждебное мировоззрение: рассказывание сказок в проповеди Кирилла Туровского упоминается наряду с верованием в волхование, в гадание по птичьему пению и проч.

Сведений о бытовании сказки этого времени немного. Богачи держали сказочников, которые рассказывали им сказки от бессонницы (XII в.). Несомненно, что сказки рассказывали скоморохи, в том числе сказки «срамные». Сказочников держали цари. Иван Грозный держал трех слепых сказочников, которые рассказывали ему по сказке при отходе ко сну. Сказочника, называемого Иваном, держал царь Василий Шуйский. Известны сказочники царя Алексея: Клим Орефин, Петр Сапогов, Иван Путятин. Это первые имена русских сказочников. Из приходно-расходных книг видно, что вознаграждение они получали обувью, кафтанами, сукнами<sup>437</sup>. Позднее сказочники известны были и в помещичьем обиходе (см., например, об Арине Родионовне, няне Пушкина, у Азадовского<sup>438</sup>) Но все эти данные еще ничего не говорят нам о формах бытования сказок в народной среде.

---

<sup>436</sup> Бродский И. Л. Следы профессиональных сказочников в русских сказках // Этн. обозр., 1904, № 2.

<sup>437</sup> Савченко, 1914, с. 42 и след. Там же см. источники и библиографию.

<sup>438</sup> Азадовский М. К. Сказки Арины Родионовны // Азадовский, 1938, 273—293.

Надо признать, что, несмотря на большую собирательскую работу и то внимание, которое у нас уделяется исполнителю, вопрос этот все же еще не изучен исчерпывающе. Такая недостаточность зависит от методов собирания. Обычно собиратель, явившись на место, ищет сказочника. Если поиски успешны, собиратель идет к нему или, наоборот, сказочник приходит к приезжему и собиратель работает с ним, т. е. записывает от него. Покончив с одним, собиратель обращается к другому. Что при таком способе мы ничего не узнаем о естественных формах бытования сказки, это очевидно. Что личность собирателя, «барина» или «ученого» из города, влияет на содержание сказки, также несомненно. Так, по наблюдениям братьев Соколовых, при оплате исполнителя по времени сказки выходили длинными, при оплате поштучно — короткими. По наблюдениям Н. П. Гринковой, члены семьи бывают недовольны, когда работника отрывают от труда и записывание затягивается. При таких условиях исполнитель будет торопиться и комкать, лишь бы отделаться от назойливого и непрошенного гостя. Нужен большой такт, умение подойти к человеку, чтобы получить полноценный материал. Идеальным нужно признать случай, когда рассказывают по собственной инициативе, в естественной обстановке и когда исполнитель не знает, что его записывают. При всех этих и других трудностях, о которых знают собиратели, все-таки собран уже достаточный для некоторых выводов материал.

По наблюдениям А. И. Никифорова, есть профессии, которые способствуют исполнению сказки. «У целого ряда профессий взрослого населения северной деревни мы встречаем сказку как средство облегчения труда путем создания вокруг работающего общества. Таковы многие ремесленники: портные, сапожники, плотники, катальщики обуви, печники. Большинство из них к тому же наиболее подвижная часть крестьянства: портные, например, работают не у себя на дому, а у клиентов. Биографии сказочников в сборниках Н. Ончукова, Д. Зеленина, братьев Соколовых в моем собрании сказок определенно подтверждают, что названные профессии нередко дают хороших сказочников. Один из многих сказочников Заонежья, печник Рябов прямо говорил: «Люблю сказки сказывать за работой. Легче, веселее работается — народ соберется, слушает, и делу спорчей»» (Никифоров, 1938,

239). Таким образом сказка сопутствует труду. Это одна из форм ее существования. При медленном темпе жизни и кустарном характере работы в старой деревне сказки должны были носить протяжный, медлительный характер, и это должно было сказаться и на тексте, и на стиле исполнения. Такая форма бытования ведет к обработке деталей, к медленному, размеренному течению сказки, с паузами и остановками.

Есть работы, в которых бывают вынужденные, длительные перерывы и невольный досуг и этот досуг заполняется сказками.

Такой была в условиях Севера работа лесорубов. Короткие зимние дни и длинные темные ночи, ночевки далеко от дома в лесных избушках — в этих условиях дорого ценилась сказка. По свидетельству А. И. Никифорова, хорошего рассказчика освобождали от части работы, делились с ним доходами за вечерние и ночные часы рассказывания. Такие же условия вынужденного досуга создаются при сплаве леса по длинным северным рекам, когда сплавщики на плотях коротают время за рассказыванием сказок. Рыбный промысел также ведет иногда к перерывам в работе вдали от дома, заполняемым рассказыванием сказок. То же — при охотничьем промысле. Зеленин наблюдал рассказывание сказок на мельнице в ожидании помола. Короче говоря, северные промыслы создают благоприятную почву не только для жизни сказки, но и для ее культивирования. Среда в этих случаях исключительно мужская. Она может тяготеть к новеллистической, забавной, острой, балагурной сказке, но не исключен интерес и к сказке волшебной. Между аудиторией и исполнителем создается теснейший контакт. Исполнитель своим мастерством захватывает аудиторию и, в свою очередь, подвергается ее одобряющему воздействию и влиянию. Жадность, с которой его слушают, его вдохновляет, и он проявляет высшую степень своего мастерства.

Может быть, этим отчасти объясняется, что русская сказка живет преимущественно в мужской среде. Преимущественно, но не исключительно. Есть и женские профессии, способствующие исполнению сказок. Такова профессия доярок, если скот выгоняется далеко от дома и не возвращается на ночь домой. Доярки, как и лесорубы, ночуют в лесных избушках и кроме женских разговоров развлекают себя и сказ-

ками. На «посиделках» прях также не только поются песни, но и рассказываются сказки.

Особой областью женской сказки являются сказки няnek и бабушек для детей. Знание сказки и любовь к ней прививается с детства. Деревня прекрасно знает не только развлекательное, но и воспитательное значение сказки. Никифоров утверждает наличие особого жанра детской сказки и определяет его не только по репертуару (сюда входят преимущественно кумулятивные, сказки о животных и такие, где герои являются дети), но и по способу исполнения: такие сказки разыгрываются, богаты песенными вставками и отличаются ритмичностью и особым стилем. Дети легко воспринимают и прекрасно передают такие сказки. В собрании Карнаутовой и Никифорова некоторое количество сказок записано от детей.

Наконец, в условиях больших расстояний нашей страны и иногда затруднительности сообщений сказка сопутствовала некоторым видам передвижений. Известна не только ямщицкая песня, но и ямщицкая сказка. По наблюдениям Никифорова, путь гуртовщика — погонщика скота, пастушьи переходы — все эти формы труда как раз очень охотно и часто сопутствовались рассказыванием сказки (Никифоров, 1938).

Есть, однако, и такие виды труда, которые не только не способствуют, но, наоборот, затрудняют и тормозят развитие сказки. Это — земледельческий труд, требующий величайшего напряжения всех сил, и женский домашний труд по ведению хозяйства. Может быть, отчасти этим объясняется большее фольклорное богатство Севера с его промыслами сравнительно с земледельческими центральными областями, где сказка возможна только в краткие периоды отдыха, в праздники, когда не работают. В таких случаях собираются в избах иногда по полу и возрасту, и здесь наряду с обычными крестьянскими беседами процветает и сказка.

Но сказка бытует не только в крестьянской среде. Как особый вид сказки мы должны выделить солдатскую сказку. Правда, у нас нет сведений о том, в каких формах существовала сказка в старой до- и пореформенной казарме. Но что она существовала там очень широко и в специфических формах, с определенным репертуаром и особыми чертами стиля, это несомненно. Один из лучших сказочников Азадовского

Ф. И. Аксаментов — отставной солдат. Солдатская стихия, так сильно отразившаяся, например, на народном театре, отразилась и на сказке. Даже в «безличном» сборнике Афанасьева могут быть выделены солдатские сказки.

Короче говоря, каждая социальная группа, каждая профессия отражается на характере, стиле, а иногда и на репертуаре сказки. Так, можно говорить в условиях Сибири о сказке бродяжнической (Азадовский, 1938, 216). Совершенно очевидно, что на сказке отражается и географическая обстановка края. Сказки Урала (сборники Зеленина) отличаются от сказок Севера.

### Вопрос о типах сказочников

Одним из факторов, обуславливающих разнообразие сказочных текстов, служит личность исполнителя. Как мы уже указывали, личность определяется социальными факторами, профессией и т. д. Она определяется и жизненной судьбой. Бывалый матрос будет рассказывать иное и иначе, чем старуха-нянька. Но вместе с тем сказка определяется и психологическими особенностями людей, их характером, склонностями, степенью и своеобразием таланта.

В нашей науке появилось стремление устанавливать известные типы сказочников. Собиратели часто относят своих исполнителей к тем или иным типам. Такое стремление вполне закономерно и оправданно. Однако оно будет иметь подлинно научное значение только тогда, когда самое понятие «тип» будет определено совершенно точно. Тип сказителя может быть установлен по самым разнообразным признакам, и все эти признаки в равной степени могут считаться важными и определяющими.

Так, тип сказителя может быть определен по характеру его репертуара. В этом случае типы исполнителей определяются жанрами самой сказки. Возможность такого распределения обуславливается степенью изученности жанра. Можно

говорить о сказителях-эпиках, тяготеющих к волшебной сказке, новеллистах, предпочитающих бытовую и анекдотическую сказку, моралистах, тяготеющих к нравоучительной легенде, и т. д. Однако фактически мы видим, что большинство сказителей, записанных достаточно полно, знает несколько видов сказки и можно говорить только о преобладании того или иного жанра или тяготении к нему. Такие крупные мастера, как Ф. П. Господарев, знают решительно все виды сказки. Издатель Н. В. Новиков относит его к типу «универсалов». Это определение, в сущности, снимает самое понятие «тип».

Выдвигался собирателями и другой, очень существенный признак, а именно манера или способ исполнения. Мы имеем ряд прекрасных описаний таких способов (Н. Гринкова. Сказки Куприяники; И. Карнаухова. Сказочники и сказки в Заонежье). Несомненно, что эта сторона жизни сказок также подлежит подробному рассмотрению и изучению. Очевидно также, что способ исполнения и характер репертуара стоят в некоторой связи. Волшебная сказка рассказывается иначе, чем острая сатирическая, шуточная или балагурная сказка. Однако это не общее правило. Сказочник-балагур рассказывает и волшебную сказку, но пронизывает ее элементами реализма и комизма, меняя ее до неузнаваемости. Поэтому выдвигается и другая сторона творчества исполнителей, а именно их стиль. Мы неоднократно встречаем определение сказочников как реалистов. Такая постановка вопроса требует предварительного изучения различных видов стиля, имеющих в составе русского репертуара.

Наконец, возможно определение по степени самостоятельности творчества. Есть среди сказочников смелые новаторы, импровизаторы, которые всякий раз ведут рассказ по-новому, и есть такие, которые слепо следуют традиции, которые воспроизводят раз усвоенный текст без произвольных изменений. Такие исполнители не всегда принадлежат к худшим, они — хранители традиции. Но среди них имеются и такие, которые не могут хорошо запомнить и воспроизвести слышанный текст, и в их устах сказка подвергается порче, сокращениям, распаду.

Таким образом, распределение (типологизация, классификация) исполнителей встречает еще значительные трудности. Чаще всего оно производится собирателями для своих испол-

нителей, причем их мало интересуют материалы других собраний. Имеющиеся попытки распределения не согласованы друг с другом. Трудности принципиального характера соединяются с недостаточностью материалов.

Чтобы судить о характере исполнителя, от него должен быть записан значительный материал, и сам исполнитель должен быть исчерпывающе научно описан. В большинстве же случаев мы имеем очень немногочисленные записи текстов от отдельных лиц при лаконичной биографии или характеристике, которая не представляет собой научного описания. Так, братья Соколовы записали 163 текста от 47 исполнителей. На одного исполнителя падает, таким образом, в среднем от трех до четырех текстов. Этого материала недостаточно для того, чтобы судить о подлинном лице сказочника.

Ввиду изложенного правильнее будет пока не говорить о типах сказителей; такому рассмотрению должно предшествовать всестороннее рассмотрение хорошо известных исполнителей. Мы остановимся на наиболее показательных образцах исполнителей.

### Некоторые крупные мастера

От пермского сказочника А. Д. Ломтева Зелениным записано 27 сказок. В вводной статье к сборнику Зеленин дает обстоятельную характеристику сказочника. Этого материала вполне достаточно для суждений о нем. Характерен состав его репертуара. Из 27 сказок — 20 волшебных, 2 легенды, 1 сказка-былина, 2 сказки анекдотического содержания и 2 сказки не могут быть отнесены к обычным видам сказок (1 — солдатского, 1 — тюремного происхождения). Уже этот состав характеризует Ломтева как любителя старой волшебной сказки. Зеленин говорит о нем: «Ломтев относится к сказкам весьма серьезно. Мелкие рассказы и бытовые анекдоты он никогда не назовет сказками, а пренебрежительно — “побасенками” Не любит он также сказок, в которых



“много брязгу” (неприличного), и “Микулу-шута” рассказал мне лишь под веселую руку, да и то с извинениями: эта-де сказка — “только мужикам ржать” (хохотать)... Настоящими сказками Ломтев считает только те, в которых подробно рассказывается о чудесных подвигах богатырей. Знанием таких именно сказок Ломтев гордится. Если в сказке нет настоящих богатырей, то должны быть, по крайней мере, цари, короли, генералы и вообще высокие лица: иначе сказка будет “мужицкою”» (Зеленин, 1914, XI, с. XXXIII).

Последние слова ярко характеризуют эстетику Ломтева и до известной степени эстетику волшебной сказки вообще. Если в сказке такую большую роль играют цари, царевичи, царевны, то это не признак аристократического происхождения сказки, как иногда ошибочно полагают, а тем более не признак каких-то «верноподданнических» чувств, как думали представители реакционной фольклористики. Цари соподчинены золотым дворцам, чудесным садам, фонтанам и прочим аксессуарам чудесной сказки. Это явление международное, и сказочные цари ничего общего не имеют с европейскими монархами.

Зеленин почти ничего не сообщает о манере исполнения Ломтева. Склад его сказок эпически спокоен, он соблюдает все нормы традиционной сказочной поэтики. Ломтев сознательно не переделывает сказок. Наоборот, для него вопрос гордости — сохранить сказку такой, какой он ее слышал. «Изменить основу, остов сказки Ломтев считает своего рода преступлением и всегда весьма точно придерживается того самого хода событий, с каким он когда-то усвоил данную сказку» (Там же, с. XXXIV). Однако изменения все же совершаются не по воле отдельных людей, а в силу законов исторического развития. В волшебные сказки Ломтева властно вторгается стихия реализма. Ломтев обладает даром наблюдательности и изобретательности и разрабатывает подробности, внося в них элементы окружающего его быта. Так, Илья Муромец у него некоторое время служит приказчиком у купца.

Если у Ломтева мы видим вторжение в волшебную сказку бытовой стихии, что не вполне соответствует любимым им волшебным сказкам, то у другого крупного русского сказочника Абрама Новопольцева, записанного Садовниковым в Самарском крае, в волшебную сказку вкрадывается не свойственная ей балагурная манера. Однако эта манера у него на-

столько совершенна, настолько блещет весельем и остроумием, тонкостью и разработанностью стиля, что Новопольцев принадлежит к лучшим русским сказочникам. О нем ничего неизвестно, кроме его сказок. Репертуар его очень велик. От него записано 72 текста самых разнообразных жанров. Большое место занимает волшебная сказка, и на этом основании Б. М. Соколов относит его к типу сказочников-эпиков. На основании анализа стиля и художественных приемов М. К. Азадовский («Русские сказочники») относит Новопольцева к сказочникам-увеселителям. Один из постоянных его приемов — рифмовка. «Основная манера — рифмовка, которая является одним из типичнейших приемов этого балагурного стиля. Это стремление к рифмовке распространяется почти на все части его сказок, у него зарифмованы зачины, концовки, типичные сказочные формулы и даже описательные места и некоторые части диалогов» (Азадовский, 1938, 222). Этому соответствует трактовка и персонажей, и сюжетов. Волшебная сказка теряет свой возвышенный стиль. Весь блеск своего таланта Новопольцев проявляет в новеллистической сказке. Он превосходно рассказывает также некоторые сказки о животных.

Наблюдение, согласно которому у крупных сказочников имеется тяготение к волшебной сказке, подтверждается на другом большом и талантливом исполнителе — Ф. П. Господареве. В творчестве Господарева наблюдается интересное и вполне закономерное в наши дни явление: старая волшебная сказка коалидирует<sup>439</sup> с современной идеологией. Если А. Д. Ломтев и М. М. Коргуев, Н. О. Винокурова и другие пронизывает ее элементами быта, А. Новопольцев — шутками, то Господарев — элементами идеологии. Мастерство и талантливость сказываются в том, что у Господарева соединение старой сказки с новой идеологией выходит художественно убедительным и правдивым. К такой трактовке он был подготовлен и своей судьбой, и своими убеждениями. За участие в крестьянских волнениях накануне революции 1905 года он был в 1903 году арестован и в 1906 году пожизненно выслан из родной Белоруссии в бывшую Олонецкую губернию, в деревню Шуя. Затем он получает разрешение на жительство в Петрозаводске и в течение десяти лет работает на Онежском

---

<sup>439</sup> Т. е. сочетается, переплетается (ред.).

заводе сперва подсобником и землекопом, затем штамповщиком и сварщиком. Пожар на заводе ведет к сокращению рабочих. Господарев делается кузнецом, потом возчиком, а после случайно полученного увечья становится инвалидом и заканчивает жизнь сторожем и работником совхоза.

Таким образом, Господарев — не крестьянин, а в зрелые годы своей жизни — рабочий, и этим определяется внутреннее содержание его сказочного творчества. У Господарева иное осознание действительности, чем у его предшественников-крестьян. Условно-сказочная, фольклорная действительность у него превращается в реальную действительность. Мы имеем не просто призывание элементами быта, а иное качество. Сказочные цари, которыми именно как сказочными дорожит еще Ломтев, у Господарева невозможны. Для него цари — настоящие цари и соответственно обрисованы и трактованы им. Антипоповские тенденции, имеющиеся и в дореволюционной сказке, у него превратились в антирелигиозные. У Господарева клеймится не злой помещик или барин, остающийся в дураках, у него выносится приговор феодально-помещичьему строю. Любовь к старой сказке у него — любовь к культурному наследию. Этой сказкой он дорожит. Он знает около сорока сюжетов волшебной сказки, разнообразно их контаминируя и соединяя<sup>440</sup>. Он сохраняет как сюжетный стержень, так и трактовку деталей. Но тем не менее по ряду стилистических приемов его волшебные сказки представляют собой новеллы. Если бы Господарев получил образование и стал писателем, мы имели бы в его лице крупнейшего новеллиста. И избушка яги, и змеборство, и женитьба героя — все у него изображено как действительно имевшее место. Этому способствуют живой и естественный язык, обилие диалогов и чрезвычайная детализация. Вот как, например, трактуется мотив героев, прибывающих в дом чудовища, где их расспрашивает мать чудовища, от которого она их прячет.

«Ступайте за мной, сказала старуха, я знаю, что вы с дороги, вы кушать хотите.

— Да, бабушка, хотим.

---

<sup>440</sup> Всего от Ф. П. Господарева записано 103 текста (94 из них опубликовано). Есть сведения о том, что он знал еще 7 сказок (Новиков Н. В. Сказки Ф. П. Господарева. Петрозаводск, 1941).

— Ну, кушайте поживей, а то скоро придет сын мой, так он вас сгубит.

Она их накормила и видит — сын едет. Она их взяла ударила, одного по головы и другого, и сделала их палками и поставила их за шкаф»<sup>41</sup>. Здесь решительно все — и поторапливание с едой, и удар по голове (ср. в других случаях обрызгивание водой и произнесение заклинательных формул), и прятание за шкаф, и такие выражения, как «ступайте за мной», выдает новое мироощущение и новый стиль. Отсюда понятно, что при всем тяготении к волшебной сказке у Господарева по количеству сюжетов все же преобладает новеллистическая. Из опубликованных 94 текстов абсолютное большинство падает на новеллистические сказки. Отсюда понятно также, что Господарев, в целом сохраняя традицию, все же активно ею не дорожит: при повторных исполнениях рассказывает по-разному, а иногда создает и новые сказки («Красные орлята»). В этом отношении он представляет собой противоположность Ломтеву, который сознательно дорожил традицией и отрекался от авторства некоторых сказок, которые склонен был приписывать ему Зеленин.

Как мы видим, большинство крупных сказочников — мужчины. Это еще не означает, что такое положение соответствует действительности. Оно могло зависеть и от того, что большинство собирателей — мужчины и что женщины стеснялись их и отказывались исполнять им свои сказки. Вопрос о том, преобладают ли у нас в качестве исполнителей мужчины или женщины, может быть решен только при сплошном стационарном обследовании.

По наблюдениям И. В. Карнауховой, почти каждая женщина рассказывает сказки, среди мужчин рассказывает не каждый. Однако если мужчина знает сказки, он знает их больше, чем женщина, и репертуар мужчин богаче, так как они уходят на отхожие промыслы, где обогащают свой репертуар, тогда как женщины редко выходят за пределы родных мест<sup>42</sup>. Однако и среди женщин встречаются крупные мастера, хотя их труднее бывает обнаружить. Крупнейшая русская сказочница Барышникова, по прозвищу Куприяниха,

---

<sup>41</sup> Сказки Ф. П. Господарева, с. 65 (сказка «Солдатские сыны»).

<sup>42</sup> Сказки и предания Северного края / Запись, вступ, статья и коммент. И. В. Карнауховой. М.: Academia, 1934, с. XXIV—XXV.

была открыта летом 1925 года в Воронежском крае женщиной же, умевшей к ней подойти и «разговорить» ее, — Н. П. Гринковой. От нее было тогда же записано 56 сказок, оставшихся неопубликованными. По следам Гринковой ее вторично записали А. И. Новикова и И. А. Оссоветацкий («Сказки Куприянихи»)<sup>443</sup>. Куприяниха — бабушка 50 лет, имеющая взрослых детей и внуков, уже не работающая, нянчащая своих внуков и ведущая хозяйство. Гринкова, характеризуя ее творчество, отмечает один из ее основных приемов — рифмовку. Сказки она восприняла от своего отца, по-видимому, балагура такого же типа, как Абрам Новопольцев. Но все же ее сказки женские. Состав ее репертуара очень пестрый. Преобладают анекдоты и новелистические сказки, далее следуют волшебные, она знает также сравнительно много сказок о животных, есть единичные легенды и побывальщины и рассказы чисто бытового содержания. Репертуар ее — явно отцовский, мужской. Но в этот репертуар она вносит лично ей свойственный лиризм, чувство меры и красоты, ритмическую плавную речь, напевную и драматизированную манеру исполнения, часто прерываемую исполнением песенным. В жизни она также ценит красоту, любит цветы, говорит о красоте трав и этот природный дар чувства красоты переносит и на сказку. Аудитория ее — преимущественно детская. Рискованные анекдоты в ее исполнении теряют свой острый характер и превращаются в забавные рассказы.

Число крупных мастеров-исполнителей у нас чрезвычайно велико. Всей стране известны такие мастера, как М. М. Коргуев, беломорский сказитель, от которого записано 76 текстов, в большинстве сводных, состоящих из нескольких сюжетов. Это — монументалист, огромный талант, заслуживающий специального монографического исследования. К крупнейшим мастерам принадлежат Е. И. Сороковиков (Магай), Н. О. Винокурова, записанные Азадовским, и многие другие. Приходится только пожалеть, что старая, дореволюционная наука часто довольствовалась частичной записью и не пыталась исчерпать источники до конца. Но и то, что пока сделано после Октябрьской революции, уже позволяет утверждать, что сила и размах народного творчества превосхо-

---

<sup>443</sup> Сказки Куприянихи / Запись сказок, вступ. статья и коммент. А. М. Новиковой и И. А. Оссоветацкого. Воронеж, 1937.

дят все предположения нашей старой и ранней науки и что после революции сказка расцвела новым, необычайно богатым и прекрасным цветом<sup>444</sup>.

---

<sup>444</sup> О бытовании русских сказок в последние десятилетия см.: Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. М., 1965, гл. «Традиционная русская сказка в устах советских сказочников», с. 151—201; Ведерникова Н. М. Русская народная сказка. М., 1975, гл. «Сказка и современность», с. 116—133.

## Текстологический комментарий

Эта книга, не дописанная и не изданная самим Проппом в 1960-е гг., была подготовлена к печати его женой, но по-настоящему доведена до научного издания и увидела свет в 1984 г. благодаря большому труду К. В. Чистова и В. И. Ереминой, постаравшихся не только сохранить и выверить авторский, по сути законченный (несмотря на видимую механичность его композиции) текст, но и осовременить ссылки на сказки и дополнить библиографическую часть, так сказать, следуя логике Проппа (все их дополнения помечены курсивом: *ред.*). Надо сказать, это им удалось в максимальной степени, даже с унаследованном специфических признаков пропповского самоповторяющегося, лекторско-учительского стиля. Наиболее наглядно это в бесконечной отсылке к «Сравнительному указателю сюжетов».

Задача этого, второго издания заключалась прежде всего в том, чтобы устранить опечатки и редкие недочеты, осовременить и привести к норме пунктуацию. Все не чисто технические вставки этого издания помечены угловыми скобками, комментируемые места и словесные замены помечены \* и откомментированы. Кроме того дается комментарий некоторых характерных особенностей пропповского письма.

С. 41 \* Ср. со сноской № 44 на с. 39: типичный пример самодублирования редакторов прошлого издания.

С. 91 \* «Научно-техническая» сторона сказки — при все видимой неказистости и случайности этого термина, где смешаны общеупотребительное и окказиональное значения, он принципиально закономерен в контексте эволюции Проппа, начавшего изучение структуры сказки по аналогии с остеологией, наукой о костях живых организмов (раздела зоологии), и заканчивающего включением в свою науку, казалось бы, неорганических (обслуживающих, технических) для структуры сказки явлений — истории изучения и бытования.

С. 92. \* Очевидная натяжка Проппа, основанная на двух разных значениях слова «позма».

С. 105 \* Этот спор автора с самим собой — не столько спор, сколько отмежевание от опасной похожести на политически опасных

«формалистов». К сожалению, в советской системе нормой является смешение практической и теоретической сфер.

С. 137 \* Пропп допускает неточность: «О некоторых символах...» — более ранняя работа Потебни, чем «О мифическом значении...» Но последняя с самого начала, авторитетно критиковалась, как минимум — воспринималась неоднозначно.

С. 213 \* Один из ярких случаев неправомерного объяснения сказочного действия внешними для него фактами житейской морали (и тут не важно, современная или древняя это мораль).

С. 288 \* Эти характеристики являются всего лишь явными повторами общего определения на с. 24—26, т. е. Пропп не дает более точного представления об особенностях «бытовой» сказки.

С. 295 \* Благодаря игре со словом «бытовой» Пропп производит чистейшее софистическое опровержение.

С. 302 \* В предыдущем издании было: «предлагает ему отыскать их».

*Ю. Рассказов*



Ю. Рассказов

Старая сказка на новый лад  
(О традиционном и возможном понятии сказки)

Многолетний интерес ко всем работам В.Я. Проппа совершенно оправдан. Пропп основателен, энциклопедически-образован в той области, которой он занимается, и при этом удивительно популярен и доступен. Вдвойне это касается его серии работ о сказке и особенно последней книги этой серии — «Русской сказки», где так или иначе обсуждаются все темы и проблемы научного знания любых сказок. Можно смело сказать: Пропп обобщил тысячелетний опыт и довел его до научных формул, подобных сказочным: морфология, исторические корни, функции действующих лиц, волшебный помощник, трудная задача и т. д. Главную заслугу Проппа можно определить еще отчетливее. Знание сказки было и до него, но только он, осмыслив это знание систематически, обобщил и сформулировал. Все эти операции — логические действия со знанием. Следовательно, Пропп опытное знание превратил в науку. «Русская сказка» как свод и база опытного знания о сказке не устареет никогда. Но принцип пропповской научной обработки, логизации этого знания требует обсуждения. Изнутри фольклористики, изнутри знания о народной поэзии трудно обсуждать методологические проблемы. Потому-то научный аппарат Проппа не подвергается никакому принципиальному изменению уже много десятилетий. Есть смысл взглянуть на него с точки зрения научного сознания, с позиций формальной логики.

Главное изобретение Проппа, говоря его строгим языком, состоит в разработке поэтики композиции волшебной сказки и — на этой основе — в межсюжетном изучении исторической связи сюжетов<sup>1</sup>. Однако сам Пропп обычно говорит менее строго — о морфологии волшебной сказки и об ее исторических корнях. Даже анализ этих терминов указывает на логический инструментарий, которым оперирует Пропп, —

---

<sup>1</sup> Ср. со словами самого Проппа в «В структурном и историческом изучении волшебной сказки»: «Определение волшебной сказки дается не через ее сюжеты, а через ее композицию». «Историческому объяснению подлежат не отдельные сюжеты, а та композиционная система, к которой они принадлежат». «Надо было говорить не "морфология", а "композиция"» (ссылки на Проппа по предыдущим томам данного Собрания трудов: Поэтика фольклора. 1998, далее ПФ, с. 214, 216, 217).

на языковую аналогию и на вывод из сравнения исторически данных фактов<sup>2</sup>, фактологическую палеонтологию, если вспомнить употребляемый Проппом на с. 188 термин Н. Я. Марра<sup>3</sup>. Парадоксально, но ни аналогия, ни сравнение, по собственным словам Проппа, не являются строго логическими методами. Поэтому Пропп был совершенно искренен, не видя особой логической ценности в своих работах<sup>4</sup>, с легкостью отдавая понятие сказки А. И. Никифорову, а классификацию — А. Н. Афанасьеву (см. с. 24, 49).

Возможно, он просто сознавал те формальные ошибки, которые он делал<sup>5</sup>. В качестве примера — несколько случаев из этой книги в дополнение к тем, что приводятся в текстологическом комментарии. На с. 195 Пропп, возражая Афанасьеву, отрицает «фантастичность, волшебство» как «научный или даже точный» признак волшебной сказки. Тогда как на с. 26, соглашаясь с Никифоровым, говорил обратное: «...Необычность понимается не только как необычность фантастическая, что верно для волшебной сказки...» Это можно было бы посчитать речевым недочетом, однако в таком ключе имеется множество других примеров, не связанных с сомнительностью выражений мысли, но лишь с самой мыслью. Если в начале книги (и карьеры) он говорит о «морфологии сказки», то на с. 223 этот же принцип выделения «составных частей»-функций называет уже «синтаксисом сказки». Но если он так легко смешивает морфологию и синтаксис, то это означает,

---

<sup>2</sup> Более подробно анализ научного метода Проппа произведен мною в статье к предыдущему тому данного Собрания «Проблемы комизма и смеха». Здесь я хочу разобрать конкретное приложение этого метода к понятию сказки. Ср. как сам Пропп понимает свой метод: «Я, по возможности строго методически и последовательно, перехожу от научного описания явлений и фактов к объяснению их исторических причин» (ПФ, с. 215).

<sup>3</sup> Другими словами, это домысел, реконструкция. Но если Марр реконструировал факты излишне абстрактно, по логике своей теории, то Пропп — только явно очевидную связь фактов по логике здравого смысла. То есть Марр все-таки интерпретировал (согласимся пока — ложно) исторические факты, а Пропп доказывал, что интерпретация и есть исторический факт. Так и получилось, что прежде всего общие истины Марра стали казаться заблуждениями, а у Проппа даже формальные ошибки не осознаются как ошибки.

<sup>4</sup> «Логика учит, что заключения по аналогии не имеют познавательного значения» (Проблемы комизма и смеха. 1999, с. 105). «Я же эмпирик..., который прежде всего пристально вглядывается в факты и изучает их скрупулезно... проверяя свои предпосылки и оглядываясь на каждый шаг рассуждений» (ПФ, 210).

<sup>5</sup> Речь не идет об ошибках знания, где легко делать ошибки чисто технические, вроде оговорок или ошибок памяти. Формально, чем больше объем, тем больше возможно ошибок. Сила памяти у Проппа велика, хотя он и приближался к максимуму знания в своей области, в которой лично я владею минимумом знаний. Поэтому если там ошибки и есть, то находить их не мне.

что он не различает композицию и сюжет. Этой догадке находится множество формальных подтверждений. На с. 205 говоря о временном развитии событий, утверждает, что «композиция... не развивается логически». Композиция в принципе не может развиваться; это статика, анализом выстроенная схема сюжета и события. Композиция пространство, а сюжет — время внутриэстетического события. Но если не различаются композиция и сюжет<sup>6</sup>, то можно ли верить построениям этой теории композиции? Тем более, что Пропп то и дело производит эти построения не на основе своей теории композиции<sup>7</sup>. Наконец, в числе ошибок у него есть и прямо софистические. На с. 189 Пропп «опровергает» суждение Марра о «космическом сознании» древних путем приписывания Марру своего, современно-бытового, астрономического понимания слова «космос».

Все эти примеры иллюстрируют логический метод Проппа: сравнение по аналогии с тем, что кажется простым. Но простое (тут язык-речь) на самом деле сложно, поэтому последовательное, как раз имеющееся у Проппа проведение аналогии случайно обнаруживает противоположные

---

<sup>6</sup> «Все сказуемые дают композицию сказок, все подлежащие, дополнения и другие части фразы определяют сюжет» (Морфология / Исторические корни волшебной сказки. 1998, далее — М/И, с. 88). На самом деле в системе такой аналогии все целое смысла фразы есть событие, изменение смысла от начала к концу — сюжет, временная последовательность слов — фабула, а системная связь смыслов и выражающих их словоформ — композиция. Это означает, что то, что Пропп называет композицией, есть стадия сюжета (ход), а его сюжет на самом деле — фабула в ее наиболее внешнем виде (цепь контактов персонажей-частей речи). Изучая действие-фабулу функционально, в контексте сюжета (и получая так свои поступки-функции), целое сюжетного события он берет не функционально, не понимает его функции в целом истории, исторической действительности, сближая части того и другого произвольно, с точки зрения современной функциональности, по логике текущего житейского опыта, морали и т. п. Какой действительности со-ответствует сказка (т. е. с каким пластом мира сказка сращена в единство), можно понять только тогда, когда осознаешь, какое эстетическое, двоеримное событие быт и я совершается в сказке.

Несмотря на очевидность в любой работе его терминологической двусмысленности, она всегда автоматически корректируется понимающим читателем. Так, Е. М. Мелетинский абсолютно точен: «Пропп стремился к описанию структуры волшебной сказки в целом. Анализ велся на уровне сюжета (и отчасти системы персонажей) и привел к установлению некоей инвариантной сюжетной схемы» (М/И, с. 440) (курсив мой). Но точность Е. М. — это игнорирование и исправление неточности Проппа. Я пытаюсь исправить эти фундаментальные неточности, не делая вида, что это речевые недочеты.

<sup>7</sup> На с. 26 он считает «композиционно-стилистическое построение» «решающим для определения того, что такое сказка». На с. 107: «Явление композиции не исчерпывает поэтики сказки». На с. 198: «Жанр волшебных сказок может быть определен... по их строению, или композиции»...

стороны одного явления (тут сказки), благодаря чему материал располагается так, что становится провокационно доступным для создания на его основе теории. Суммировав все традиционное знание вместе с его предрассудками и мифами, Пропп сохранил всю прежнюю науку в арифметическом, формализованном виде — не отделяя ее зерна от плевел, не различая их и даже маскируя своей условной системой обозначений. Старую научную мифологию сказки он изложил на новый лад.

Например, сказка отделяется от других жанров, от мифа, легенды, анекдота, совершенно произвольно, личным усмотрением. Этот произвол естественно вызван определением сказки, в котором в качестве признаков несистемно приводятся и внутренние элементы структуры, и внешние, посторонние для нее факты понимания этой структуры рассказчиком-слушателем и ученым. Поэтика смешивается с социологией, логический момент — с историческим, пространство и время, реальность и представление о ней<sup>6</sup>. Т. е. не различаются разные науки и разные научные средства. Чтобы выйти из этого неразличения, нужно выстроить иерархию всех признаков сказки, что и будет, собственно, ее понятием.

Признаки сказки, воспринятые Проппом от Никифорова и особо толкуемые (с. 24—28), таковы: «повествовательный фольклорный жанр», «для развлечения», «с необычным событием», «композиционно-стилистическое построение», «нарочитая поэтическая фикция».

Прежде всего о смешении признаков. Уровень «фольклор / не фольклор» — это уровень типологии (философии) словесного творчества. Поскольку же Пропп только использует имя «фольклор», но не определяет структурной особенности любого фольклорного текста, то он всего лишь употребляет абстрактный синоним для слова «сказка», а не родовой термин. Попытка расшифровки слова (устное народное творчество — в отличие от письменного индивидуального) — все та же, но только более детализированная абстракция, которая случайно указывает на то, что речь идет сразу о двух признаках — поэтики и социологии — о том, как внутренне делается и как является для восприятия.

Проблема решаема, если вспомним хотя бы Потебню. Особенность фольклора (в противовес словесности, *создающей* новые образы) с точ-

---

<sup>6</sup> Например: «Сказка имеет развлекательное значение, миф — сакральное» (с. 29). «Миф и сказка отличаются не столько сами по себе, сколько тем, как к ним относятся» (с. 34). Это означает, что структура жанра есть представление об этом жанре. Если я христианин, то для меня Евангелие — миф. Но вот я стал коммунистом-атеистом, и Христос стал сказкой. Наконец, пришла перестройка, и те же байки вновь перевоплотились в миф. К сожалению, такого рода понимание — все еще норма в науке.

ки зрения внутренней структуры заключается в *восстановлении* образа. Т. е. сказка есть какой-то способ какого-то восстановления образа.

При этом и фольклорное, и словесностное сочинения являются повествованиями. Пропп думает, что одно устное, а другое письменное. Однако такое деление касается лишь формы бытования повествования в обществе (этнография, социология и пр.), а не авторского приема его творения и даже — не особенностей образостроения. Сколько угодно стихов, литературных повествований пишется и бытует устно, а фольклорных — письменно. На деле фольклор и словесность отличаются сразу парой признаков. Во-первых, по обслуживанию в повествовании восстановленного или новосозданного образа, т. е. по содержанию, нужно выделять *традиционные* и *оригинальные* повествования. Во-вторых, по строению повествования, по форме, — *трансформируемые* (где свободно варьируется последовательность обязательных элементов) и *аутентичные* (имеющие обязательный порядок всех наличных вариантов).

Итак, родом в определении сказки (как и всех других фольклорных жанров) должно быть: трансформируемое традиционное повествование. Любая песня, былина, пословица, сказка передается по традиции, легко и обязательно видоизменяясь (пока не попадет в пространство словесностного отношения к ним — аутентичной записи)<sup>9</sup>. Беря за основу такое понятие, мы переходим из сферы разных наук, алогично смешанных, в логико-иерархическое пространство поэтики, где следующим шагом должно быть обнаружение видовой особенности сказки.

Пропп видит ее в том, что сказка служит для развлечения. Но это опять речь не о сказке, а об ее использовании в народе, об ее эстетической, на этот раз, пользе. Но эта польза как раз и определяется видом традиционного повествования, с одной стороны, и видом трансформации, который применяется. Как ясно отсюда, тут опять две стороны, содержательная и формальная. Поэтому нужно точно решить, что есть такое общее в содержании всех сказок (каков вид восстановленного образа в них) и каков общий принцип трансформации их повествований, что позволяет им такое эстетическое выражение. Так или иначе Пропп помогает ответить на этот двойной вопрос. Он почти сливает с признаком развлекаемости признак необычности. Конечно, развлекает необычное, необычный предмет — то, что есть в содержании

---

<sup>9</sup> Любому произведению словесности, наоборот, приписывается божественная аутентичность, Авторство, которое воспроизводится при тиражировании вплоть до точки (пока, наконец, не доходит до фольклорного тиражирования литературы в беллетристике, традиционных авторов — в новых: Бога — в Библии, Жизни Христа — в Евангелиях, Дионисия — в Псевдо-Дионисии, Горация — в Буало, Толстого — в Фадееве, Достоевского — в Распутине).

сказки. Но нужно сказать точнее: этим развлекающим необычным предметом в сказке всегда является *сомнительный обычай* — правило, норма, порядок, случай, не внушающий доверия. Именно этот предмет является образом, восстанавливаемым в сказке и придающим ей ее собственный, уникальный эстетический статус сказки — с необходимым моментом недоверия, несерьезности, обыденной легкости отношения, сомнения в *восстановимости этого обычая*. Последнее есть вид восстановления образа<sup>10</sup> в сказке, вид этого традиционного повествования.

Общий принцип сказочной трансформации повествования, свободной перестановки его элементов связан, естественно, с предметом, с трансформируемым содержанием, т. е. с тем, как оно трансформируется. Пропп насчитывал до 20 типов трансформаций, едва задумываясь (и опять по аналогии с зоологией), об их единстве как важном признаке сказки (ПФ, с. 231). Именно принцип трансформации определяет событие сказки — его начало и конец, завершенность, органичность — любой сказки, без оговорок. Принцип этот есть *речевое испытание*<sup>11</sup>. Сомнительность обычая может быть обнаружена и тем или иным способом преодолена лишь в испытании этого обычая речью<sup>12</sup>: о чем-то таком можно лишь рас-сказать, казать его публике (сказочник рассказывает, царь объявляет указ, герой объявляет заклатье, русским духом — пахнет). Иначе обычай, способ бытования героев, невидим, неосятлим.

---

<sup>10</sup> Такое сомнение, с одной стороны, есть отношение рассказчика и слушателя, развлекающихся, недоверяющих и т. п. С другой — это же отношение есть результат анализа, читательско-критическое или ученое представление о методе сказки. Если не различать двух этих сторон, очень легко принять свое представление за внеположный сознанию факт.

<sup>11</sup> Опять заметим парадоксальную превращенность представлений Проппа. Источником содержания сказки он считает обряд, обычай инициации, возрастного испытания, а единство трансформаций мыслит только как полную *словесную* «цепь вариантов» «развертки трансформаций» (М/И, с. 88), что на самом деле возможно только в полном воссоздании истории трансформаций. Но за этим еще откроется свой фантастический смысл. Лучше всего проблему сказки сформулировал М. Элиаде: «Пропп видит в народных сказках напоминание о тотемических ритуалах инициации. Совершенно очевидно, что структура (а не исторические корни — Ю.Р.) сказок имеет характер инициаций. Но вся проблема в том, чтобы выяснить, описывает ли сказка систему обрядов, относящуюся к какой-либо определенной стадии культуры, или же ее сценарий инициаций оказывается воображаемым в том смысле, что он не связан с каким-то историческим контекстом, но выражает скорее внеисторическое архетипическое поведение психики» (Аспекты мифа. М., 1996, с. 192—193).

<sup>12</sup> Нужно адекватно понимать речь как практическую деятельность сказителя-героя звуком-руками-умом в конкретной речевой, т. е. реальной, житейской ситуации. Речевое испытание есть поступок сразу в двух взаимопроникающих планах — в двоимирном событии бытия. Это и определяет сказку как особую природу.

Все сомнения относительно нормальности или закономерности того или иного случая пропадают тогда, когда он подряд повторится не менее трех раз. Поэтому любое сказочное событие и изнутри, и снаружи есть тройное речевое испытание<sup>13</sup>: троекратное (речевые формулы, загадки), трехмерное (на разных уровнях сказки: испытание самим сказыванием, длем повествования; испытание героев; испытание возможностей природы фантазии), тройственное (три брата, года) и т. д.

Во всех и любых сказках речевое испытание является конституирующим моментом повествования и по содержанию, и по форме, а число перестановок, вариантов трансформаций, абсолютно бесконечно и второстепенно. Они целиком и полностью зависят от речевой ситуации, в которой сказка сказывается, от уместности того или иного речевого хода<sup>14</sup>. Поэтому, хоть сюжет сказки абсолютно определен (преодоление сомнительности обычая в речевом испытании), она не может иметь никакой определенной фабулы и, как это ни странно в связи с Проппом, — никакой определенной композиции. Вместо композиции в сказке имеется диспозиция — набор варьируемых элементов. Собственно, двусмысленная (из-за неразличения композиции и сюжета) апелляция Проппа ко все объясняющей и определяющей силе композиции, о которой говорилось выше, и есть фактическое его примирение с отсутствием композиции в сказке. С другой стороны, список функций есть не что иное, как фундаментальная, хоть и достаточно эмпирическая диспозиция сюжетных элементов, из которых складывается любая сказка<sup>15</sup>.

Таким образом, «композиционно-стилистическое построение» сказки является также лишь проявлением ее видовой особенности. Но логическое определение неполно без индивидуального отличия, задания, цели, которые нужно установить для сказки. Из всех признаков сказки, выделяемых

---

<sup>13</sup> Мелетинский, исправив Проппа и помыслив систематичнее и последовательнее, максимально приблизился к сути дела: «Дополнительная связь между функциями В.Я. Проппа, их единая природа — как синтагматическая, так отчасти и семантическая — обнаруживаются при анализе более абстрактного уровня больших синтагматических единств. Такими синтагматическими единствами являются различные виды испытаний и приобретаемых героем в результате испытаний сказочных ценностей» (М/И, с. 459). Курсив Е. М. — это формализованное имя системы трансформируемых целостных повествований, разрядка — принцип трансформаций и предмет-образ сказки.

<sup>14</sup> См. самого Проппа о внешних и внутренних метаморфозах сказки в зависимости от условий рассказывания, формы оплаты, публики и пр. (с. 383).

<sup>15</sup> Е. М. Мелетинский: «Пропп поставил перед собой задачу выявления постоянных элементов (инвариантов), наличествующих в волшебной сказке и не исчезающих... при переходе от сюжета к сюжету» (М/И, с. 437).

Проппом, остается только «нарочитая поэтическая фиктивность» ее как целого. Т. е. в сказке намеренно подчеркнута ее нереальность, искусственность, фантазийность ее мира, игровой характер. Несмотря на то, что Пропп называет это очень существенным признаком сказки, его никак нельзя признать ее индивидуальным, только ей присущим заданием. Более того, этот признак является общим и ложным местом массового представления обо всем поэтическом, о фольклоре, словесности. Говорят: литература — это игра<sup>16</sup>. Удивительно не то, что Пропп согласен с общими местами науки, современной и нам, удивительно то, что он общее поэтическое качество принимает за единичное сказочное<sup>17</sup>.

Индивидуальное отличие-лицо, задание сказки связано с тем изменением, которое совершается в сказке и благодаря сказке. Говоря конкретнее, — с логикой развития события, с сюжетом, и с набором исходных элементов сюжета, данных в диспозиции.

Изменение, развитие сюжета достаточно очевидно из-за своего постоянства. Трансформации речевого испытания преодолевают сомнительность того или иного восстанавливаемого в сказке обычая. Тянут-потянут — вытянули репку. Сомнительна репка, которую нельзя вытянуть; будем плюсовать *силачей* (=испытывать репку речевой деятельностью народного хора — магической операцией, заклинанием, делом героев, слиянным с их словами, что и есть строгое понятие речевого испытания) до тех пор, пока не найдем сильнейшего. Приходит мышка, и самая фантастическая репка становится естественной. Чудо натурализуется. В сюжете совершается испытание чуда на предмет его естественности<sup>18</sup>, т. е. целеполагание чуда.

---

<sup>16</sup> Наиболее полное опровержение этого общего места я дал в «Теоретической поэтике литературного произведения» (Краснодар, 1998, с. 82—86, 93, 96 и др.).

<sup>17</sup> Это опять же стандарт его мысли. Так, хоть книга и называется «Русская сказка», ни одного специфически русского признака сказки сформулировано не было. Речь о сказке вообще, но с русскими иллюстрациями. Важно помнить, что простое следование Проппу этим и опасно, и прекрасно, что оно представляет из себя пустую спасительную игру: абсолютно безопасно и верно распространять мнимо частные положения на любые другие сферы словесности, выявляя фактическую общность этих положений. Косвенно об этом же говорит К. В. Чистов: «Подобные эксперименты, как бы увлекательны они ни были, оказываются интереснее и убедительнее с точки зрения гносеологии, общих законов человеческого мышления, чем для эстетической теории...» (В. Я. Пропп. Русская сказка. Л., 1984, с. 4). Проблема в том, чтобы не путать заслуг. В этом отношении абстрактен Пропп, а идущие по его стопам лишь радуются своей способности осознать абстракцию.

<sup>18</sup> Русская сказка предпочитает крайнее и крайне абсурдное испытание — такую намеренную постановку в чрезвычайные условия, чтобы обнаружить неведомые до сих пор способности и средства. Ср. у Проппа: «Момент социальной борьбы именно в русских сказках составляет их содержание» (с. 320).



Изменения с диспозицией являются следствием конкретных трансформаций повествования — тех видоизменений, которые совершаются в истории, в реальном времени сказывания одной и всех сказок мира (в онто- и филогенезе). Исходно дано обычное сочетание элементов (на разных уровнях речевой ситуации: мифы-сказки-обряды<sup>19</sup>; разные сюжеты и их варианты; жили-были, дед да баба, три сына и проч.). В движении времени, в разных местах, обстоятельствах и линиях осуществляются все комбинаторные варианты произвольностей и *необычайностей*. Но кончается все сочетанием *обычая и необычайного* (в сюжете — элементарным бракосочетанием бывших царевича и лягушки, в повествовании — сводом или другой ассоциацией). Таким образом, происходит, во-первых, сужение диспозиции в содержании и расширение в форме (уменьшение-увеличение числа сочетаемых элементов). Иначе говоря, сказка постепенно захватывает все большее число предметов, делая их одним миром, и создает огромное число вариантов этого одного мира. Во-вторых, поскольку в результате истории трансформаций повествования к обычному сочетанию элементов постоянно добавляется необычный элемент, постольку мир внутри и вокруг сказки становится все более необычайным, проникается новым, чудесным обычаем, порядком воображения, фантазии<sup>20</sup>. В сюжете чудо, фантазия натурализуется, зато в истории сама диспозиция (речевая ситуация, реальное положение дел) становится все более чудесной, сложной из материи воображения. Индивидуальное задание сказки, выходит, состоит в *обнаружении обычной силы воображения* силой речевого испытания. Сила воображения, вливаясь в силу старого обычая и превращая его в новый, творит чудеса. Сказка — не поэтическая фикция, а обнаружение реальности этой фикции, т. е. превращение игры в реальность, посвящение в реальность.

Итак, понятие сказки должно быть таким: трансформируемое традиционное повествование о сомнительном обычае, производящее его речевое испытание в целях преодоления сомнительности обряда силой воображения.

Наконец, самое парадоксальное, о чем нельзя не сказать, состоит в том, что проанализированная схема сюжета, последовательность смены диспозиций в силу ее постоянства и обязательности для каждой сказки является не

---

<sup>19</sup> Т. е. я хочу намекнуть на то, что на самом деле, все эти явления одновременны и не вытекают одно из другого, а все одинаково происходят из «первичной» и постоянной диффузности — «первобытного синкретизма», который имеется в любое время и служит «первоотолчком» трансформаций, историческими стадиями которых является то, что называют видами сказок (мифов, религий, обрядов и т. д.).

<sup>20</sup> Суть и конкретный механизм этих типовых эволюций речевого творчества на конкретном материале апоса — как поэтаика мировой литературы — показаны и объяснены мною в книге «Опыт философии литературы. Анализ содержательной формы в теоретическом и историко-литературном аспектах» в 1989 г.

чем иным, как композицией сказки. У Проппа, как говорилось, сочетание всех его функций может быть расценено как одна из диспозиций. Следовательно, «Морфология сказки» описывает исходную диспозицию сказки, а «Русская сказка» — завершающую. Другими словами, книги Проппа имеют жанровую структуру сказки. Нетрудно заметить, что в последней содержатся не только, как минимум, четыре «Морфологии» (для каждого вида сказок), но и обычаи истории собирания и понимания сказки и обычаи ее бытования. Все это сочетается в одно целое: реальная история изучения, сомнительная теоретическая интерпретация Проппа, реальная жизнь сказочников. Наконец, в «Исторических корнях» рассмотрено движение, превращение диспозиции. Но такое движение, застывшее в системе неких вех, наблюдаемое постфактум, и есть композиция. Значит, в этой книге Пропп действительно представляет композицию. Но не так, что дает ее теорию, а так, что ходит по композиции, как по ратному полю у Калинова моста, и испытывает сказочные элементы на их чудесную силу.

Удивляться этому особо нечего: неразличение истории и логики, реальности и представления естественно требует такого физического испытания силы воображения. Куда удивительней то, что это неизбежно. Ведь композиция сказки есть такой крест вещи-смысла, реального духа, который и на самом деле связывает в один мир тело и душу, материю и дух, прошлое и будущее. Композиция сказки тождественна с композицией истории; не нужно двух слов: композиция сказки и есть история, которая началась с проснувшегося диффузного сознания и развернулась во времени цепью физических и духовных трансформаций<sup>21</sup>. С Проппа началось проявление в сознании сказочной композиции нашей общей истории по мере того, как она все более превращалась в сказку<sup>22</sup>. С Проппа началось, но все еще не закончилось. Потому что мы все еще в сказке ходим, а не сказываем ее.

В некотором царстве, в некотором государстве жил-был...

---

<sup>21</sup> М. Элиаде: «Можно сказать, что сказка повторяет на другом уровне и другими средствами сценарий инициаций, служащий примером. Сказка продолжает «инициацию» на уровне воображаемого. Она воспринимается как развлечение только в демифологизированном сознании и, в частности, в сознании современного человека. В глубинной же психике сценарии инициации не теряют серьезности...» (указ. соч., с. 199). Тут очень точно характеризуется лишь древнее состояние диффузного («глубинного») сознания, без отчета, что трансформации совершаются не только с воображением, проходя в том числе стадию и демифологизированного сознания, но и с реальностью, преобразующейся в чудесный мир вне истории. К сожалению, пока еще страшно чудесный.

<sup>22</sup> Русская сказка занята крайним испытанием образа восстановимости бытия истории — испытанием способа преобразования жизни. Она дает целеполагание чуда воскрешения.

Именной указатель

**A**

Aarne A., 14; 51; 53; 115; 163;  
166; 271

**B**

Bedier J., 103  
Benfey Th., 140; 361  
Bethe E., 29  
Bolte J., 8; 21; 22; 191; 266; 291;  
310  
Brinton D.G., 29

**C**

Cushing F.H., 29

**H**

Honti H., 18

**M**

Marmontel J., 92

**P**

Polivka G., 8; 18; 21; 22; 103;  
184; 191; 252; 266; 291; 310;  
349; 361

**R**

Rand O., 29  
Rooth A.B., 267

Röhrich L., 277

**S**

Schwab G., 32  
Simonsuuri L., 37

**T**

Thompson S., 53; 115; 166; 195;  
271

**W**

Wundt W., 29; 115; 369

**A**

Aarne A., 14; 36; 39; 41; 47; 51;  
52; 53; 54; 55; 56; 82; 87; 115;  
163; 166; 167; 195; 197; 223;  
252; 285; 289; 295; 313; 319;  
335; 342; 356  
Авдеева Е.А., 71; 72  
Адрианова-Перетц В.П., 361; 14;  
334; 335; 336  
Азадовский М.К., 65; 77; 87; 88;  
90; 123; 144; 302; 375; 376;  
377; 383; 386; 390; 393  
Акимова Т.М., 45; 46; 87; 88  
Аксаков К.Т., 98; 100;  
Аксаков С.Т., 247  
Аксаментов Ф.И., 376  
Андерсон Г.Х., 167; 168; 304

Андреев Н.П., 14; 30; 36; 39; 41;  
53; 54; 55; 88; 116; 164; 167;  
182; 192; 193; 197; 252; 259;  
290; 295; 308; 310; 313; 335;  
342; 356; 358; 362  
Аникин В.П., 25; 27; 38  
Апулей, 242; 243; 244; 245; 249;  
258  
Астахова А.М., 144; 374  
Афанасьев А.Н., 18; 36; 39; 47;  
49; 51; 56; 62; 67; 70; 71; 72;  
73; 74; 75; 76; 78; 98; 100;  
108; 111; 112; 113; 123; 125;  
132; 133; 134; 135; 136; 137;  
194; 195; 197; 206; 235; 253;  
255; 259; 260; 261; 262; 264;  
269; 270; 271; 279; 287; 290;  
294; 301; 310; 319; 320; 321;  
331; 335; 341; 342; 353; 355;  
358; 368; 374; 386; 413

## Б

Бажов В., 46  
Базанов В.Г., 77  
Базиле Д., 12; 120; 288  
Бассе Р., 103  
Бастиан А., 170; 171  
Бедье Ж., 103; 156; 157; 158; 291  
Белинский В.Г., 25; 26; 27; 68;  
69; 71; 320  
Бенфей Т., 126; 140; 141; 142;  
143; 144; 145; 146; 147; 148;  
149; 150; 151; 152; 154; 158;  
360  
Березайский В., 63; 327  
Берков П.Н., 15  
Бессонов П.А., 96; 98; 99; 110;  
111  
Бете Е., 29  
Билибин И.Я., 16

Бирюков В.П., 87  
Благой Д., 15; 62  
Боас Ф., 29  
Бобров В., 357; 359  
Богатырев П.Г., 43  
Богораз В.Г., 182  
Боккаччо Дж., 11; 12; 13; 23; 60;  
288; 301; 321; 330  
Болотов А., 19  
Больте И., 8; 21; 22; 34; 104;  
168; 184; 191; 291; 361  
Бонч-Бруевич В.Д., 82; 380  
Боровик В.Н., 45  
Брингтон Д.Г., 29  
Бродский И.Л., 382  
Бромлей Ю.В., 184  
Бронницын Б., 68; 69; 71  
Буслаев Ф.И., 50; 70; 99; 100;  
117; 119; 120; 122; 123; 124;  
125; 126; 127; 128; 129; 130;  
148; 149; 150; 151; 160; 211;  
329; 330; 368; 380

## В

Вайтц Т., 170  
Ваненко И., 68; 69; 71  
Васнецов В., 17  
Ведерникова Н.М., 394  
Вейсберг Ю.Л., 15  
Вергилий, 31; 33; 151  
Веселовский А.Н., 18; 101; 102;  
103; 104; 106; 107; 112; 135;  
142; 145; 146; 147; 148; 149;  
150; 154; 161; 166; 177; 178;  
181; 301; 302; 308; 309  
Весельски А., 167  
Викентьев В.М., 191  
Винокурова Н.О., 376; 390; 393  
Владимиров П.В., 18; 113  
Воеводский А.Ф., 179

Волков Р.М., 105  
Врубель М.А., 17  
Вундт В., 29; 115; 369

## Г

Ганин А.М., 377  
Геродот, 27; 34; 184; 291; 307;  
308  
Геррес Й., 118  
Гете И., 9; 242; 363  
Гильфердинг А.Ф., 79; 80; 374  
Глинка Ф., 70  
Глинка М.И., 15  
Гнатюк В., 369  
Гоголь Н.В., 13; 19; 22; 40; 68;  
72; 321  
Гомм Г., 114  
Горький А.М., 13; 15; 64; 86;  
380  
Господарев Ф.П., 45; 88; 285;  
286; 375; 376; 387; 390; 391;  
392  
Гофман Э.Т.А., 88; 376  
Граф А., 75; 362  
Грессе, 138  
Гримм Я. и В., 7; 16; 22; 27; 36;  
43; 56; 65; 66; 72; 74; 119;  
120; 121; 122; 129; 130; 132;  
140; 147; 148; 153; 168; 174;  
259; 291; 314; 319; 357; 380  
Гринкова Н.П., 88; 379; 383;  
387; 393  
Грозный И., 28; 102; 111; 155;  
301; 302; 309  
Гудзий Н.К., 59; 60; 334  
Гуревич А., 87  
Гэдо А., 176

## Д

Даль В.И., 14; 19; 39; 69; 70; 73;  
88; 193; 237; 250; 256; 263;  
265; 298; 313; 336; 337  
Данте А., 9; 31; 281; 364  
Дашкевич Н.К., 364; 368; 369  
Державин Г.Р., 62  
Державина О.А., 59; 61  
Добролюбов Н.А., 74; 374  
Достоевский Ф.М., 39  
Драгоманов М.П., 112; 152; 153  
Дурново А., 163  
Дэнлопа Д., 138; 142  
Дюркгейм Э., 176

## Е

Евлахов А.А., 16  
Елеонская Е.Н., 103; 179

## Ж

Жданов И.Н., 61; 159; 160  
Жуковский В.А., 68; 240; 259;  
318

## З

Замотин И.И., 18  
Зеленин Д.К., 25; 52; 82; 167;  
264; 375; 381; 383; 384; 386;  
388; 389; 392  
Зелинский Ф.Ф., 184; 185

## И

Иохельсон, 182  
Ирвинг В., 65  
Исаковский М.В., 304

## К

- Крупянская В.Ю., 87  
Карнаухова И.В., 36; 87; 375;  
376; 385; 387; 392; 393  
Катаров Е.Г., 31  
Кёлер Р., 142  
Киреевский П.В., 98; 111; 309  
Кирпичников А.И., 163; 179  
Кирхгоф Г.В., 293  
Клингер В.П., 184  
Клоустон У., 143  
Коваль М.В., 16  
Кокс М.Э., 267  
Колесницкая И.М., 103  
Коллинз С., 192; 309  
Колмачевский Л., 141; 153; 360;  
361; 362  
Комаров М.Н., 179  
Коргуев М.М., 88; 359; 375; 390;  
393  
Коскэн Э., 142; 143; 147  
Котляр Е. С., 51; 136  
Котляревский А.А., 99; 100; 135  
Крейцер Ф., 117; 118  
Крон К., 163  
Кукулевич А., 313  
Кун А., 130  
Курганов Н.Г., 62  
Кушинг Ф.Х., 29

## Л

- Левин-Брюль Л., 176; 177; 179;  
226; 227  
Левшин В., 62; 66; 67; 70; 91  
Ленин В.И., 11; 45; 81; 84; 86;  
88; 103; 182; 231; 239; 317;  
321; 325; 380  
Лермонтов М.Ю., 296  
Лесков Н., 46  
Либрехт Ф., 138; 142

- Ломтев, 388; 389  
Ломтев А.Д., 388; 389; 390; 391  
Лотман Л., 313  
Лупанова И.П., 15; 68  
Лурье С.Я., 177; 182  
Лэнг Э., 153; 161; 173; 174  
Лядов А.К., 16

## М

- Макаров М.Н., 95; 97; 118; 119  
Максимович М.А., 72  
Маркс К., 43; 179; 327  
Мармонтель Ж., 92  
Март Н.Я., 180; 188; 189; 190;  
192  
Маршак С.Я., 304  
Масперо Г., 291  
Мелетинский Е.М., 193; 221;  
229; 371  
Мельц М.Я., 6  
Мерзляков А.Ф., 93  
Миллер О., 100; 105; 112; 113;  
149; 152;  
Миллер В.Ф. 111; 154; 155  
Миндалев П.П., 39  
Минкус Л.Ф., 16  
Милиц С.И., 88; 376  
Мирер С.И., 45  
Моисеева Г.Н., 15  
Мюллер М., 130; 131; 132; 148;  
150; 189

## Н

- Некрасов Н.А., 41; 42  
Никифоров А.И., 24; 25; 26; 48;  
85; 86; 106; 107; 108; 116;  
168; 192; 337; 353; 359; 364;  
378; 383; 384; 385  
Новиков Н.В., 14; 45; 63; 64; 65;  
88; 194; 229; 285; 294; 313;  
375; 376; 387; 391; 393

Новопольцев А., 79; 88; 374;  
390; 393

## О

Овидий, 31  
Ольденбург С.Ф., 34; 103; 158;  
190; 358; 375; 379; 381  
Ольрик А., 104; 163; 167  
Оячуков Н.Е., 36; 80; 81; 82; 84;  
260; 263; 290; 339; 375; 380;  
383  
Орефин К., 382  
Оссовецкий Я.А., 375; 393  
Остолопов Н., 94

## П

Парис Г., 142; 189  
Паули Й., 293  
Перро Ш., 94; 173; 177; 268; 356  
Першиц А.И., 183  
Покровский М.М., 185  
Полевой Н., 71  
Поленова Е.Д., 16  
Поливка Ю.И., 8; 22; 34; 103;  
168; 184; 285; 291; 361  
Померанцева Э.В., 37; 63; 79;  
82; 194; 394  
Потанин Г.Н., 157; 158  
Потебня А.А., 137  
Прато С., 307; 308  
Прокофьев С.С., 15; 16; 331  
Пропп В.Я., 17; 27; 42; 62; 65;  
86; 105; 106; 177; 182; 183;  
198; 202; 221; 231; 239; 245;  
258; 282; 288; 314; 378  
Прыжов И.Г., 77; 78; 81  
Путятин И., 382  
Пушкин А.С., 6; 9; 13; 36; 48;  
52; 54; 62; 63; 64; 65; 66; 67;  
68; 92; 210; 240; 241; 268;

274; 275; 313; 314; 318; 319;  
382; 413

Пыцкий А.Н., 18; 20; 44; 61; 90;  
135; 138; 139; 143

## Р

Ранке К., 230  
Резаев, 163  
Римский-Корсаков Н.А., 15; 16  
Рождественская Н.И., 87  
Ромацова Е.Г., 112; 113  
Рошину Н., 225  
Рыбнико в П.Н., 80; 374  
Рэнд С., 29  
Рябинин Т.Г., 374

## С

Савельев, 16  
Савушкина Н.И., 87  
Савченко С., 19; 61; 62; 63; 90;  
145; 147; 192; 382  
Садоянчиков Д.Н., 35; 36; 40; 78;  
79; 88; 160; 374; 390  
Сапогов П., 382  
Саси А.С., 138  
Сахаров И.П., 70; 91; 92; 96; 97  
Сегидя Г.Л., 177  
Сидельников В.И., 87  
Сидов К., 163  
Симонсуури Л., 37  
Ситовский В., 14; 61  
Смирнов А.М., 4; 114; 339; 343  
Снетков И.М., 110; 119  
Соваров С.С., 191  
Создолович И., 160; 161; 186  
Соколов Б. и Ю., 36; 43; 52; 56;  
83; 90; 114; 132; 151; 317;  
318; 343; 365; 375; 376; 377;  
383; 388; 390

Сороковиков Е.И., 88; 302; 303;  
375; 393  
Сперанский М.Н., 18; 90; 113;  
154  
Срезневский И.И., 95; 96; 109;  
110  
Стасов В.В., 144; 145; 146; 149;  
157  
Стравинский И.Ф., 16  
Сумцов Н.Ф., 113; 162; 163; 179;  
186

## Т

Тимофеев П., 63  
Токарев С.А., 37; 175; 176  
Толстой А.П., 41; 42; 75; 185;  
186; 187; 245; 247; 296; 349  
Толстой Л.Н., 41; 42; 75; 185;  
186; 187; 245; 247; 296; 349  
Томпсон С., 53; 55; 115; 166;  
195; 252; 295; 313; 335; 342;  
356  
Тренчени-Вальдапфель И., 33  
Тронский И.М., 34; 187  
Тургенев И.С., 19  
Туровской Кирилл, 19; 20; 57;  
192; 382  
Тэйлор Э., 161; 170; 171; 172;  
173; 174; 176; 178

## У

Узенер Г., 103

## Ф

Франк-Каменецкий И.Г., 191  
Францов Ю.П., 191  
Фрейденоберг О.М., 188; 190  
Фрэзер Д.Г., 174; 175; 179; 222;  
279

## Х

Халанский М.Е., 114  
Хартлэнд Е., 230  
Харузина В.Н., 381  
Худяков И.А., 76; 77; 78; 79; 81;  
182; 265; 413

## Ц

Цертелев Н.А., 93; 94

## Ч

Чистов К.В., 14; 82  
Чосер Д., 12; 288  
Чулков М.Д., 62; 65; 66; 67

## Ш

Шварц В., 131; 132; 148  
Шейн П.В., 41  
Шекспир У., 9; 329  
Шеппинг Д.О., 96; 97; 98; 100  
Шипков А.С., 94; 95  
Шкловский В.Б., 104; 155

## Щ

Щедрин Р., 16

## Э

Энгельс Ф., 43; 179; 180; 183;  
327  
Эрлих Р.Л., 190; 191  
Эшенбах В. фон, 364

## Я

Яворский, 163  
Языков Н.М., 259; 301  
Якушкин П.И., 73  
Ястремский С.В., 182



## Оглавление

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	<b>5</b>
Похвала сказке	5
Роль сказки в становлении европейской литературы	10
Сказка и современная культура	15
Обозначение понятия «сказка» на разных языках	17
Определение понятия «сказка»	22
Сказка и смежные жанры	28
Классификация сказок	48
<b>Глава I. ИСТОРИЯ СОБИРАНИЯ</b>	<b>57</b>
Пушкин	63
После Пушкина до Афанасьева включительно	67
От Худякова до современности	76
Современность	84
<b>Глава II. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ СКАЗКИ</b>	<b>90</b>
Проблема жанра	90
Проблема состава сказочного эпоса	108
Сказка как миф	117
Проблема исторических соответствий	138
Проблема всемирного единства	169
Проблема стадийного развития	180
<b>Глава III. ВОЛШЕБНЫЕ СКАЗКИ</b>	<b>194</b>
Общая характеристика волшебных сказок	194
Краткий обзор сюжетов	229
К вопросу о древнейшей основе волшебной сказки	272
<b>ГЛАВА IV. НОВЕЛЛИСТИЧЕСКИЕ СКАЗКИ</b>	<b>283</b>
Общая характеристика новеллистических сказок	283
Вопрос о происхождении и историческом развитии бытовой сказки	290
Сказки переходного характера	293
Краткий обзор сюжетов	297
<b>ГЛАВА V. КУМУЛЯТИВНЫЕ СКАЗКИ</b>	<b>342</b>
Общая характеристика кумулятивных сказок	342
Композиция кумулятивных сказок	344
Стиль кумулятивных сказок	347
О происхождении кумулятивных сказок	348
<b>ГЛАВА VI. СКАЗКИ О ЖИВОТНЫХ</b>	<b>351</b>
Жанровое многообразие сказок о животных	351
Условность сказок о животных	352
Общий характер сказок о животных. Животные и люди	353
Объем и состав русских сказок о животных	356
Источники современного животного эпоса	359
Композиция сказок о животных	364
О происхождении сказок о животных	368
<b>ГЛАВА VII. БЫТОВАНИЕ СКАЗКИ</b>	<b>373</b>
Постановка проблемы	373
Формы бытования сказки	380
Вопрос о типах сказочников	386
Некоторые крупные мастера	388
<b>Текстологический комментарий</b>	<b>395</b>
<b>Ю. Рассказов. СТАРАЯ СКАЗКА НА НОВЫЙ ЛАД</b>	<b>397</b>
<b>ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ</b>	<b>407</b>

## КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА “ЛАБИРИНТ”

**Аристотель.** РИТОРИКА. ПОЭТИКА. 2000. 224 с. 84×108/32. Переплет.  
**Г. О. Винокур.** Собрание трудов: ВВЕДЕНИЕ В ИЗУЧЕНИЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК. 2000. 192 с. 84×108/32. Переплет.

В книге собраны работы, рассматривающие базовую способность культурного человека — искусство чтения, понимания и объяснения — и помогающие довести эту способность до высшего, научного качества — до искусства филологии. Прилагаются биографические и комментирующие материалы о жизни и теории этого филолога-артиста.

Незаменима как учебник по курсу «Введение в общую филологию». Поскольку же филология, по автору, есть основа всякого гуманитарного знания, книга будет полезна всем гуманитариям.

**Западная поэзия конца XVIII — начала XIX веков.** Собрание текстов, подстрочных и поэтических переводов. 1999. 320 с. 84×108/32. Переплет.

Стихотворные сочинения обычно относимых к романтизму поэтов Германии, Англии, Франции и США представлены в этой книге в большом объеме и с редкой для издательской практики всесторонностью. Кроме этого имеется предметная биографическая статья о каждом авторе, а во вступительной статье обосновывается необходимость такого издания для получения достоверного знания иноязычной поэзии.

Хрестоматия предназначена для студентов-филологов, для любителей поэзии, для изучающих соответствующие иностранные языки.

**Г. О. Винокур.** Собрание трудов: КОММЕНТАРИИ К «БОРИСУ ГОДУНОВУ» ПУШКИНА. 1999. 416 с. 60×90/16. Переплет.

**Г. О. Винокур.** Собрание трудов: СТАТЬИ О ПУШКИНЕ. 1999. 256 с. 84×108/32. Переплет.

В состав тома вошли работы, посвященные творчеству Пушкина. Ученый осмысляет культурное сознание пушкинской эпохи, разрабатывает принципы научного подхода к его текстам, отстаивает важность всех подходов изучения Пушкина: историко-литературного, биографического, текстологического и др.

**В. Я. Пропп.** Собрание трудов: ПРОБЛЕМЫ КОМИЗМА И СМЕХА. 1999. 288 с. 84×108/32. Переплет.

В очередной том Собрания входят работы о смехе, впервые собранные вместе. Классификация видов смеха в “Проблемах комизма и смеха” признается одной из лучших, а статья “Ритуальный смех в фольклоре” является связующим звеном между этой, последней книгой Проппа и его классической диалогией о волшебной сказке.

**А. А. Потебня.** МЫСЛЬ И ЯЗЫК. 1999. 272 с. 84×108/32. Переплет.

В том, открывающий Собрание трудов А. А. Потебни, входит его ключевая работа «Мысль и язык», тематически примыкающая к ней ста-

тья «Психология поэтического и прозаического мышления» и «Автобиографическое письмо» Потетни. Книга полезна не только специалистам-филологам (учебное пособие для студентов), но и ученым разных направлений (руководство по методам теоретического мышления).

**Дж. Дьюн.** ПСИХОЛОГИЯ И ПЕДАГОГИКА МЫШЛЕНИЯ. 1999. 192 с. 84×108/32. Переплет.

Книга основателя инструментализма учит мыслить с гармонической полнотой — в меру практично и теоретично, естественно и научно. Кроме того, Дьюн детально показывает, как нужно учить мыслить. Поэтому его книга необходима для каждого преподавателя и для каждого ученого: психолога, философа, филолога и, конечно же, педагога.

**Л. С. Ильинская.** АНТИЧНОСТЬ. КРАТКИЙ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СПРАВОЧНИК. 1999. 368 с. 60×88/16. Переплет.

Справочник содержит важнейшие сведения по истории, культуре и быту античного общества: о численности населения и размерах древних городов, о нормах образования греческих и римских имен, об античных библиотеках, о праздниках, зрелищах, азартных и детских играх. Помимо тематических словарей, словаря и указателя античных авторов даются таблицы мер и весов, соответствия древних географических названий современным, перечень римских дорог, таблицы зарплаток и цен, параллельная хронология политической и культурной жизни античности, характерные выдержки из трактатов по истории и риторике, а также афоризмы и высказывания древних философов, ораторов, поэтов.

Адресован широкому кругу — от школьника до историка и филолога.

**Н. Казандзакис.** ПОСЛЕДНЕЕ ИСКУШЕНИЕ. 1999. 496 с. 84×108/32. Переплет.

Первый том Собрания сочинений греческого классика включает всемирно известный роман, дающий глубокое философское осмысление основного мифа христианства — в отличие от достаточно вольной экранизации М. Скорсезе.

**Н. И. Жинкин.** Избранные труды: Язык—Речь—Творчество. 1998. 368 с. 84×108/32. Переплет.

Книга, открывающая собрание трудов Н. И. Жинкина (1893—1979), может служить учебным пособием для студентов и аспирантов филологических, психологических, философских и лингвистических факультетов по таким курсам, как семиотика, общее языкознание, лингвистика текста, психолингвистика, детская речь, методика преподавания языка.

**В. Я. Пропп.** Собрание трудов: РУССКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС. 1999. 640 с. 84×108/32. Переплет.

Эта работа, не переиздававшаяся с 1958 года, — наиболее крупное по объему произведение В. Я. Проппа — имеет не только научное значение, но обладает еще и большим нравственным потенциалом, совсем не потерявшим своей актуальности.