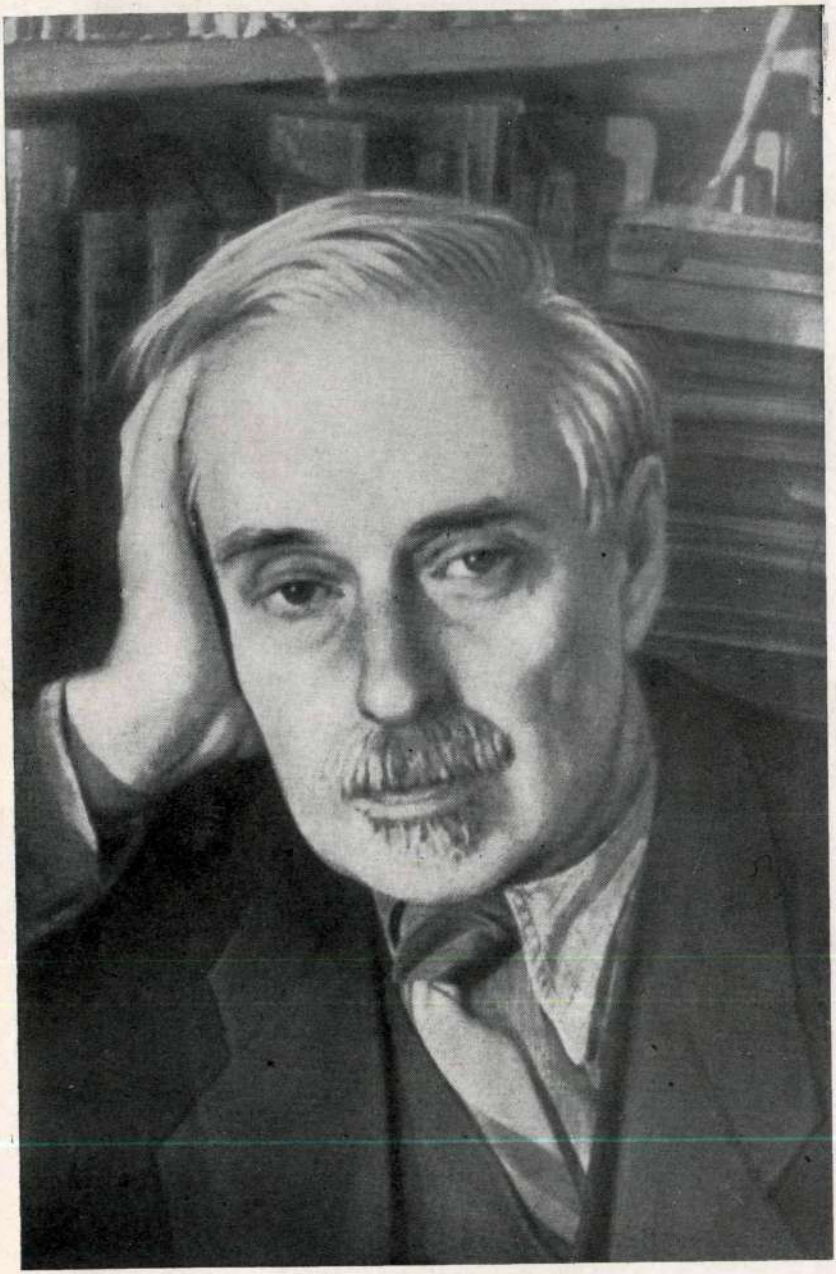
ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ФОЛЬКЛОРУ

600052



Владимир Яковлевич Пропп
(1895—1970)

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ФОЛЬКЛОРУ И МИФОЛОГИИ ВОСТОКА

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

И. С. Брагинский,
Е. М. Мелетинский,
С. Ю. Неклюдов (секретарь),
Д. А. Ольдерогге (председатель),
Э. В. Померанцева,
Б. Л. Рифтин,
С. Л. Токарев
С. С. Цельникер

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

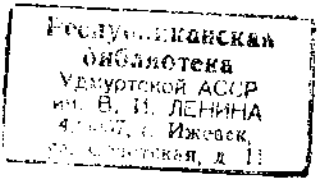
8Р
Т43

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ФОЛЬКЛОРУ

*

СБОРНИК
СТАТЕЙ
ПАМЯТИ
Владимира
Яковлевича
Проппа
(1895-1970)

600052
5



МОСКВА 1975

8
Т 43

Составители
Е. М. МЕЛЕТИНСКИЙ, С. Ю. НЕКЛЮДОВ

Сборник, посвященный памяти виднейшего советского фольклориста В. Я. Проппа, содержит статьи как по общим вопросам структурно-типологического анализа фольклора, так и по отдельным проблемам фольклористики. Исследуются также некоторые жанры фольклора. Рассчитан на широкий круг фольклористов, литературоведов, историков культуры.

Т $\frac{70202-5}{013(02)-75}$ 194—75

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1975.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Выпускаемая с 1969 г. Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», подобно серии «Сказки и мифы народов Востока», посвященной исключительно публикации мифологических и фольклорных текстов, призвана знакомить читателя с богатейшим устным творчеством, с повествовательным искусством и своеобразной культурой народов Азии, Африки, Австралии и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, исследования по генезису, истории и поэтике отдельных жанров, работы сравнительно-типологического и обобщающего характера.

В 1969 г. в серии вышло второе издание книги выдающегося советского ученого В. Я. Проппа «Морфология сказки». Хотя его исследование проводилось главным образом на материале русской сказки, оно может быть использовано при изучении разных жанров восточного фольклора — в частности, чрезвычайно продуктивно применение его теоретических положений при анализе восточной сказки, поэтическая и сюжетная структура которой сравнительно мало изучена.

В данном выпуске серии вниманию читателей предложен сборник статей, посвященный памяти В. Я. Проппа. В нем рассматриваются отдельные аспекты структурного изучения фольклорных текстов, начало которому было положено «Морфологией сказки», а также демонстрируется применение типологических методов при анализе образцов устного творчества народов Востока.

Книги, ранее изданные в серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока»:

В. Я. Пропп. Морфология сказки.

Г. Л. Пермяков. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише).

Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»).

Е. А. Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции.

П. А. Гринцер. Древнеиндийский эпос.

Готовятся к изданию:

Е. С. Котляр. Миф и сказка Африки.
С. Л. Невелева. Мифология древнеиндийского эпоса.
Е. Б. Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия.
Ж. Дюмезиль. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц.
Е. М. Мелетинский Поэтика мифа.

Б. Н. Путилов

ПРОБЛЕМЫ ФОЛЬКЛОРА В ТРУДАХ В. Я. ПРОППА

Владимир Яковлевич Пропп (1895—1970) был одним из крупнейших фольклористов нашего времени, автором трудов, снискавших мировую известность и определивших собою целое направление в современной науке о народном творчестве.

В. Я. Пропп окончил в 1918 г. Петроградский университет по разряду славянорусской филологии, работал учителем средней школы, с 1926 г. начал преподавать немецкий язык в вузах Ленинграда, одновременно сотрудничал в ряде научно-исследовательских учреждений (Русское географическое общество, Институт истории искусств и др.). С 1932 г.— преподаватель Ленинградского университета, вначале — кафедры романо-германской филологии, затем — кафедры фольклора, а позднее и вплоть до 1969 г.— кафедры русской литературы. С 1938 г.— профессор, в 1939 г. защитил докторскую диссертацию.

В. Я. Пропп был активнейшим участником фольклористической жизни, постоянно выступал с докладами на различных конференциях. У него было много учеников, и он часто и охотно выступал в качестве оппонента при защите докторских и кандидатских диссертаций по фольклору.

Авторитет его был исключительно высок.

При внимательном взгляде на список печатных работ В. Я. Проппа невольно обращаешь внимание на некоторые его особенности. Прежде всего, он сравнительно невелик — немногим более ста номеров. Есть годы, оставшиеся вовсе без публикаций. В. Я. Пропп принадлежал к числу тех больших ученых, напряженная, повседневная творческая работа которых не была связана непременно с писанием и печатанием и которые обращались к перу и бумаге лишь тогда, когда видели в этом настоятельную внутреннюю необходимость и когда получали от этой работы истинное удовлетворение. Владимира Яковлевича невозможно было вынудить написать что-нибудь без такого внутреннего ощущения, и на творческие заказы он откликался лишь если они полностью отвечали этому ощущению. Оттого в литературном наследии В. Я. Проппа почти нет работ проходных, случайных, все им написанное обусловлено естественной логикой развития ученого, а все связанное с

текущими событиями науки неизменно обусловлено его интересами и привязанностями.

Научное наследие В. Я. Проппа отличается определенной цельностью, внутренней связанностью. За небольшим исключением, все оно посвящено фольклору. В. Я. Пропп был убежденным фольклористом, и одна из его заслуг перед наукой состоит в том, что он своей деятельностью в высокой мере способствовал самоутверждению фольклористики среди других гуманитарных наук и укреплению ее общественного авторитета и культурного значения.

При кажущемся внешне небольшом объеме наследие В. Я. Проппа чрезвычайно велико по существу и в научном плане очень весомо. Ядро его составляют четыре монографии — «Морфология сказки» (1928), «Исторические корни волшебной сказки» (1946), «Русский героический эпос» (1955), «Русские аграрные праздники» (1963). Вокруг каждой из этих книг концентрируются статьи, которые можно было бы рассматривать как подступы к книгам либо дополнения к ним, но которые сами по себе всегда очень интересны и важны. Среди них следует назвать: «Трансформации волшебных сказок» (1928), «К вопросу о происхождении волшебной сказки» (1934), «Чукотский миф и гиляцкий эпос» (1945), «Основные этапы развития русского героического эпоса» (1958) и др. Особое место занимают осуществленные В. Я. Проппом издания памятников фольклора и научно-популярных антологий: «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в 3-х томах» (1957), «Былины в 2-х томах» (совместно с Б. Н. Путиловым, 1958), «Народные лирические песни» (1961), «Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова» (1961).

Наконец, ряд статей В. Я. Проппа 40—60-х годов посвящен общим вопросам теории фольклора, специфике народного творчества и методологическим проблемам фольклористики: «Специфика фольклора» (1946), «Фольклор и действительность» (1963), «Принципы классификации фольклорных жанров» (1964), «Жанровый состав русского фольклора» (1964), «Об историзме русского фольклора и методах его изучения» (1968) и другие.

На всех без исключения работах В. Я. Проппа лежит отпечаток его оригинального научного мышления и своеобразной исследовательской манеры. Ученый любил вовлекать читателя непосредственно в ход исследования, делал его как бы соучастником аналитической работы, стремился естественно подвести его к выводам. Написанные обычно в строго индуктивной манере, неизменно насыщенные богатством фактов, пронизанные живой ищущей мыслью, труды В. Я. Проппа отличаются особенной увлекательностью, филологической отточенностью, изяществом аргументации.

В своей совокупности книги и статьи В. Я. Проппа содержат целостную и глубокую, пронизанную идеями историзма и народ-

ности характеристику русского классического фольклора как существенного и специфического раздела русской народной культуры. Вместе с тем они представляют очень большое значение и для современной науки в общетеоретическом и методологическом плане. В них нашли выражение неустанные поиски ученого, направленные на обнаружение основных закономерностей фольклорного творчества, на исследование эстетической и гносеологической природы фольклора, на уяснение специфических отношений фольклора к действительности.

Мировую известность в наши дни приобрела первая книга В. Я. Проппа — «Морфология сказки», в которой автор открыл неизвестные дотоле науке структурные закономерности волшебной сказки и тем самым положил начало современным исследованиям в области структуры фольклорных жанров. Как отмечает Е. М. Мелетинский, «после знакомства ученых Запада с классическим трудом В. Я. Проппа буквально ни одно из исследований структурных моделей фольклора не могло обойтись без этого труда, не опираясь на него» [1].

В своей книге В. Я. Пропп исходил из понимания волшебной сказки как проявления творчества коллективного, обладающего в этом смысле специфическими особенностями. Специфику он усматривал в повторяемости, общности, типовой устойчивости сказочного повествования, сказочной сюжетной структуры. Эти черты, полагал ученый, являются генетически, исторически обусловленными. Чтобы понять исторические основы сказки и открыть механизм возникновения ее как жанра, В. Я. Пропп обратился к изучению свойственных сказке закономерностей построения. «Изучение структуры всех видов сказки есть необходимейшее предварительное условие исторического изучения сказки» [2].

Таким образом, исследователь сознательно подразделял свою работу на два этапа. Первый этап — синхроническое изучение сказки, анализ ее структурного разреза. Ученому удалось открыть решающее значение для волшебной сказки определенного ряда функций действующих лиц, их постоянство и неизменность порядка в повествовании, а также постоянный набор ролей сказочных персонажей. В. Я. Пропп неопровержимо доказал, что все очевидное и многокрасочное разнообразие сюжетов волшебных сказок имеет в своей основе единую, строго устойчивую структуру и как бы может быть возведено в конечном счете к единой, мы бы сейчас сказали, инвариантной схеме. Из этого открытия В. Я. Пропп сделал вывод, что закономерность структуры обусловлена исторически и что поиски этой обусловленности приводят к выяснению

[1] См.: Е. М. Мелетинский, Структурно-типологическое изучение сказки,— в кн.: В. Я. Пропп, Морфология сказки. Изд. 2-е, М., 1969, стр. 145. Там же — обзор зарубежных оценок книги и споров вокруг нее.

[2] В. Я. Пропп, Морфология сказки. Изд. 2-е, стр. 20.

генезиса волшебной сказки. Уже в рукописи «Морфологии сказки» предлагался опыт решения генетической проблемы и содержалось историческое объяснение открытой сказочной структуры. В печатной редакции книги осталось лишь указание на необходимость выйти в дальнейшем исследовании за пределы собственно сказки: «Большинство ее элементов восходит к той или иной архаической бытовой, культурной, религиозной или иной действительности, которая должна привлекаться для сравнения» [3].

Так перебрасывался мост от первого этапа изучения сказок (структура) ко второму этапу (генезис).

В 30-е годы стали появляться в печати статьи В. Я. Проппа, в которых начала получать реализацию объявленная им программа изучения отдельных элементов, а в 1946 г. вышла фундаментальная монография «Исторические корни волшебной сказки».

Книга необычайно увлекательная, яркая, парадоксальная и глубоко дискуссионная, она, в сущности, представляет собою прямое продолжение «Морфологии сказки». Правильнее было бы даже сказать, что первая книга явилась введением в «Исторические корни...» Теперь-то нам ясно, что пафосом всей научной жизни ученого были поиски исторических закономерностей фольклора, стремление понять сложнейший механизм фольклорного творчества, найти надежные пути к разгадке тайн, связанных с возникновением и эволюцией фольклорных жанров. Изучение морфологии В. Я. Пропп с оттенком мягкой иронии квалифицировал как работу «черную» и «неинтересную» и уже с полной серьезностью утверждал, что эта работа — «путь к обобщающим интересным построениям» [4].

Таким образом, неправильно рассматривать одну книгу в отрыве от другой и отделять структурно-типологическую проблематику трудов В. Я. Проппа от проблематики историко-генетической. Для него самого то и другое существовало в неразрывном единстве, синхроническое структурное исследование обретало истинный смысл и значение постольку, поскольку оно имело в перспективе выход к исследованию генетическому. В этом плане опыт В. Я. Проппа остается живым и поучительным для современной фольклористики, где не преодолен разрыв между структурным и историко-генетическим подходом к народной поэзии и где подчас один подход неправильно противопоставляется другому.

Труды В. Я. Проппа по волшебной сказке заключают в себе и другие принципиальные методологические аспекты, плодотворность которых по-настоящему открывается только сейчас. Уже в книге 1928 г., писавшейся в пору почти безраздельного господства в сравнительном сказковедении различных направлений миграцио-

[3] Там же, стр. 104—105.
[4] Там же, стр. 22.

низма, В. Я. Пропп выступил, в сущности, против основных постулатов теории заимствования, казавшихся тогда незыблемыми, и обнаружил органическую уязвимость характерной для миграционистов сравнительной методики. «Морфология сказки» и особенно «Исторические корни волшебной сказки» поставили совершенно по-новому проблему «сходства сказок по всему земному шару» [5]. В. Я. Пропп предложил искать причины этого сходства не в странствовании сюжетов, не в передаче их одними и усвоении другими народами, а в общих закономерностях сказочного творчества, в общих принципах отношения сказок и действительности, в единстве исторических корней.

В связи с этим исключительную важность представляют соображения В. Я. Проппа об этнографических субстратах и этнографических связях фольклорных жанров. В старую и довольно широко разработанную систему научных представлений о связях фольклора с народным бытом, с социальными, семейными институтами и отношениями В. Я. Пропп внес чрезвычайно существенное дополнение: он показал, что фольклорные сюжеты и целые жанры выступают путем своеобразной трансформации, художественного переосмысления и «отрицания» определенных этнографических явлений — обрядов, бытовых институтов, представлений; произведения фольклора при этом не «сочиняются» кем-то, а закономерно «вырастают» на соответствующей этнографической почве.

Книга «Исторические корни волшебной сказки» как раз и раскрывает механику этого процесса. Можно не разделять конечных выводов автора о конструктивной роли обряда инициации в формировании структуры волшебной сказки. Нельзя, однако, не видеть всей методологической значимости и новизны исследования, открывающего неизвестные науке способы и пути коллективного творчества, самый процесс преобразования материала действительности в устойчивую и своеобразную художественную систему.

Принцип этнографизма получил плодотворную реализацию и в других работах В. Я. Проппа, особенно в статьях «Эдип в свете фольклора», «Фольклор и действительность», в книге «Русские аграрные праздники». Специальное внимание ученого привлекали мотивы и сюжеты, в которых преобладали вымысел, фантазия, в которых «прошлое или затемнено, деформировано, или мотив создался на основе каких-то мыслительных процессов, которые еще недостаточно изучены или известны» [6].

В общеметодологическом плане путь к уяснению исторических корней фольклорного вымысла был намечен В. Я. Проппом в следующих словах: «Широкое изучение фольклора в его историческом развитии показывает, что в тех случаях, когда историче-

[5] Там же, стр. 21.

[6] В. Я. Пропп, Эдип в свете фольклора,— «Ученые записки ЛГУ», № 72. Серия филологических наук, вып. 9, 1944, стр. 138.

ское развитие создает новые формы жизни, новые хозяйственные завоевания, новые формы социальных отношений, и это новое проникает в фольклор, старое не всегда отмирает и не всегда вытесняется новым. Старое продолжает сосуществовать с новым или параллельно, или вступая с ним в различные соединения гибридного характера, которые невозможны ни в природе, ни в истории. Производя впечатление чистой фантастики, они тем не менее совершенно независимо друг от друга возникают везде там, где произошли вызвавшие их к жизни исторические сдвиги» [7].

«Сюжет не возникает, как прямое отражение общественного уклада. Он возникает из столкновения, из противоречий смещающих друг друга укладов. Проследить эти противоречия, проследить, что с чем столкнулось в исторической действительности и как это столкновение рождает сюжет, — в этом и состоит наша главная задача» [8].

В. Я. Пропп был убежден, что не только отдельные элементы, мотивы, ситуации в фольклорных произведениях восходят к различным этнографическим субстратам и, следовательно, могут получить удовлетворительное объяснение в свете сравнительных этнографических данных, но и жанровые системы в целом, фольклорная эстетика и специфика обусловлены сложными связями с различными социальными институтами, с миром народной жизни, с системой народных представлений, причем механизм этих связей может быть раскрыт лишь на основе специальной научной методики, учитывающей все их своеобразие.

Принцип этнографизма может рассматриваться в методологическом плане как один из наиболее важных принципов современных историко-генетических исследований фольклора. Дальнейшая его разработка, методическое усовершенствование и применение его к возможно более широкому кругу явлений народного творчества составляют одну из актуальных задач науки.

Столь же важен и актуален принцип историко-типологического изучения фольклора, в развитии которого активно участвовал своими трудами В. Я. Пропп. Применительно к проблемам волшебной сказки историко-типологический подход проявился прежде всего в том, что ученый пользовался преимущественно русским сказочным материалом для обнаружения интересовавших его закономерностей повторяемости, для выявления устойчивого ряда функций, а во второй книге — для исследования этнографических связей сказки как системы. Проблемы структуры и генезиса этой жанровой системы рассматривались В. Я. Проппом на уровне интерэтническом. Открытая им типология носила интернациональный характер. Исследование национальной специфики должно

[7] Там же.
[8] Там же, стр. 141.

было начаться вслед за разрешением собственно генетических вопросов, но также — на основе историко-типологических принципов.

В книге «Русский героический эпос» В. Я. Пропп широко применил эти принципы в связи с разработкой сложных вопросов возникновения и истории былин. Он, в частности, убедительно показал, что по-настоящему судить о характере русского эпоса, о специфике его сюжетного состава, о его героях, об особенностях эпического историзма можно, лишь рассматривая былины как закономерный этап в развитии типологических форм народного эпоса, на фоне предшествующих, более архаических типов эпического творчества. В. Я. Пропп сопоставил былины с обширным кругом эпических сказаний народов Сибири и Крайнего Севера и установил, что наиболее древний слой былинных сюжетов отчетливо соотносится с сюжетикой этих сказаний. Установленные таким образом типологические соответствия позволили ученому представить архаический этап истории русского эпоса и вполне удовлетворительно объяснить многие особенности былинных сюжетов и былинного историзма.

Проблемы фольклорного историзма всегда стояли в центре научных интересов В. Я. Проппа. Свои взгляды по этому поводу ученый обобщил в одной из последних своих работ [9]. Он различал широкое понимание истории, включавшее «всю совокупность реальной жизни народа в процессе ее развития во все эпохи его существования», и более узкое понимание, имеющее в виду цепь событий, которые могут быть датированы, деяния исторически конкретных лиц и т. д. В широком смысле весь фольклор историчен, в узком смысле — историчны отдельные его виды. Но характер историзма в разных жанрах неодинаков. «Каждый жанр характеризуется особым отношением к действительности и способом ее художественного изображения» [10].

В. Я. Пропп показывает, что непонимание этого принципа, игнорирование специфики жанра, отражающей специфику исторического сознания народа, приводит в науке к ошибкам в духе исторической школы, к наивной иллюстративности, к отождествлению народной песни с летописью, в конечном счете — к антиисторизму. Он обнаруживает в работах современных представителей исторической школы множество методических просчетов, фактических ошибок, натяжек и несообразностей и противопоставляет всему этому строго научный анализ былинных сюжетов на основе широкого понимания историзма. В. Я. Пропп глубоко разработал вопрос об историзме былин, показал, что «активное изображение текущей

[9] В. Я. Пропп, Об историзме русского фольклора и методах его изучения, — «Ученые записки ЛГУ». № 339. Серия филологических наук, вып. 72, 1968.

[10] Там же, стр. 7.

исторической действительности не входит в задачи былины, не соответствует ее эстетике и поэтике»[11]. Эпос по-своему моделирует действительность, в рамках художественной традиции конструирует историческое прошлое, в котором многовековой опыт соединяется с народными идеалами, с волей народа.

В трудах В. Я. Проппа заново поставлены вопросы о природе фольклорного творчества. Ученый исходил из убеждения, что коллективное народное творчество — не фикция, а реальность, и что оно должно быть понято во всем его неповторимом своеобразии.

«Воспитанные в школе литературоведческих традиций, мы часто еще не можем себе представить, чтобы поэтическое произведение могло возникнуть иначе, чем возникает литературное произведение при индивидуальном авторстве. Нам все кажется, что кто-то его должен был сочинить или сложить первый. Между тем возможны совершенно иные способы возникновения поэтических произведений, и изучение их составляет одну из основных и весьма сложных проблем фольклористики... Генетически фольклор должен быть сближаем не с литературой, а с языком, который также никем не выдуман и не имеет ни автора, ни авторов. Он возникает и изменяется совершенно закономерно и независимо от воли людей, везде там, где для этого в историческом развитии народов создались соответствующие условия»[12].

В своих историко-генетических исследованиях, посвященных сказке, эпосу, обрядовому фольклору, В. Я. Пропп неизменно и с х о д и л из этих представлений о коллективной природе фольклорного творчества. Можно сказать, что если он специально не изучал во всей сложности процесс коллективного творчества в специальных работах, то целый ряд специфических аспектов этого процесса раскрывается перед нами в конкретных работах ученого, и, что очень важно, самые результаты его историко-фольклорных работ, посвященных отдельным жанрам, подтверждают правильность и научную плодотворность его концепции коллективного народного творчества.

Пафос исследований В. Я. Проппа составляло выявление закономерностей фольклорного творчества на разных его уровнях и объяснение на основе этих закономерностей художественного содержания фольклора, п р о ч т е н и е реальных текстов, сюжетов, разгадка многочисленных загадок, кроющихся в фольклорных произведениях. В связи с этими задачами его методические поиски шли в двух направлениях — по пути овладения способами открытия общих законов и по пути выработки приемов чтения текстов. С методической точки зрения работы В. Я. Проппа заключают в себе чрезвычайно много поучительного. Они, в част-

[11] Там же, стр. 16.

[12] В. Я. П р о п п, Специфика фольклора,— «Труды юбилейной научной сессии ЛГУ». Секция филологических наук, 1946, стр. 142.

ности, дают блестящий пример успешного преодоления стойких еще в нашей науке традиций позитивистской фольклористики, бессильной справиться с «океаном материала» и неизменно откладывавшей задачу его обобщения на далекие времена. Основываясь на повторности и закономерности, характерных для фольклорного материала, В. Я. Пропп принципиально считал возможным и методологически правильным изучать часть его в целях получения общих, типовых выводов. «Закон выясняется постепенно, и он объясняется не обязательно именно на этом, а не на другом материале. Поэтому фольклорист может не учитывать решительно всего океана материала, и если закон верен, то он будет верен на всяком материале, а не только на том, который включен»[13]. Меньше всего это на первый взгляд парадоксальное высказывание может рассматриваться как призыв к «легкому» отношению к фактам. Все, кто знал В. Я. Проппа и более или менее знаком с его работами, знают и то, какой высокой филологической культурой он обладал, как требователен был к себе и другим, когда речь заходила о фактической стороне того или другого исследования, об аргументации, о фактической оснащенности и т. д. Работая над книгой о былинах, В. Я. Пропп подверг предварительному анализу в с е известные ему былинные тексты.

Призыв ученого состоял в том, чтобы фольклористика не отступала перед океаном материала, не ограничивалась бы эмпирическим его описанием и разработкой частных тем, но чтобы она, опираясь на методологически верное понимание этого материала, сосредоточивалась на изучении законов фольклорного творчества, на исследовании его истории.

Эти заветы ученого остаются живыми для нашего времени, так же как продолжают жить его книги и статьи, отмеченные ярким талантом, громадной эрудицией и неустанным научным поиском. Идеи, заключенные в этих трудах, живая творческая мысль ученого, его понимание фольклора и выработанные им принципы исследования будут сохранять свою плодотворность, и влияние их с годами будет шириться и крепнуть, ибо ученые типа В. Я. Проппа принадлежат столько же настоящему, сколько и будущему науки.

---

[13] В. Я. П р о п п, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946, стр. 22.

БИБЛИОГРАФИЯ ТРУДОВ В. Я. ПРОППА*

ОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ

1. Морфология русской волшебной сказки,— в кн.: «Сказочная комиссия в 1926 г. Обзор работ». Под ред. С. Ф. Ольденбурга, Л., 1927, стр. 48—49.
2. Морфология сказки, Л., 1928, 152 стр.
   Рец.: Р. Ш о р,— «Печать и революция», 1928, кн. 7, стр. 192—193; Д. К. З е л е н и н,— «Slawische Rundschau», Berlin, 1929, № 4, стр. 286—287; В. Н. П е р е т ц,— «Етнографічний вісник», Київ, 1930, IX, стр. 187—195.
3. О составлении алфавитных указателей к собраниям сказок,— в кн.: «Сказочная комиссия в 1927 г. Обзор работ». Под ред. С. Ф. Ольденбурга, Л., 1928, стр. 64—78.
4. Трансформации волшебных сказок,— в кн.: «Поэтика. Временник отдела словесных искусств», IV, Л., 1928, стр. 70—89.
   Рец.: Р. Ш о р,— «Печать и революция», 1929, кн. 1, стр. 121.
5. Рабочая книга по немецкому языку для экономических вузов и техникумов, Л., 1929; 2-е издание — Л., 1930 (совместно с И. Ф. Вейертом).
6. Немецкая хрестоматия для студентов-экономистов, Л., 1929 (совместно с И. Ф. Вейертом).
7. Повторительный курс немецкой грамматики, Л., 1929.
8. К вопросу о происхождении волшебной сказки (Волшебное дерево на могиле),— «Советская этнография», 1934, № 1—2, стр. 128—151.
   Рец.: А. Н.,— «Советский фольклор. Сборник статей и материалов», № 2—3, М.— Л., 1936, стр. 463.
9. Повторительный курс немецкого языка. Изд. ЛИЯЛИ, 1935, 120 стр. (литогр.).
10. Книга по истории немецкой фольклористики. [Рец. на книгу: G. J u n g b a u e r, Geschichte der deutschen Volkskunde,— «Sudeten deutsche Zeitschrift», 2. Beiheft, Prag, 1931],— в кн.: «Советский фольклор. Сборник статей и материалов», № 2—3, М.— Л., 1936, стр. 428—430.
11. Фольклор пролетариата. [Рец. на книгу: W. E. P e u c k e r t, Volkskunde des Proletariats, Frankfurt a. M., 1931],— в кн.:

* Составил Б. Н. Путилов.

«Советский фольклор. Сборник статей и материалов», № 2—3, М.— Л., 1936, стр 427—428.

12. А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, т. XVI. Статьи о сказке 1868—1890. Отв. ред. В. М. Жирмунский, М.— Л., 1938 [Подготовка текста и комментарий к статье «Сравнительная мифология и ее метод»].
Рец.: Д. Тамарченко,— «Звезда», 1938, № 7, стр. 247—248.
13. Мужской дом в русской сказке,— «Ученые записки ЛГУ», № 20. Серия филологических наук, вып. 1, Л., 1939, стр. 174—198.
14. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне),— «Ученые записки ЛГУ», № 46. Серия филологических наук, вып. 3, Л., 1939, стр. 151—175.
15. Мотив чудесного рождения,— «Ученые записки ЛГУ», № 81. Серия филологических наук, вып. 12, Л., 1941, стр. 67—97.
16. Эдип в свете фольклора,— «Ученые записки ЛГУ», № 72. Серия филологических наук, вып. 9, Л., 1944, стр. 138—175.
17. Чукотский миф и гиляцкий эпос,— «Научный бюллетень ЛГУ», 1945, № 4, стр. 29—30.
18. Исторические корни волшебной сказки. Отв. ред. И. М. Тронский, Л., 1946, 340 стр.
Рец.: В. М. Жирмунский,— «Советская книга», 1947, № 5, стр. 97—103.
19. Специфика фольклора,— «Труды юбилейной научной сессии ЛГУ». Секция филологических наук, Л., 1946, стр. 138—151.
20. Редактирование книги: Карельский фольклор. Новые записи. Вступит. статья, подг. текстов и примеч. В. Евсеева, Петрозаводск, 1949, 220 стр.
21. Редактирование книги: Карельские эпические песни. Предисловие, подг. текстов и комм. В. Я. Евсеева, М.— Л., 1950, 526 стр.
22. Проблема артикля в современном немецком языке,— сб. «Памяти академика Л. В. Щербы», Л., 1951, стр. 213—226.
23. Белинский о народной поэзии,— «Вестник ЛГУ», 1953, № 12, стр. 95—120.
24. Отражение разгрома монголо-татарского нашествия в русском эпосе (К вопросу о типическом в народно-поэтическом творчестве),— в кн.: «Научная сессия 1952—1953 гг. ЛГУ». Тезисы докладов по секции филологических наук, Л., 1953, стр. 23—25.
25. Язык былин как средство художественной изобразительности,— «Ученые записки ЛГУ», № 173. Серия филологических наук, вып. 20, Л., 1954, стр. 375—403.
26. Русский героический эпос, М., 1955, 552 стр.

600052
Республиканская библиотека Удмуртской АССР им. В. И. ЛЕНИНА 426057, г. Ижевск, ул. Советская

Рец.: Л. Емельянов,— «Вечерний Ленинград», 24.XI.1955; Е. М. Мелетинский,— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1956, вып. 2, стр. 178—182; Б. Н. Путилов,— «Звезда», 1956, № 3, стр. 183—184; П. Д. Ухов, — «Советская этнография», 1956, № 2, стр. 147 — 150; Z. Kovács, — «Ethnographia», Budapest, 1956, № 4, стр. 669—671.

27. Легенда,— в кн.: Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 1. Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII — первой половины XIX века, М.— Л., 1955, стр. 378—385.
28. Рабочая песня 1905 года,— в кн.: «Научная сессия 1954—1955 гг., ЛГУ». Тезисы докладов по секции филологических наук, Л., 1955, стр. 7—9.
29. Редактирование книги: Русское народное творчество. Методическое письмо. Сост. И. М. Колесницкая, Л., 1955, 60 стр.
30. Текстологическое редактирование записей фольклора,— в кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, I, М.— Л., 1956, стр. 196—206.

Рец.: К. В. Чистов,— «Вопросы литературы», 1957, № 3, стр. 220.

31. Редактирование книги: Исторические песни. Вступит. статья, подг. текста и примеч. В. И. Чичерова, Л., 1956 (Библиотека поэта, Малая серия), 408 стр.
32. Редактирование книги: Михаил Шолохов, Сборник статей, Л., 1956, 275 стр. (в составе редколлегии).
33. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в 3-х томах. Подг. текста, вступит. статья и примеч. В. Я. Проппа, М., 1957; то же — М., 1958.

Рец.: «Дон», 1957, № 12, стр. 164; D. Rychnová,— «Český Lid», Praha, 1958, № 3, стр. 139; C. Bărbulescu,— «Revista de folklor», Bucureşti, 1962, № 1—2, стр. 190—192.

34. Молодой Добролюбов об изучении народной поэзии,— «Ученые записки ЛГУ», № 229. Серия филологических наук, вып. 30, Л., 1957, стр. 145—159.
35. Vladimir Ivanovič Čičerov zum Gedächtnis,— «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Berlin, 1957, Bd 3, T. II, стр. 481—482.
36. Рец. на книгу: В. И. Малышев, Повесть о Сухане, М., 1956,— в кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, II, М.— Л., 1957, стр. 348—350.
37. Рец. на книгу: C. Stief, Studies in the Russian Historical Song, København, 1953,— в кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, II, М.— Л., 1957, стр. 350—352.
38. Редактирование книги: В. Я. Евсеев, Исторические основы карело-финского эпоса, кн. 1, М.— Л., 1957, 334 стр.

39. Русский героический эпос. Изд. 2-е, дополненное и исправленное, М., 1958, 603 стр.
Рец.: Б. Н. Путилов,— «Demos», 1961, № 1, стр. 80—81.
40. Основные этапы развития русского героического эпоса. Доклад для IV Международного съезда славистов, М., 1958, 34 стр.; то же в кн.: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов, М., 1960, стр. 284—311.
41. Былины в 2-х томах. Подг. текста, вступит. статья и примеч. В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова, М., 1958.
Рец.: «Новый мир», 1958, № 12, стр. 271—272; А. М. Астахова,— «Demos», 1961, № 1, стр. 81—82.
42. Песня о гневе Грозного на сына,— «Вестник ЛГУ», 1958, № 14. Серия истории, языка и литературы, вып. 3, стр. 75—103.
43. Мотивы лубочных повестей в стихотворении А. С. Пушкина «Сон» 1816 г.,— «Труды Отдела древнерусской литературы», XIV, М.— Л., 1958, стр. 535—537.
44. Учебник — глазами студентов,— «Русская литература», 1958, № 2, стр. 230—233.
45. Рец. на книгу: Нарты. Эпос осетинского народа. Изд. подгот. В. И. Абаев и др., М., 1957,— в кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, III, М.— Л., 1958, стр. 395—399.
46. Рец. на книгу: В. И. Чичеров, Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв., М., 1957,— «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Berlin, 1958, Bd 4, T. II, стр. 570—572.
47. Проблемы изучения народно-поэтического творчества,— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1959, вып. 6, стр. 473—489 (в составе бригады специалистов под руководством И. А. Орбели).
48. [Библиография по русскому фольклору за 1952—1954 гг.],— в кн.: Bibliographie Internationale des Arts et Traditions Populaires. Années 1952—1954. Rédigé, avec l'assistance des collaborateurs, par Robert Wildhaber, Bâle, 1959 (совместно с М. Я. Мельц).
49. Рец. на книгу: «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Bd 1—3, Berlin, 1955—1957,— в кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, IV, М.— Л., 1959, стр. 447—453.
50. Рец. на книгу: Русские народные песни Поволжья, вып. 1, М.— Л., 1959,— «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Berlin, 1959, Bd 5, T. II, стр. 479—481.
51. Редактирование книги: Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Л., 1959, 535 стр.
52. Вопросы советской науки. Изучение народно-поэтического

творчества, М., 1960, 26 стр. (в составе бригады специалистов под руководством И. А. Орбели).

53. Vladimir Ivanovič Čičerov zum Gedächtnis,— «Demos. Volkskundliche Informationen», Berlin, 1960, H. 1, стр. 93—95.
54. Рец. на книгу: Народные песни Ленинградской области, М., 1958,— «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Berlin, 1960, Bd 6, T. II, стр. 492—494.
55. Редактирование книги: В. Я. Евсеев, Исторические основы карело-финского эпоса, кн. 2, М.— Л., 1960, 384 стр.
56. Народные лирические песни. Вступительная статья, подготовка текста и примечания В. Я. Проппа, Л., 1961, 610 стр. («Библиотека поэта. Большая серия»).
57. Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. Издание подготовил В. Я. Пропп, М.— Л., 1961, 386 стр.

    Рец.: И. Пиккиев, — «Правда Севера», Архангельск, 1961, 25 ноября; J. Bárkényi,— «Ethnographia», Budapest, 1962, № 3, стр. 485; Mesley Pál,— «Műveltség és hagyomány», V, 1963, стр. 208—210.
58. Исторические основы некоторых русских религиозных праздников,— Ежегодник Музея истории религии и атеизма, V. О преодолении религии в СССР, М.—Л., 1961, стр. 272—296.
59. Принципы определения жанров русского фольклора,— в кн.: Специфика жанров русского фольклора (тезисы докладов). Научная конференция, Горький, 1961, стр. 1—4 (литогр.).
60. Об историзме русского эпоса (Ответ академику Б. А. Рыбакову),— «Русская литература», 1962, № 2, стр. 87—91.
61. [Библиография по русскому фольклору за 1955—1956 гг.],— в кн.: Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1955 und 1956. Bearbeitet von Robert Wildhaber, Bonn, 1962 (совместно с М. Я. Мельц).
62. Проблемы исторической песни,— «Вопросы литературы», 1962, № 2, стр. 207—209 [По поводу книги: Б. Н. Путилов, Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, М.— Л., 1960].
63. Рец. на книгу: Русский фольклор. Библиографический указатель 1945—1959. Составила М. Я. Мельц, Л., 1961,— «Советская этнография», 1962, № 2, стр. 156—158.
64. Рец. на книгу: Д. Коккьяра, История фольклористики в Европе, М., 1960,— «Советская этнография», 1962, № 4, стр. 210—212.
65. Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования), Л., 1963, 143 стр.

    Рец.: S. Haltsonen,— «Virittäjäm», Helsinki, 1963, № 2, стр. 283—284; В. Турбин,— «Молодая гвардия», 1964, № 1, стр. 289—299; Г. Носова, — «Советская этнография», 1964, № 1, стр. 176—178; G. Nosova,— «Deut-

sches Jahrbuch für Volkskunde», Berlin, 1964, Bd 10, T. I, стр. 196—199.
66. Фольклор и действительность.— «Русская литература», 1963, № 3, стр. 62—84.
67. Az orosz agrárrítusok tanulmányozásának módzerei,— в кн.: «Műveltség és hagyomány», V, 1963, стр. 55—64.
68. Märchen der Brüder Grimm in russischen Norden,— «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Berlin, 1963, Bd 9, стр. 104—112.
69. Рец. на книгу: Б. Н. Путилов, Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, М.— Л., 1960,— «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Berlin, 1963, Bd 9, стр. 414—415.
70. Рец. на книгу: Исторические песни XIII—XVI веков. Издание подготовили Б. Н. Путилов и Б. М. Добровольский, М.— Л., 1960,— «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Berlin, 1963, Bd 9, стр. 412—414.
71. Петр Дмитриевич Ухов. Некролог,— «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1963, № 2, стр. 241—242.
72. [Библиография по русскому фольклору за 1957 и 1958 гг.],— в кн.: Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1957 und 1958. Bearbeitet von Robert Wildhaber, Bonn, 1963 (совместно с М. Я. Мельц).
73. Принципы классификации фольклорных жанров,— «Советская этнография», 1964, № 4, стр. 147—154.
74. Жанровый состав русского фольклора,— «Русская литература», 1964, № 4, стр. 58—76.
75. [Библиография по русскому фольклору за 1959 и 1960 гг.],— в кн.: Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1959 und 1960. Bearbeitet von Robert Wildhaber, Bonn, 1964 (совместно с М. Я. Мельц).
76. Рец. на книгу: H. Strobach, Bauernklagen, Berlin, 1964,— «Советская этнография», 1964, № 5, стр. 162—165.
77. Редактирование книги: Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов, Вильнюс, 1964.
78. Фольклор и действительность,— в кн.: С. И. Минц, Э. В. Померанцева, Русская фольклористика. Хрестоматия для вузов, М., 1965, стр. 260—279 [Сокращенная перепечатка № 66 наст. Библиографии].
79. [Библиография по русскому фольклору за 1961 и 1962 гг.],— в кн.: Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1961 und 1962. Bearbeitet von Robert Wildhaber, Bonn, 1965 (совместно с М. Я. Мельц).
80. И. И. Толстой, Статьи о фольклоре. Составитель и ответственный редактор В. Я. Пропп, М.—Л., 1966, 250 стр.

81. Труды академика И. И. Толстого по фольклору,— в кн.: И. И. Толстой, Статьи о фольклоре, М.— Л., 1966, стр. 3—17.
82. Славянская историческая баллада. [Рец. на книгу: Б. Н. Путилов, Славянская историческая баллада, М.— Л., 1965],— «Вопросы литературы», 1966, № 11, стр. 216—220.
83. Struttura e storia nello studio della favola,— в кн.: Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell' autore. A cura di Gian Luigi Bravo, Torino, 1966, стр. 201—227.
84. [Библиография по русскому фольклору за 1963 и 1964 гг.],— в кн.: Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1963 und 1964. Bearbeitet von Robert Wildhaber, Bonn, 1966 (совместно с М. Я. Мельц).
85. Die Sadko-Byline,— в кн.: Sowjetische Volkslied- und Volksmusikforschung. Ausgewählte Studien, Berlin, 1967, стр. 57—82. [Перевод части главы из книги «Русский героический эпос»].
86. Об историзме русского фольклора и методах его изучения,— «Ученые записки ЛГУ», № 339. Серия филологических наук, вып. 72, Л., 1968, стр. 5—25.
87. Рец. на книгу: Русский фольклор. Библиографический указатель, вып. 1—3. Составила М. Я. Мельц, Л., 1961—1971,— «Советская этнография», 1968, № 3, стр. 153—154.
88. Морфология сказки. Изд. 2-е, М,. 1969, 168 стр. («Исследования по фольклору и мифологии Востока»).
Рец.: C. Bremond,— «Pamiętnik literacki», Wroclaw, 1968, № 4, стр. 285—291; Б. Н. Путилов, — «Вопросы литературы», 1971, № 3, стр. 201—206.
89. [Выступление на симпозиуме «Классификация устно-поэтических жанров»],— в кн.: VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук, т. VI, М., 1969, стр. 428—435.
90. Рец. на книгу: К. В. Чистов, Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв., М., 1967,— «Советская этнография», 1969, № 2, стр. 141—143.
91. [Библиография по русскому фольклору за 1965 и 1966 гг.],— в кн.: Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1965 und 1966. Bearbeitet von Robert Wildhaber, Bonn, 1969 (совместно с М. Я. Мельц).
92. [Библиография по русскому фольклору за 1967 и 1968 гг.],— в кн.: Internationale Volkskundliche Bibliographie für die Jahre 1967 und 1968. Bearbeitet von Robert Wildhaber, Bonn, 1970 (совместно с М. Я. Мельц).
93. Морфология сказки (глава «Метод и материал»),— в кн.: С. Й. Минц, Э. В. Померанцева, Русская фолькло-

ристика. Хрестоматия, изд. 2-е, исправленное и дополненное, М., 1971, стр. 304—308.

94. Проблема смеха и комизма,— «Ученые записки ЛГУ», № 355. Серия филологических наук, вып. 76, Л., 1971, стр. 160—178.
95. Змееборство Георгия в свете фольклора,— в кн.: «Фольклор и этнография русского Севера», Л., 1973, стр. 190—208.
96. Аннотации на советские работы по фольклору,— «Demos. Volkskundliche Informationen», Berlin, 1961, H. 1, стр. 69—70, 75—77, 82—83; 1962, H. 2, стр. 133, 196; 1963, H. 1, стр. 19, 139—141.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ

97. Проблемы комического (монография].
98. Русская кумулятивная сказка.
99. Калевала в свете фольклора.
100. Русский текст статьи, напечатанной на итальянском языке в итальянском издании «Морфологии сказки», 1966 г. (См. № 83 и 105 наст. Библиографии).
101. Легенда. [Более полный вариант № 27 наст. Библиографии].
102. Поэтика фольклора. Отдельные главы к книге.

ПЕРЕВОДЫ РАБОТ В. Я. ПРОППА НА ИНОСТРАННЫЕ ЯЗЫКИ

«Морфология сказки»

103. Morphology of the Folktale. Edited with an Introduction by Svatava Pirkova-Jacobson. Translated by Laurence Scott, Bloomington, 1958, 134 стр. (Publication Ten of the Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics).

    То же в изд.: «International Journal of American Linguistics», Vol. 24, № 4, October 1958; «Bibliographical and Special Series of the American Folklore Society», Vol. 9, Philadelphia, 1958.

    Рец.: M. J a c o b s,— «Journal of American Folklore», Vol. 72, № 284, 1959, стр. 195—196; C. L é v i - S t r a u s s,— «Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée», série M, № 7, mars, 1960, стр. 1—36; A. J. G r e i m a s,— «L'homme», t. 3, № 3, 1965; C. B r e m o n d,— «Communications», № 4, 1964.

104. Morphology of the Folktale. Second Edition revised and edited with a Preface by Louis A. Wagner. New Introduction by Alan Dundes. University of Texas Press, Austin— London, 1968. То же — 1970.

105. Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore. A cura di Gian Luigi Bravo, Torino, 1966, 230 стр. То же — Seconda edizione, 1969.
106. Morphologie du conte. Traduit du russe par Claude Ligny, Paris, 1970, 246 стр.
107. Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux et de E. Mélétinski, L'etude structurale et typologique du conte. Traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, 1970, 255 стр.
108. Morphologie des Märchens. Herausgegeben von Karl Eimermacher, München, 1972, 192 стр.
109. Morfologija bajki [Przełożił i opracował Stanisław Balbus],— «Pamiętnik literacki», rocz. LIX, zesz. 4, Wrocław — Warszawa — Kraków, 1968, стр. 203—243.
110. Morfologia basmului. În româneşte de Radu Nicolau. Studiu introductiv şi note de Radu Niculescu, Bucureşti, 1970, XXXVI + 168 стр.
    Рец.: C. Bărbulescu,— «Revista de etnografie şi folclor», 1971, № 4, стр. 345—348.
111. A mese morfológiájának kérdései,— «Folkloristica», Budapest, 1971, 1, стр 165—222 [сокращенный перевод].
112. Morfológia rozprávky. Preložila N. Čepanová, Bratislava, 1971, 191 стр.
    [С переводом статьи Е. М. Мелетинского из 2-го издания 1969 г. (№ 88 наст. Библиографии)].

«Исторические корни волшебной сказки»
113. Le radici storiche dei racconti di fate, Torino, 1949. 2-е изд.— 1972.

«Народные лирические песни»
114. I canti popolari russi, Torino, 1966.
    Рец.: Т. Орнатская,— «Прометей», т. 5, М., 1968.

«Трансформации волшебных сказок»
115. Les transformations des contes merveilleux,— в кн.: T. Todorov, Théorie de la literature. Textes des Formalistes russes, Paris, 1966, стр. 234—262.
116. La transformazione delle favole di magia,— в кн.: Teoria della letteratura e metodo critico, a cura di T. Todorov, ed. it. a cura di G. L. Bravo, Torino, 1968.
117. Transformációk a varázsmesében,— в кн.: «Strukturalizmus», I—II, Budapest, 1971, стр. 122—132.
    Переводы статьи — также в переводных изданиях «Морфологии сказки»: Мюнхен, 1972 (см. № 108 наст. Библиографии); Париж, 1970 (см. № 107).

«Русские аграрные праздники»

118. Перевод на японский язык, изд. «Ивасаки Бидзюцуся», Токио, 1966 [без VII главы].

ЛИТЕРАТУРА О В. Я. ПРОППЕ

П. Н. Берков, Чествование В. Я. Проппа. К 70-летию со дня рождения,— «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1965, вып. 6, стр. 558—559.

Его же, Метод исследования народного творчества в трудах В. Я. Проппа (К 70-летию со дня рождения),— «Вестник ЛГУ», 1966, № 2. Серия истории, языка и литературы, вып. 1, стр. 111—116.

Б. Н. Путилов, Владимир Яковлевич Пропп (К 70-летию со дня рождения),— в кн.: Специфика фольклорных жанров. Русский фольклор, X, М.— Л., 1966, стр. 335—337.

Его же, Vladimir Jakovlevič Propp 70 Jahre,— «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», Berlin, 1966, Bd 12, T. 1, стр. 67—70.

Его же, Zum Tode von Vladimir Jakovlevič Propp,— «Demos. Internationale ethnographische und forlkloristische Informationen», Berlin, 1970, № 4, стр. 382—384.

Его же, Владимир Яковлевич Пропп (некролог),— «Советская этнография», 1971, № 1, стр. 178—180.

Его же, В. Я. Пропп (1895—1970),— «Вестник ЛГУ», 1971, № 2. История, язык, литература, вып. 1, стр. 150—152.

Его же, Пропп В. Я.,— Краткая литературная энциклопедия, т. 6, М., 1971, стр. 42.

Его же, Второе рождение книги,— «Вопросы литературы», 1971, № 3, стр. 201—206.

Е. М. Мелетинский, Структурно-типологическое изучение сказки,— в кн.: В. Я. Пропп, Морфология сказки. Издание 2-е, М., 1969, стр. 134—166 [здесь же — обширная библиография работ, связанных с книгой «Морфология сказки»].

Isidor Levin, Vladimir Propp — an Evaluation on His Seventieth Birthday,— «Journal of the Folklore Institute», the Hague, 1967, № 4, стр. 32—49.

От редакции,— «Ученые записки Тартуского университета», вып. 284. Труды по знаковым системам, V, 1971, стр. 5—6.

Reinhard Breymayer, Vladimir Jakovlevič Propp (1895—1970),— Leben, Wirken und Bedeutsamkeit,— «Linguistica Biblica», 15/16, April 1972, стр. 36—37 [здесь же — библиография работ по проблемам морфологии сказок].

К. В. Чистов

СПЕЦИФИКА ФОЛЬКЛОРА В СВЕТЕ ТЕОРИИ ИНФОРМАЦИИ

1

В последние годы в советской фольклористике много сделано для выяснения природы фольклора, специфики его отдельных жанров, особенностей взаимоотношения фольклора и литературы на различных этапах их исторического сосуществования. Появились десятки статей и книг [1], посвященных этим вопросам, не один раз вспыхивали острые дискуссии — и в печати и на различных конференциях фольклористов. Особенно памятны всем дискуссии 50-х годов, в ходе которых обсуждались коренные теоретические и терминологические проблемы фольклористики.

Вероятно, будущие историки науки, перелистывая журналы тех лет или вчитываясь в стенограммы многочисленных совещаний, будут удивляться обилию различных точек зрения и элементарности проблем, которые столь страстно дискутировались. Что такое фольклор, каковы его основные качества и в чем его отличие от литературы? Подобные вопросы, казалось бы, должны быть уже давно решены наукой, которая существует более ста лет. Почему же они снова возникли?

Нам уже приходилось писать о том, что дискуссии 50-х и теоретические работы 50—60-х годов были отражением глубоких изменений, которые происходили в нашей стране в ходе культурной революции, ликвидировавшей массовую неграмотность и приобщившей миллионы людей к ценностям, условно говоря, книжной культуры [2]. Изменилась роль фольклора в жизни народа, изменились формы художественного творчества в народном быту, устойчивые прежде границы между фольклором и литературой оказались сдвинутыми и размытыми, стало обнаруживаться все больше переходных, гибридных, полулитературных-полуфольклорных

---

[1] Следует отметить книгу В. Е. Гусева «Эстетика фольклора» (Л., 1967).

[2] К. В. Чистов, Фольклористика и современность,— «Советская этнография», 1962, № 3; K. V. Cistov, Einleitung,— в сб.: «Sowjetische Volkslied- und Volksmusikforschung». Ausgewählte Studien, Berlin, 1967, стр. 11—24.

форм, которые противоречили четким теоретическим классификациям.

Неудивительно, что в этой ситуации фольклористике пришлось заново, кирпич за кирпичом, выверять надежность своего теоретического фундамента.

Разнообразие вариантов теоретического определения фольклора, которые предлагались за два последних десятилетия, объясняется, помимо всего прочего, и тем, что фольклор в прошлом был широкой полифункциональной областью словесного творчества, отграничить и определить которую можно только при учете целого комплекса свойств и особенностей (устность, коллективность, народность, безличность, вариативность и т. д.). Между тем эти свойства и особенности в разные исторические периоды вступали в различные соотношения, приобретали далеко не одинаковый смысл и значение. Фольклор может рассматриваться и рассматривался отдельными исследователями в специфических аспектах — с точки зрения среды создания и бытования, типа творчества, выраженной в нем идеологии и ее форм, сюжетики, стиля, жанровых особенностей и т. д. Особенности развития фольклора отдельных народов, изучением которых был занят тот или иной исследователь, интерес к какой-нибудь группе жанров или к какому-нибудь историческому периоду приводили подчас к выдвижению одного из свойств фольклора в качестве основного и определяющего.

Характерно, что для выяснения специфики фольклора большинство авторов прибегало к сравнению его с литературой. (Это справедливо отмечалось недавно В. Е. Гусевым в книге «Эстетика фольклора».) При этом либо подчеркивались общие качества литературы и фольклора, либо качества, отличающие фольклор от литературы. В. Е. Гусев приходит к выводу, что подобные сопоставления вообще бесперспективны, так как фольклор не просто словесное искусство, а искусство синкретическое [3]. Последнее бесспорно, однако при рассмотрении отдельных жанров мы постоянно сталкиваемся с различными сочетаниями элементов словесных, музыкальных, мимических и т. д. Даже если трактовать термин «фольклор» весьма расширительно и включать в него народную инструментальную музыку (у В. Е. Гусева «бестекстовая музыка») и народный танец, то и в этом случае фольклорные жанры, связанные со словом, выделяются довольно четко. Именно их мы и будем иметь в виду. Однако в отличие от сторонников (пользуясь терминологией В. Е. Гусева) «литературоведческого подхода» мы попытаемся в ходе дальнейших рассуждений учесть тот несомненный факт, что слово в фольклоре выступает в неизменном сопровождении так называемых «внетекстовых элементов» (интонация, мелодия, жест, мимика, танец и т. п.).

---

[3] В. Е. Гусев, Эстетика фольклора, Л., 1967, стр. 86—87.

В ходе дискуссии 50—60-х годов выяснилось, что критерии, хорошо отработанные в процессе изучения русского фольклора XVIII—XIX вв., неприменимы к современному материалу. Видимо, они отражают не извечные и раз навсегда данные отличия фольклора и литературы, а вполне конкретную социальную и культурно-историческую ситуацию — соотношение новой русской литературы и фольклора позднефеодального периода.

Подчеркнем, с другой стороны, что отличия фольклора и литературы, которые мы констатируем для этого периода, накапливались постепенно и в период возникновения литературы еще в значительной мере не существовали. Утверждая это, мы стремимся преодолеть сложившуюся традицию рассмотрения фольклорно-литературных отличий как отличий фольклора от литературы. Такой способ анализа обоснован психологически (исследователи привыкли с детства ориентироваться на литературный тип творчества как норму), но не исторически, так как фольклор возник задолго до литературы и именно литература в процессе своего формирования выделилась из фольклора и постепенно накапливала свои отличительные качества. Фольклор и литература могут и должны быть соотнесены не только как два типа художественной культуры (в синхронном рассмотрении), но и как два этапа, две стадии, одна из которых (фольклор) предшествовала другой (литература) в историческом движении форм и типов культуры (т. е. в диахронном рассмотрении). Даже древнейшие литературы мира (например, шумерская, древнеегипетская и др.) возникли не более 4000 лет тому назад, в то время как фольклор генетически восходит к эпохе формирования человеческой речи, т. е. возник 100 000—13 000 лет тому назад. У восточных славян при таком же возрасте фольклорной традиции (уходящей своими корнями в прото- и дославянскую этническую среду) возраст литературы значительно скромнее — всего около 1000 лет. Хорошо известно, что у многих народов мира процесс возникновения литературы происходит на наших глазах или происходил на нашей памяти. Так, до 1917 г. более 50 народов СССР не имели письменности, многие литературы были еще весьма молоды (народов Прибалтики, Белоруссии, Казахстана и др.). В последние десятилетия начался процесс формирования литератур у ряда народов Азии и Африки. Имея в виду все эти обстоятельства, мы считаем, что традиционную теорию отличий фольклора от литературы необходимо превратить в историю отличий литературы от фольклора.

Рассмотрение отличий литературы от фольклора обычно строится на серии противопоставлений (оппозиций). Перечислим важнейшие из них, так как они обычно фигурируют на страницах фольклорных учебников и общих работ по теории фольклора:

Фольклор:	*Литература:*
а) социальная детерминация	
народная среда	иные социальные слои
б) идеологические различия	
народная идеология	ненародная идеология
в) стилистические различия	
народная традиция	литературная традиция
г) соотношение традиции и новаций	
доминирование традиции	доминирование новаций
д) природа творчества	
коллективная	индивидуальная
бессознательная, стихийная	стремящаяся к теоретическому самосознанию
е) представление об авторстве	
безличное творчество	личное творчество
ж) форма существования текста	
варьирование	стабильность

Не будем обсуждать точность отдельных формулировок, хотя некоторые из них явно нуждаются в специальном анализе (например, разное значение термина «идеология» в применении к различным жанрам фольклора, ограниченность применения термина «народная традиция» в отношении стилистики и т. д.). Поставим общий вопрос: правильно ли придавать этим противопоставлениям теоретический характер? Имеют ли они значение для всех периодов сосуществования фольклора и литературы?

Легко показать, что не только для современности, но и для первых веков существования литературы большинство этих противопоставлений не имело силы. Мы не имеем возможности развернуть наши соображения в пределах данной статьи; поэтому коснемся этого вопроса лишь бегло.

Известно, что фольклорные формы длительное время (в России вплоть до XVII — начала XVIII в.) обслуживали не только народные массы, но и в значительной мере иные социальные слои, которые вместе с тем (в большей или меньшей степени) уже знали письменность и литературу. Констатация этого факта, разумеется, не снимает вопроса о роли трудовых масс в создании и сохранении национальной фольклорной традиции. Именно они (хотя вместе с тем до определенного времени не исключительно они) создали основную массу сказок, эпических и исторических песен, баллад и т. д., образовавших золотой фонд национального фольклора, именно они — народные массы — в период позднефеодальный и раннекапиталистический были преимущественными хранителями этих богатств.

Далее: идеологические различия несомненны, но они вместе с тем в разной степени были характерны для различных пластов (жанров, групп произведений) фольклора и литературы. В боярской среде, разумеется, не пели песни о Степане Разине и попы не рассказывали антиклерикальные сказки или анекдоты. Более

того, и боярство и духовенство преследовали исполнение определенных песен, сказок, легенд и т. д. [4]. Однако это не значит, например, что сказка «Морозко» или свадебная песня может быть в идеологическом отношении противопоставлена любому литературному произведению XVII в. Отдельные фольклорные произведения и целые группы их, как мы уже говорили, циркулировали в специфических социально-психологических общностях, границы которых не совпадали с классовыми или сословными границами. Только позже — к XVIII—XIX вв.— фольклор постепенно становится исключительным достоянием трудовых народных масс. Литература же, наоборот, будучи в средневековье весьма жестко социально детерминирована, по мере приближения к новому времени расширяет свой социальный ареал, все больше и больше обслуживает не только верхние социальные слои. Появляется литература, выражающая интересы демократических слоев общества (в России — уже в XVII веке, так называемая демократическая сатира); позже — демократический читатель (пусть еще и очень немногочисленный). Этот процесс после 1917 г. развивается особенно интенсивно и на новой социально-исторической основе.

Что же касается стилистических отличий, то они тоже накапливаются постепенно. Литература, возникнув «из фольклора» и в фольклорном окружении, вместе с тем своим возникновением обязана новым общественным, социальным, идеологическим, политическим, юридическим и т. п. потребностям, которые не могли быть удовлетворены традиционным фольклорным способом [5]. Литература и фольклор в первые века своего существования были не просто двумя способами художественного творчества, развивавшимися параллельно и выполнявшими сходные функции в разных социальных средах. Литературные и фольклорные жанры имели свое специфическое назначение, причем функции литературы на ранних стадиях ее развития были значительно более узкими и эстетически менее выраженными (ср., например, былины и летописи, исторические жанры фольклора и письменные хроники). Дальнейшее развитие социальных функций литературы, ее специфического идеологического и социального назначения привело к формированию своеобразных жанров, отличных от фольклорных, выработке своеобразной стилистики и т. д.

Безличность (анонимность) в первые века существования литературы была так же свойственна ей, как и фольклору. Не случайно европейское средневековье сохранило сравнительно ограничен-

[4] См., например: А. Н. Пыпин, Дела о песнях в XVIII веке,— «Известия отделения русского языка и словесности АН», 1900, т. 5, кн. 2, стр. 554—590; К. В. Чистов, Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв., М., 1967.

[5] См.: Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы, М.—Л., 1952.

ное число имен литераторов [6]. Только постепенное развитие права собственности в области духовного производства и параллельное ему развитие индивидуального начала привели к осознанию необходимости знать автора каждого литературного текста.

Безличность, т. е. отсутствие осознанного права на текст, предопределяла вариативность его, изменчивость в процессе переписки, подобно тому как варьируется текст фольклорного произведения в процессе устной передачи (при иных условиях). И, наконец, изменчивость текста, совершенствование его в процессе переписки в течение веков, накопление элементов соавторства — все это вело к превращению литературного произведения, созданного кем-то, в традиционное, в конечном счете, в коллективное по своей природе произведение, выражающее мировоззрение и художественные вкусы не одного литератора, а определенной среды, в которой оно переписывалось и читалось.

Таким образом, обнаруживается, что, взятые отдельно, перечисленные выше противопоставления получают силу не сразу же после возникновения литературы, а формируются постепенно в ходе ее исторического развития и в процессе социальной дифференциации культуры, в том числе и словесно-художественного творчества.

Именно так и складывается в России постепенно, к XVIII—XIX вв., та социально-культурная ситуация, которую имеют в виду при теоретическом противопоставлении фольклора и литературы [7]. Именно для нее прежде всего справедливы наши обычные определения и представления.

Если все это так, то возникает вопрос: можно ли все-таки найти некий однозначный признак отличия фольклора и литературы, который был бы изначальным и вместе с тем сохранял бы свое значение на протяжении всего периода совместного и параллельного существования фольклора и литературы?

Такой признак существует, и он общеизвестен. Необходимо только вполне осознанно восстановить его значение в фольклористической теории.

Возникновение литературы и изначальное отделение ее от фольклора связано с изобретением и применением письменности. Именно фиксация текста, его материальное закрепление расчленило словесно-художественное творчество на две великие ветви — устное творчество и письменную литературу. В дальнейшем мы будем употреблять именно эти термины. Во избежание возможного

---

[6] Так, например, одно из первых в венгерской литературе произведений «Gesta Hungarorum» приписывается лицу, которое условно обозначается как Anonymus.

[7] Подробнее см. в нашей главе «Важнейшие особенности русской культуры XIX—XX вв.» в томе «Народы Европейской части СССР», т. I, М., 1964, стр. 558—571.

недоразумения повторим, что фольклором мы продолжаем считать и называть не любое устное творчество, а в применении к культурно-исторической ситуации России XVIII—XIX вв.— устное народное творчество, противостоявшее в этот период литературе по всем вышеперечисленным признакам.

Различие это (устность — «письменность») может показаться формальным, да иногда и трактуется как таковое. Однако это не так. Прежде всего всякая форма, особенно когда речь идет об искусстве, содержательна и поэтому исторически не случайна. Кроме того, как мы постараемся показать дальше, это, казалось бы, формальное различие возникло в определенных условиях и имело весьма значительные социальные, идеологические, жанровые, стилистические и иные последствия.

В рамках настоящей статьи мы не можем касаться вопроса о том, как совершался переход от записи устно-поэтического текста (возможно, первоначально с мнемоническими целями) к тексту, специально сочиняемому для чтения. Процесс этот до сих пор мало исследован. Несомненно, что он был длительным и развивался в различных жанрах неравномерно. Характерно, что довольно долго было принято читать вслух, и только постепенно вырабатывался навык «немого» чтения — чтения без произнесения звуков. В дальнейшем, говоря о литературе, мы имеем в виду художественное творчество, которое осознается писателем как принципиально письменное явление. Нас эти проблемы интересуют только в одном аспекте, к рассмотрению которого мы и приступаем.

2

Каждый акт общения создателя (или исполнителя) художественного произведения со слушателем (зрителем, читателем) есть акт коммуникативный по своему характеру, т. е. акт передачи и восприятия определенной информации (точнее: эстетической информации) [8]. Поэтому для анализа теоретического различия литературы очень важно выяснить, как и какими средствами осуществляется это общение, т. е. каков механизм коммуникативного акта [9].

[8] Ср. у В. В. Виноградова: «Образно-художественная функция языка основывается на коммуникативной функции» (Развитие советской науки о языке, М., 1951, стр. 27).

[9] Проблема изучения структуры эстетической информации в литературе и фольклоре, их различия, их качественные и количественные характеристики в настоящей статье не рассматриваются. По этим вопросам см.: «Труды по знаковым системам», вып. I—VI, Тарту, 1964—1973; статью Е. М. Мелетинского «Структурно-типологическое изучение сказки» в кн.: В. Я. Пропп, Морфология сказки, изд. 2-е, М., 1969, стр. 134—166 (здесь же библиография). В единственной, но чрезвычайно интересной статье, посвященной теме,

Для упрощения поставленной задачи изобразим механизм коммуникативного процесса с фиксированным текстом и без фиксированного текста на двух параллельных схемах (см. схему 1 и схему 2). Введем следующие обозначения:

S — субъект информации (создатель или исполнитель словесно-художественного произведения — певец, рассказчик, писатель и т. д.) или ее экспидиент.

R — объект информации, воспринимающий, реципиент (слушатель, зритель, читатель и т. д.);

M — материальный посредник (медиум) между S и R (рукопись, книга, кинолента, звукозапись и т. д.).

Начнем рассмотрение схем с сопоставления состава участников коммуникативного акта (S и R).

В первом случае субъект информации — исполнитель фольклорного произведения. Он может быть создателем или в большей или меньшей мере соавтором исполняемого произведения, т. е. участником более или менее длительного процесса формирования и кол-

---

близкой к избранной нами, рассматриваются некоторые аспекты соотношения ораторского искусства и фиксированного текста (см. сб. «Структурно-типологические исследования», М., 1962, стр. 144—154). Об общих проблемах культуры и коммуникации см.: А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966; Ю. Филиппьев, Творчество и кибернетика, М., 1964; В. Сапиак, Телевидение и мы, М., 1963; У. Эшби, Применение кибернетики в биологии и социологии,— «Вопросы философии», 1958, № 12; В. В. Иванов, Семиотика и ее роль в кибернетическом исследовании человека и коллектива,— сб. «Логическая структура научного знания», М., 1965; Теория информации и восприятие, М., 1966; C. Cherry, On Human Communication, London — New York, 1957; F. W. Dance, Human Communication Theory, New York, 1967; L. A. Dexter, D. M. White, People, Society and Mass Communication, Glengce — London, 1964; J. J. Gumperz, D. Hymes, The Ethnography of Communication,— «American Anthropologist», 1964, vol. 66, № 6/2; E. Hankiss, Kihez szól a vers?,— «Kritika», Budapest, 1968, VI, № 11; M. Hoppal, Kommunikacio és kultura,— «Valosag», 1968, № 8; R. Jakobson, Linguistics and Communication Theory,— «Proceedings of Symposia in Applied Mathematics», 1961, XII; C. Kluckhohn, Notes on some anthropological aspects of communication,— «American Anthropologist», 1961, vol. 63; W. Mayer-Eppler, Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie, Berlin — Göttingen, 1959; R. T. Oliver, Culture and Communication, Springfield, 1962; J. Parry, The Psychology of Human Communication, London, 1967; S. J. Petöfi, Müveszet és Kommunikacio,— «Kritika», 1968, VI, № 1; W. Schramm, Communication in Modern Society, Urbana, 1948; L. Thayer, Communication. Concepts and Perspectives, Washington, 1967; G. L. Trager, E. T. Hall, Culture and Communication: A Model and a Analysis, 1960; J. Vitanyi, Kommunikacioelmélét és esztetika, Budapest, 1969; D. Stockmann, Musik als kommunikatives System. Informations- und Zeichentheoretische Aspekt, insbesondere bei der Erforschung mündlich tradierten Musik,— «Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1969», Leipzig, 1970, стр. 76—95. Дальнейшие библиографические указания см.: Кибернетика и ее приложение. Указатель литературы, Киев, 1966; Теория информации. Библиографический указатель, Баку, 1967.

лективного совершенствования (по крайней мере, корректирования) того произведения, которое он исполняет. Его исполнению могла предшествовать (и обычно предшествовала) определенная традиция, а он сам на предшествующем этапе мог быть слушателем (воспринимающим, R).

Во втором случае — это автор и переписчик. Последний в условиях неразвитого права собственности на текст мог быть инициатором каких-то изменений. С развитием индивидуального начала в литературе и тем более с введением книгопечатания происходит разделение труда — переписчик (наборщик, типографский

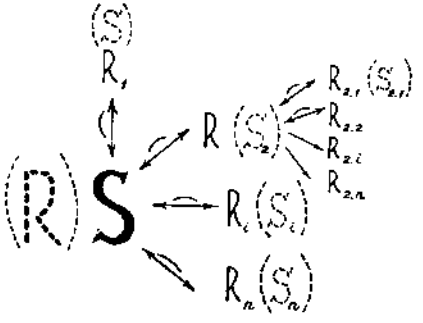


Схема 1. Естественная («контактная») коммуникация

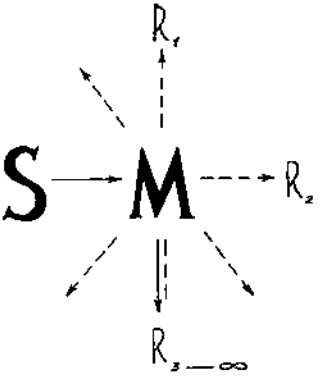


Схема 2. Коммуникация «технического» типа

рабочий) выключается из творческого процесса. За ним остается чисто техническая роль. В отличие от этого в фольклоре исполнитель всегда оставался участником творческого по своей природе процесса бытования. Разумеется, в зависимости от одаренности исполнителя, избранного им жанра, большего или меньшего соответствия исполняемого произведения его мировоззрению и художественным вкусам и других факторов, анализировать которые мы сейчас не станем, деятельность исполнителя могла быть более или менее творческой. Творческие импульсы могли быть направлены на текст либо на сопровождающие текст элементы (мелодия, вокал, интонирование, мимика, жест и т. д.).

Осуществление коммуникации при помощи фиксированного текста требовало и от писателя, и от читателя специальной подготовки — грамотности, т. е. умения понимать условную систему знаков, каковой является письменность. В историко-культурном смысле чрезвычайно существенно то, что письменность (в том числе и литература) с момента своего возникновения обслуживала преимущественно верхние социальные слои. Народные массы были

лишены возможности приобретения необходимых навыков и надолго выключены из числа «потребителей» достижений книжной культуры. Характерно, что у многих народов средневековая письменность развивалась на языках, не употреблявшихся в повседневном общении (латынь, церковнославянский, арабский, древнеармянский, старомонгольский и т. д.). Это создавало еще один — языковой — барьер для овладения письменностью и письменной литературой.

На двух схемах показаны два типа коммуникации. Один из них мы называем «естественным» и «контактным», а другой — «техническим» [10], так как первый осуществляется при помощи естественных средств (каналов информации) — звучащего слова, мимики, жеста и т. д. в условиях живого (непосредственного) контакта исполнителя и слушателя, а второй — при помощи, условно говоря, технического (т. е. изобретенного человеком, вторичного) средства — материально закрепленного текста, системы знаков, нанесенных на какой-либо материал (камень, керамические таблички, папирус, пергамент, бересту, бумагу и т. д.) [11]. Важно подчеркнуть, что речь идет не просто о различиях «устности» и «письменности». Если бы это было так, то можно было бы на сказанном остановиться. Современные технические средства (радио, кино, телевидение, звукозапись, видеозапись) в известном смысле восстанавливают устность, однако они не в силах восстановить живой контакт между исполнителем и слушателем, что, как мы увидим далее, имеет весьма существенные последствия. Именно поэтому мы и говорим об «естественном» («контактном») и, с другой стороны, о «техническом» типах коммуникации.

Два выделенных типа значительно отличаются друг от друга механизмом осуществления коммуникации. Для естественного типа, который господствует при всех устных формах бытования словесно-художественных произведений, характерна направленность информации вполне определенной и реальной аудитории, т. е. так называемая аксиальная и распределенная информация [12].

---

[10] Термины «естественный» и «технический» мы заимствуем у А. Моля, который так обозначал соответственные «каналы связи» (А. М о л ь, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966, см. гл. «Общий очерк физических основ теории информации», стр. 35—105). См. также статью В. С. Тюхтина «Сущность отражения и теория информации» (сб. «Кибернетика, мышление, жизнь», М., 1964, стр. 309—317).

[11] Ср.: Ю. К. Л е к о м ц е в, О семиотическом аспекте изобразительного искусства,— «Труды по знаковым системам», вып. II, Тарту, 1965, стр. 122—129.

[12] Здесь мы пользуемся терминологией, предложенной А. А. Брудным в статье «О некоторых приложениях теории информации» (сб. «Кибернетика, мышление, жизнь», М., 1964, стр. 318—320). См. также: Н. В и н е р, Кибернетика и общество (гл. III, IV, VII, X) и C. C h e r r y, Teoria informacji, jej podłoż społecznie i zastosowania w socjologii,— «Studia filozoficzne», Warszawa, 1959, № 4, 103—125.

Исполнитель может выбирать своих слушателей (так же как, впрочем, слушатели выбирают исполнителя). Без него не звучит ни песня, ни сказка. В противоположность этому писатель, однажды осуществив свой замысел, не волен влиять на его дальнейшую судьбу. Обычно читатель выбирает писателя или, вернее, созданное и овеществленное им в рукописи или книге литературное произведение [13]. Писатель, разумеется, может при сочинении вообразить будущего читателя, мысленно ориентироваться на него, однако все это не может не остаться только желанным предположением. Кто и когда будет читать созданную им рукопись или книгу — неизвестно. Поэтому в этом случае следует говорить о неопределенной направленности информации или, в соответствии с принятой терминологией, о ретиальной или абсолютной информации [14]. Поэтому на схеме 1 читатель (R) обозначается пунктиром.

Мы говорили уже о том, что при контактной коммуникации используются естественные каналы — человеческая речь, т. е. (пользуясь термином семиотики) первичная знаковая система. При этом слово выступает в естественном синкретизме с интонацией (в развитых формах → с мелодией) и жестом (→ танцем). Именно поэтому устная передача словесно-художественных произведений является нормальной — она соответствует нормальному звуковому, речевому бытию слова, органической связи слова с интонацией и мимикой, естественному контакту объекта и субъекта. В условиях же коммуникации технического типа происходит переход (перекодирование) от первичной знаковой системы (речь) ко вторичной (письменность), в процессе которого гасятся все внетекстовые элементы [15]. Читатель имеет дело со вторичной знаковой систе-

[13] Ср. в книге Ю. Филипьева «Творчество и кибернетика»: «Возникает новая область взаимодействия субъекта и объекта, где объектом выступает эстетическая реальность, а субъектом — восприятие зрителя, читателя, слушателя» (М., 1964, стр. 44).

[14] Об этом же говорится в указанной выше статье в сб. «Структурно-типологические исследования», М., 1962 (стр. 150). Здесь совершенно справедливо замечается, что текст может быть фактом литературы только при условии перехода от конкретного «адресата» к «неопределенному» читателю. В этом смысле степень неопределенности воспринимающего одинакова в обоих рассматриваемых нами типах коммуникации, или, вернее, при контактном типе она зависит от соотношения эстетической и практической (бытовой) функции жанра. Однако же в таком жанре, как сказка, эстетическая функция которого выражена достаточно ясно, мы встречаемся с диалектическим сочетанием неопределенности и определенности объекта информации (реципиента). Любая сказка в принципе может быть рассказана любому слушателю, но конкретное словесное воплощение ее формируется в зависимости от того, кому она в данный момент рассказывается.

[15] Внетекстовыми элементами в устной традиции должны считаться не только элементы интонационные и мимические, но и контекст пения или рассказывания, предшествующее и последующее поведение исполнителя и слушателя (ср., например, слушание П. Н. Рыбниковым былин у костра на ост-

мой (фиксированным текстом) и совершает в своем сознании обратный переход (возврат) к исходному речевому (звуковому) состоянию текста. Однако он не может восстановить первоначальный синкретический характер текста в том виде и в том сочетании внетекстовых элементов, в каком он мыслился (или произносился) автору. Следовательно, требуя бóльших усилий (прежде всего интеллектуального напряжения), чтение тем не менее не может привести к результатам, равноценным восприятию синкретического текста в контактных условиях. Потери здесь происходят, видимо, прежде всего в эмоциональной, а не в семантической сфере. Все это весьма существенно для понимания природы коммуникативного процесса технического типа. В отличие от обычного, бытового речевого высказывания эстетическая информация чрезвычайно интимно связана с материалом, которым она выражается (или лучше: в котором она выражется), и поэтому принципиально не может перекодироваться, т. е. передаваться при помощи иной (тем более вторичной!) знаковой системы [18]. Утверждая все это, мы не обесцениваем литературу — ее достижения неотделимы от всего хода человеческой цивилизации последних столетий. Наша задача заключается в том, чтобы подчеркнуть естественность, нормальность устной, контактной коммуникации, ее особенности, природу и достоинства, которые обеспечивают ей, при всей ее простоте и элементарности, надежное существование в системе современной, столь усложнившейся культуры.

Разумеется, по мере распространения в быту современных форм художественной культуры, использующих вторичные знаковые системы и технические средства коммуникации, они тоже все больше воспринимаются как естественные. Однако это особый вопрос, заслуживающий специального рассмотрения, и мы не можем его касаться в настоящей статье.

Переход от контактной коммуникации к коммуникации с двойным перекодированием потребовал перестройки всей системы выразительных средств. Было бы весьма интересно посмотреть на историю литературы и искусства под этим углом зрения. Это позволило бы, например, понять, как литература, постепенно открывая свои собственные специфические стилистические средства, компо-

---

рове в Онежском озере, исполнение песен о Степане Разине восставшими крестьянами, рассказы о лешем во время ночевки в лесу, пение былины о Садко во время бури и т. д.).

[18] Об этом см.: А. М о л ь, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966, стр. 203—204; Л. В. П е р е в е р з е в, Искусство и кибернетика, М., 1966, стр. 47—48; М. С. К а г а н, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. II, Л., 1964, стр. 212—213, 215 и др. В этом смысле правы авторы, подчеркивающие, что коммуникативный акт в искусстве, порождающий сопереживание, является не столько средством, сколько целью субъекта информации. См. об этом: Л. В ы г о т с к и й, Психология искусства, изд. 2-е, М., 1968.

зиционные приемы, сюжетику, жанры и т. д., недоступные устной форме творчества, одновременно и параллельно выработала сложнейшую систему компенсации того, что она утратила по сравнению с устной традицией (имитация среды и обстановки рассказывания или даже пения, образ рассказчика, «сказовые» элементы; синтаксическая инверсия, понуждающая читателя к определенным произносительным интонациям; система пунктуации, членящая речь и тоже сообщающая ей определенные интонации; графические средства членения и оформления текста; книжный стих с его весьма разработанной ритмикой, строфикой, звуковыми повторами и (по Б. М. Эйхенбауму) «мелодикой» [17], возвращающими читателя от «немого» чтения к произнесению; пьеса для чтения (Lesedrama); развитие стилистических средств психологической прозы, симулирующей сопричастность читателя эмоциональному миру героев; так называемые «лирические отступления», контрастирующие с «объективным» повествованием, и т. п.).

Чрезвычайно существенной особенностью коммуникации естественного типа является одномоментность (синхронность) процесса исполнения и восприятия. Сказка, которая рассказывается сказочником, воспринимается в момент исполнения. При этом эмоциональный заряд, содержащийся как в тексте, так и в сопровождающих его внетекстовых элементах, резко усиливается так называемым эффектом соприсутствия — параллельностью и одновременностью переживаний исполнителя и сопереживателя слушателя и зрителя.

Одномоментность исполнения и восприятия в условиях естественной коммуникации имеет еще и другие последствия. Она способствует осуществлению того, что в общей кибернетике называется «обратной связью». Исполнитель (особенно если речь идет о жанрах, допускающих текстовую импровизацию) может менять (корректировать) содержание и структуру текста и внетекстовых элементов в зависимости от поведения (реакции) слушателей в ходе исполнения [18]. Не подлежит сомнению, что вариативность фольклор-

---

[17] Б. М. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Пг., 1922. См. также: В. М. Жирмунский, Мелодика стиха,— в кн.: Вопросы теории литературы, Л., 1928; Ed. Sievers, Rythmisch-melodische Studien, Heidelberg, 1912; A. Heusler, Ed. Sievers und die Sprachmelodie,— «Deutsche Literaturzeitung», 1912, № 24.

[18] Термин «обратная связь» мы употребляем здесь в его точном и конкретном смысле, имея в виду именно текст и его исполнителя как «саморегулирующуюся систему» в условиях естественной (контактной) коммуникации. Некоторые исследователи считают возможным употреблять этот термин в более широком или более неопределенном смысле (ориентация на мыслимого читателя или зрителя, физически не существующего, или поведение автора после реакции печати, которое сказывается в другом тексте, и т. д.). См., например: Ю. Филиппьев, Творчество и кибернетика, М., 1964, стр. 44 и др.

ного произведения связана не только с определенными свойствами памяти и не только с изменениями текста в сознании исполнителя между актами исполнения по различным историческим причинам. Она осуществляется также в условиях живого контакта с реальной аудиторией. При этом могут иметь значение самые разнообразные факторы — традиция и ее восприятие, язык, семантический контекст (например, включенность в ход и смысл беседы), состав слушателей (социальный, возрастной, половой, профессиональный и т. д.) и т. п.

В отличие от этого для коммуникации технического типа чрезвычайно характерна разорванность актов исполнения (сочинения, записи его) и восприятия (чтения). Важнейшее свойство письменности — фиксирование и сохранение информации — обеспечивает общение писателя и читателя, разъединенных временем и пространством, и именно в этом состоит величайшее завоевание человеческой культуры. Однако это завоевание сопровождалось и определенными и весьма ощутимыми потерями. Оно разобщило писателя и читателя, лишило их непосредственного контакта, привело к окостенению текста, лишило творца возможности живо варьировать его в зависимости от аудитории и обстоятельств исполнения.

Если мы не признаем важности этих потерь, мы рискуем не понять многого в истории культуры. Так, станет необъяснимым, почему, несмотря на распространение грамотности, продолжают существовать такие «контактные» устные (хотя и не фольклорные!) формы, как театр, творческие вечера поэтов, чтецы-декламаторы, поэты-певцы и т. д., почему, несмотря на далеко зашедшую дифференциацию искусств и «разделение труда» между их творцами, продолжают не только существовать, но и заново возникать синтетические (опера, оперетта, мюзикл, художественные кинофильмы, телеспектакли и т. п.) и импровизационные формы (ср. периодическое возвращение театра, эстрады, телеспектаклей и т. д. к подлинной или иллюзорной импровизационности).

Потери, о которых мы говорили, очень остро ощущались до той поры, пока человечество не привыкло воспринимать технический тип коммуникации с фиксированным текстом как норму, пока письменность, рукопись, книга и т. д. не вошли в быт и не стали столь же обыденным явлением, как человеческая речь. В первые же века существования письменности рядом с гимнами во славу «книжных людей» звучал скепсис, в котором остро выразилось ощущение не только достоинств, но и недостатков письма как средства коммуникации. Проблема эта чрезвычайно интересна в историко-культурном отношении. Однако мы вынуждены ограничиться лишь двумя примерами. На заре человеческой цивилизации прозвучало не только древнеегипетское «Прославление писцов», в котором они рисуются равными бессмертным небожителям

и царям, построившим пирамиды [19], но и трезвый голос Платона. В одном из своих диалогов («Федр») Платон вкладывает в уста Сократа древнеегипетскую легенду об изобретении письменности богом Тевтом (древнеегипетский Тот). Прославляя свой подвиг, Тевт говорит: «Эта наука, царь, сделает египтян более мудрыми и памятливыми, так как найдено средство для памяти и мудрости». Царь же сказал: «Искуснейший Тевт, один способен создавать произведения искусства, а другой понимать, какая в них доля вреда и пользы для тех, кто будет ими пользоваться. Ты, отец письменности, любишь их настолько, что, говоря об их значении, ты сейчас сказал наоборот. В души научившихся им они вселят забывчивость, так как лишится упражнений память: припоминать смогут, доверяясь письму, по посторонним, внешним признакам, а не внутренней силой, сами по себе. Следовательно, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. И ученикам ты дашь видимость мудрости, а не истинную мудрость, так что они у тебя будут много знать понаслышке, не усваивая, и казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, невыносимыми в общении; так и сделаются они не мудрыми, а мнимомудрыми».

Сократ припоминает древнеегипетскую легенду в связи с мудрым и вместе с тем наивным рассуждением о пользе собеседования и бедности записанной речи. Он говорит: «В этом, Федр, ужасная особенность письменности, поистине сходной с живописью: ее порождения стоят как живые, а спроси их — они величественно молчат. То же самое и с сочинениями. Думаешь, будто они говорят, как мыслящие существа, а если кто спросит о чем-нибудь из того, что они говорят, желая это усвоить, они всегда твердят одно и то же. Всякое сочинение, однажды записанное, находится в обращении везде — и у людей понимающих и, равным образом, у тех, кому вовсе не пристало читать его,— и не знает, с кем оно должно говорить, а с кем нет. Если им пренебрегают или несправедливо ругают его, оно нуждается в помощи своего отца, а само неспособно ни защищаться, ни помочь себе» [20].

Эстетическая информация, заключенная в художественном произведении, в условиях коммуникации «технического» типа хранится между двумя отдельными актами восприятия (чтения) в тексте, превращенном в систему знаков. Она стабильна и остается неизменной вне зависимости от количества ее прочтений. При этом каждую рукопись одновременно может читать только один читатель. Если рукопись копировалась с другой и были внесены какие-

[19] В русском переводе см.: А. А. Ахматова,— Классическая поэзия Востока, Л., 1969, стр. 25—27.

[20] Платон, Избранные диалоги, М., 1965, стр. 248—250. Ср. о характерном для детей переживании перехода от устности к грамотности и книге в статье В. Каверина «Собеседник. Заметки о чтении» («Новый мир», 1968, № 1, стр. 155—156).

нибудь изменения в текст, то она столь же стабильно хранит эти изменения и тоже вне зависимости от количествоа читателей, державших ее в своих руках. После возникновения книгопечатания все экземпляры одного тиража оказываются «близнецами» — копиями одной редакции (извода) текста, и количество одновременных читателей может соответственно увеличиться. Таким образом, завершающий этап стабилизации литературного текста связан именно с распространением книгопечатания.

Примерно так же развивался этот процесс и в области музыки. Изобретение нотной системы записи не исключало известной доли исполнительской импровизации (интерпретации, истолкования). С применением звукозаписывающих и звуковоспроизводящих устройств появилась возможность стабилизировать музыкальный «текст», воспроизводить его без варьирования. Вместе с тем нельзя считать случайным, что звукозапись не отменила нотной фиксации сочиняемой музыки. Именно она лежит в основе исполнительского искусства, обеспечивая исполнителям известную свободу интерпретирования. Нотация музыки, при всей сложности ее современной системы, столь же неоднозначна, как буквенная запись художественной речи, она также приводит к потере тех, условно говоря, «внетекстовых» элементов, которые существовали в сознании автора в единственном и неповторимом сочетании.

В отличие от этого в условиях коммуникации естественного типа эстетическая информация между отдельными актами исполнения хранится в сознании исполнителя, и в этом смысле каждое исполнение есть также восстановление, воспроизведение текста (и внетекстовых элементов). Однако оно осуществляется не при помощи стабилизированной вторичной знаковой системы, а как извлечение текста из памяти, в равной степени способной сохранять как текст, так и сопровождающие его внетекстовые элементы (слуховая, зрительная и т. д. память) [21].

Для правильной оценки механизма контактной коммуникации очень важно подчеркнуть, что слушатель (реципиент) на следующем этапе бытования фольклорного текста может стать исполнителем (S_2), вполне равноценным первому. Такое же превращение (по терминологии В. Е. Гусева, «подхватывание» [22]) могут соответственно пережить его слушатели ($R_2 \rightarrow S_2$) и слушатели этих слушателей ($R_n \rightarrow S_n$). Таким образом, среда устного бытования дифференцируется на слушателей и исполнителей только в момент исполнения (и то, если иметь в виду фольклорные произведения, исполняемые сольно).

---

[21] В условиях современной грамотности запись текста может стимулировать этот процесс (ср., например, песенники), однако в этом случае она будет выполнять ограниченную мнемоническую функцию.

[22] В. Е. Гусев, Эстетика фольклора, стр. 172.

В условиях коммуникации технического типа читатель — лицо только воспринимающее, «потребляющее» эстетическую информацию. Коммуникативная цепь на нем замыкается. Впрочем, если чтение книги безусловно требует известных творческих усилий, то с развитием современных технических средств (радио, телевидение, кино) степень творческой пассивности на полюсе восприятия возрастает. Радиослушатель, кино- или телезритель имеет дело с устройствами, воспроизводящими устную речь и даже некоторые внетекстовые элементы, но не способными восстановить ни обратную связь, ни эффект соприсутствия (разве только в иллюзорной форме), ни творческое участие слушателя в развертывающейся веером (см. схему 1) коммуникативной системе (цепи, сети). В связи с этим целесообразно различать коммуникацию технического типа без воспроизводящего устройства (рукопись, книга, нотная запись) и с воспроизводящим устройством (проектор, радиоприемник, телевизор, магнитофон и т. д.).

Коммуникативная цепь в условиях коммуникации естественного (контактного) типа складывается из ряда самостоятельных (дискретных), но органически связанных друг с другом звеньев — актов исполнения, восприятия, запоминания, исполнения и т. д. В своей совокупности они образуют механизм традиции, обеспечивают выживание и совершенствование либо гибель того или иного фольклорного произведения, его фольклоризацию, нарастающее превращение индивидуального творческого акта (тоже обычно возникающего на почве традиции) в обобщенный и коллективный творческий акт. Именно в этом и состоит в конечном счете коллективный характер фольклорной традиции. Каждое произведение, бытуя в определенной социальной среде (точнее, в пределах определенной социально-психологической общности), проходит через сознание значительного числа представителей этой общности, которые выступают не просто как «потребители» стабильного текста, но и как его соавторы, отбирающие, дающие ему жизнь, осмысляющие, воспроизводящие и т. д. В отличие от этого в условиях коммуникации технического типа повторные акты чтения независимы друг от друга и представляют собой только восприятие (потребление) без всяких шансов на дальнейшую творческую трансформацию (в пределах и на основе и в рамках все того же литературного произведения). Это выявляется с особенной четкостью по мере развития права собственности в области духовного производства (от права собственности на рукопись к праву собственности на текст, сюжет, индивидуальные стилистические приемы и т. д.) [23]. Он сопровождается продолжающимся снижением творческой активности на полюсе восприятия либо ее компенсацией

[23] Ср.: Д. С. Лихачев, Будущее литературы как предмет изучения. Заметки и размышления,— «Новый мир», 1969, № 9, стр. 172—173.

за счет усложнения жанровых форм, метафорической системы, стилистики и т. д.

Подведем некоторые итоги.

Фольклорной традиции на протяжении всей истории ее развития был свойствен преимущественно естественный (контактный) тип коммуникации. Констатация этого факта, разумеется, не снимает ни одной из существующих историко-фольклорных проблем (проблема социальной принадлежности фольклора, его коллективная природа, вариативность, безличность и т. д.). Однако если все остальные критерии различения фольклора и литературы были исторически изменчивыми (что тоже совершенно не снижает их значения!), то механизм коммуникации оставался в принципе неизменным. Он должен быть изучен со всей внимательностью и теоретически осмыслен. Это поможет нам прояснить и многие историко-фольклорные и — шире — историко-культурные проблемы, в том числе и некоторые проблемы современной культуры.

В отличие от фольклора литература с самого своего возникновения пользовалась «техническим» способом коммуникации (точнее, техническим типом без воспроизводящего устройства). Именно этим она выделилась из исторически предшествовавших ей устных форм словесно-художественного творчества. Однако вся дальнейшая история литературы не может быть всесторонне понята без учета тех потерь, которыми сопровождался переход к коммуникации посредством фиксированного текста. Этот переход был одним из величайших завоеваний человеческой культуры, которое повлекло за собой и более поздние изобретения — музыкальную нотацию, фотографию, а затем воспроизводящие устройства — и обеспечило накопление и обобщение достижений науки и искусства в глобальных масштабах. Сопровождавшие его «потери» уже назывались нами — разрушение живого контакта между субъектом и объектом информации, расщепление актов творчества (исполнения) и восприятия, распад синкретичности и потеря очень важных в эмоциональном и изобразительном отношении внетекстовых элементов, потеря возможностей «обратной связи» и «эффекта» соприсутствия, затухание творческих импульсов на полюсе восприятия.

Только учитывая обе стороны этого процесса в их исторической взаимообусловленности, можно удовлетворительно объяснить удивительную стойкость некоторых фольклорных форм и развитие некоторых видов и форм современного профессионального и непрофессионального искусства (театр, авторские вечера, чтецы, поэты-певцы и т. п.) в условиях всеобщей грамотности и широкого применения новейших технических средств.

В. В. Иванов, В. Н. Топоров

ИНВАРИАНТ И ТРАНСФОРМАЦИИ В МИФОЛОГИЧЕСКИХ И ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТАХ

В современной науке все более продуктивным становится представление об инварианте, сохраняющемся при всех преобразованиях данного типа. Более того, сам инвариант определяется совокупностью этих преобразований. Важность этого подхода для науки, изучающей мифы, эпос, сказки, ритуальные тексты в широком смысле (от обрядовых песен и заговоров вплоть до таких вырожденных форм, как небывальщины и нелепицы, заумные тексты, детские игры, отдельные ритуальные предметы и действия, функционирующие уже вне первоначальной для них ритуальной сферы), заключается в том, что с помощью этих понятий (инварианта, сохраняющегося при трансформациях), во-первых, удается восстановить с наибольшей, ранее недоступной полнотой синхронную схему, лежащую в основе всех текстов определенного типа, во-вторых, восстановленная таким образом схема содержит в себе правила развертывания текста, которые можно интерпретировать и в синхроническом и в диахроническом плане, и, в-третьих, набор трансформаций и их последовательность позволяют сделать важные наблюдения над отдельными этапами эволюции соответствующих текстов и лежащих в их основе других знаковых систем.

Работы В. Я. Проппа в области волшебной сказки, по существу, проложили путь не только первому направлению, о чем достаточно много писалось в последние годы, но и двум другим. синхронную схему, установленную В. Я. Проппом путем морфологического анализа определенного типа волшебных сказок, он сам исследовал применительно к возможным типам трансформаций элементов этой схемы, выводимым с помощью своего рода исчисления [1]; вместе с тем В. Я. Пропп предложил такую историческую интерпретацию схемы сказки, которая позволяет восстановить ритуальные основы мифов, позднее переработанных в сказки [2]. Уже первая из названных работ В. Я. Проппа характеризуется широким пониманием роли морфологии как учения о формах — как органических, так и культурных, отраженных в

[1] См.: В. Я. Пропп, Трансформации волшебных сказок,— «Поэтика. Временник отдела словесных искусств», IV, Л., 1928, стр. 70—89.

[2] См.: В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.

текстах. Столь глубокое рассмотрение морфологии роднит В. Я. Проппа с целым рядом направлений современных естественных и гуманитарных наук, а также общефилософских течений. Речь идет о возрождении идей Гете, эпиграфы из которого были предпосланы как всей «Морфологии сказки», так и отдельным ее главам. Роль идей Гете для современной науки составила основной предмет серии статей одного из создателей квантовой механики В. Гейзенберга [3]. Крупнейший представитель молекулярной биологии Ж. Моно в своей книге о философских аспектах новейшей биологии в главе «Invariance et perturbations» отмечает важность «систематического исследования анатомических инвариантов, которому посвятили себя великие естествоиспытатели XIX века после Кювье (и Гете). Может быть, современные биологи не всегда отдают должное гению этих людей, которые за ошеломляющим (stupéfiante) разнообразием морфологических типов и способов существования живых организмов смогли распознать, если не единственную „форму" (une „forme" unique), то, во всяком случае, конечное число анатомических схем, каждая из которых является инвариантом внутри группы, ею характеризуемой» [4]. Еще раньше идеи Гете нашли развитие в формализованной системе представлений зоологических и ботанических трансформаций у английского ученого Д'Арси Уентуорта Томпсона, который показал, что результаты биологических трансформаций могут быть выведены в алгебраической форме [5]. Одна из основных его идей, изложенная им на языке теории дискретных единиц, состояла в том, что «бесконечность возможных форм, всегда ограниченная, может быть еще более сокращена, причем можно выявить еще и новые прерывные величины, если будут наложены дополнительные условия так, что параметры соотносятся друг с другом как целые числа или, как сказали бы физики, подобно к в а н т а м» [6]. Не случайно, что виднейшие представители гуманитарных наук постоянно обращаются именно к этим идеям в связи с обнаружением сходных соотношений в своей области исследования; ср. В. Я. Проппа в 20-х годах и К. Леви-Стросса в 70-х годах. В последней своей книге К. Леви-Стросс не раз ссылается на идеи

---

[3] См.: В. Г е й з е н б е р г, Философские проблемы атомной физики, М., 1953, особенно главу «Учение Гете и Ньютона о цвете и современная физика», стр. 54—71. Интересно, что общеметодологическое значение работ Гете в области сравнительной морфологии было отмечено еще в 1853 г. Гельмгольцем в его лекции о научных исследованиях Гете. Ср. также: Р. К а р н а п, Философские основания физики. Введение в философию науки, М., 1971, стр. 166.

[4] См.: J. M o n o d, Le Hasard et la Nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne, Paris, 1970, стр. 117.

[5] См.: D'A r c y W e n t w o r t h T h o m p s o n, On Growth and Form, vol. 1—2, Cambridge, 1952, 2nd ed.

[6] См. там же, vol. 2, стр. 1094.

Гете и Томпсона, видя в биологических трансформациях, выявляющих скрытый закон, точную аналогию установленным им отношениям между мифами [7].

Теоретический пафос «Морфологии сказки» В. Я. Проппа определяется следующими ключевыми положениями морфолого-трансформационного учения Гете, процитированными в начале каждого из основных разделов книги [8]:

[7] См.: C. L é v i - S t r a u s s, L'homme nu, Paris, 1971, стр. 620; ср. о Гете стр. 604—605. Следует напомнить о роли сходных идей и, в частности, понятия Gestalt, интерпретируемого как «подвижная структура» (и в значительной степени восходящего именно к Гете), в становлении «морфологического литературоведения» в 40-е годы нашего века (ср. особенно работы Г. Мюллера). О значении морфологических исследований Гете для позднейшего типологического подхода в гуманитарных науках ср. в обзоре идей общей морфологии Гете: K. V i ë t o r, Goethe the Thinker, Cambridge, Mass., 1950, стр. 21. О понимании термина Gestalt у самого Гете в связи с существенными перекличками между сочетанием schwankende Gestalten в начале «Фауста» и в текстах по морфологии ср.: И. И. К а н а е в, Иоганн Вольфганг Гете. Очерки из жизни поэта-натуралиста, М.—Л., 1964, стр. 190 и 194, сн. 3; к интерпретации морфологического учения Гете ср. также комментарии И. И. Канаева в кн.: В. Г е т е, Избранные сочинения по естествознанию. Перевод, статья и комментарии И. И. Канаева, М.—Л., 1959 (серия «Классики науки»); В. И. В е р н а д с к и й, Гете как натуралист,— «Бюллетень Московского общества испытателей природы», т. 51, отдел. геологии, т. 21, М., 1946, стр. 37, где дается исключительно важное определение сути научного творчества Гете, который сам (в своих «Размышлениях к морфологии вообще») указывал, что морфология является новой наукой не по предмету, который был известен и ранее, а по методу. В. И. Вернадский писал о Гете: «Как „целое“ — синтетически — он охватывал не только земную „природу“, т. е. биосферу, но и каждый организм и всю их совокупность — „живую природу“. Синтетическое изучение объектов природы — ее естественных тел и ее самой как „целого“— неизбежно вскрывает черты строения, упускаемые при аналитическом подходе к ним, и дает новое. Этот синтетический подход характерен для нашего времени в научных и философских исканиях. Он ярко проявляется в том, что в наше время грани между науками стираются; мы научно работаем по проблемам, не считаясь с научными рамками. Гете был натуралист прошлого, вступивший на этот путь раньше времени. Он уже по одному этому представляет для нас живой интерес современности. Новое философское творчество идет по этому же пути».

[8] См.: В. Я. П р о п п, Морфология сказки. Изд. 2-е, М., 1969, стр. 23, 79, 83. Заслуживает внимания тот факт, что уже в 20-х годах прошлого века подобные научно-философские концепции Гете живо интересовали (причем раньше, чем ученых) русских поэтов (ср. «любомудров», Баратынского и др.). Из работ, хронологически близких к книге Проппа, значительный интерес могут представить исследования Андрея Белого, который специально изучал научные труды Гете (в книге о Гете и Р. Штейнере) и опирался на них, в частности, в своих морфологических изысканиях, касающихся цвета в художественной литературе (А н д р е й Б е л ы й, Мастерство Гоголя, М.—Л., 1934, стр. 116 след.). Следует также отметить, что проблему карнавала М. М. Бахтин в своем исследовании морфологии карнавальных форм у Рабле разбирает, опираясь на статью Гете «Римский карнавал», которую сам Гете считал по духу близкой «Метаморфозе растений» (ср.: В. О. Л и х т е н ш т а д т, Гете. Борьба за реалистическое мировоззрение. Искания и достижения в области изучения природы и теории познания, Пг., 1920, стр. 176—177).

Учение о формах есть учение о превращениях (1);

... общий, основанный на трансформациях тип проходит через все органические существа... (2);

Перворастение (Urpflanze) будет удивительнейшим существом в мире. Сама природа будет мне завидовать. С этой моделью и ключом к ней можно будет затем изобретать растения до бесконечности, которые должны быть последовательными, т. е. которые хотя и не существуют, но могли бы существовать. Они не являются какими-то поэтическими или живописными тенями или иллюзиями, но им присущи внутренняя правда и необходимость. Этот же закон сможет быть применен ко всему живому (3) [9].

На основе этих положений Гете, сопоставляемых им с эволюционной теорией Дарвина, В. Я. Пропп формулирует «необходимость построения „теории происхождения путем метаморфоз или трансформаций, возводимых к тем или иным причинам“»[10]. В этом В. Я. Пропп предвосхищает выдвинутое в последнее время понимание эволюции как результата несовершенной передачи (из-за наложения помех, или шумов, в теоретико-информационном смысле) первоначального биологического сообщения. С этой точки зрения проблема инварианта и трансформации может быть переформулирована как проблема инварианта и «возмущений» (perturbations, помех). По формулировке Ж. Моно, «toutes les propriétés des êtres vivants reposent sur un mécanisme fondamental de *conservation moléculaire*. Pour la théorie moderne l'évolution *n'est nullement une propriété des êtres vivants* puisqu'elle a sa racine dans les *imperfections mêmes* du mécanisme conservateur qui, lui, constitue bien leur unique

---

[9] Последняя цитата была предпослана В. Я. Проппом главе «Сказка как целое», что подчеркивало понимание им схемы волшебной сказки как некоей праформы, совмещающей в себе черты и логической и исторической первоначальности. Перенесение идей Гете в область гуманитарного знания, в частности семиотики, отвечало его собственным идеям: он не раз излагал свою теорию метаморфоз на языке символов, выражающих определенную идею, и сопоставлял свои занятия ботаникой с его собственными опытами прочтения рукописей XV в. Нельзя не заметить в этой связи и того, что Гете одним из первых обратил внимание на различие между обычным языком и поэтическим и дал классификацию знаков, предвосхищавшую идеи Перса: J. W. G ö t h e, Symbolik,— «Schriften zur Botanik und Wissenschaftlehre», DTV-Gesamtausgabe, 39, München, 1962, стр. 166—167. Следует заметить, что Гете в своих поздних работах (1823 г.) говорил о необходимости введения искусственного способа изложения и установления символики в учении о метаморфозах, что особенно близко к книге В. Я. Проппа. Понимание метаморфоз у Гете в связи с его формулировкой (в письме 1790 г.) «ich der Tiergestalt und ihren mannigfaltigen Umbildungen um eine ganze Formel näher gerückt bin» изложено в очерке: G. B e n n, Goethe und Naturwissenschaften,— «Goethe im XX. Jahrhundert. Spiegelungen und Deutungen», Hamburg, 1967, стр. 402—403, ср. там же развитие идеи Гете о типе как Протее, принимающем разные формы.

[10] См.: В. Я. П р о п п, Трансформации волшебных сказок, стр. 70.

privilège» [11]. Такое же понимание эволюции как результата наложения шума при передаче текста может быть предложено и для всего комплекса семиотических дисциплин [12], которые с этой точки зрения образуют нечто единое с циклом современных естественных наук, имеющих дело с объектами, развивающимися во времени (астрофизика и космогонические теории, основанные на общей теории относительности, геология, эволюционная биология и т. п.), и предполагают возможность некоего общего подхода к себе. Наиболее наглядно особенности этого подхода могут быть продемонстрированы на примере космогонических объяснений структуры Вселенной, где диахронические выводы всегда строятся на основе сопоставления синхронно наблюдаемых объектов, отношения между которыми могут быть объяснены только с помощью диахронической схемы. Сходное разрешение антиномии синхронии и диахронии оказывается возможным и в гуманитарных науках. Предтечей такого подхода в своих ранних работах был В. Я. Пропп, описавший не только трансформации отдельных элементов, но и наметивший универсальные пути замен «основных форм» в ходе эволюции. В частности, следует особо отметить ценность предложенных им трансформаций целых элементарных систем [13]. Характерное для мировой научной литературы последних полутора десятилетий увлечение техническими возможностями, открытыми в первой монографии В. Я. Проппа (ср. особенно приложения к ней), заслонило более важные общие идеи книги, которые могут быть полностью оценены только в контексте развития всей науки второй половины XX века в целом.

Ниже предпринимается попытка проиллюстрировать некоторые идеи морфологической эволюции на материале, который частично рассматривался в работах В. Я. Проппа, начиная с его ранних трудов, и был более подробно изучен в последнее время.

С точки зрения теоретико-информационной переформулировки эволюции как результата несовершенной передачи следует обратить особое внимание на некоторые принципы построения мифологического текста, которые можно считать направленными на обеспечение помехоустойчивости, т. е. на максимальное затруднение замен или на возможность их компенсации (в случае утраты одного из элементов на данной стадии эволюции) на следующем этапе эволюции.

[11] См.: J. M o n o d, Le Hasard et la Nécessité, стр. 130—131; ср. там же о значении в этом плане идей Бергсона. Из других ранних попыток осмысления идей морфологической теории эволюции применительно к гуманитарным наукам см.: A. M. H o c a r t, Kings and Councillors. An Essay in the Comparative Anatomy of Human Society, Chicago — London, 1970, 2nd ed.

[12] Ср.: В. В. И в а н о в, В. Н. Т о п о р о в, Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы,— «Структурная типология языков», М., 1966, стр. 3—25.

[13] См.: В. Я. П р о п п, Трансформации волшебных сказок, стр. 86—89.

Консервирующие механизмы мифа достаточно многообразны. Само наличие единой структуры, где каждый элемент (или функция) предполагает наличие другого, за ним следующего в цепочке, обеспечивает определенную устойчивость. Она, в частности, основана на необходимости сохранения исходного смысла и на обязательности следования некоторой норме синтагматического построения, включающей требование синтагматической осмысленности. Другое средство обеспечения единства всего мифа состоит в том, что основные персонажи его классифицируются по одним и тем же параметрам. Внутри же этих единых параметров они описываются или сходно или прямо противоположно с заменой одного признака на полярно противопоставленный ему. В индоевропейском мифе о поединке Громовержца с его противником (далее называемом основным мифом) обоим персонажам приписываются такие общие атрибуты, как огонь, вода, камень, дерево, скот, рога, шерсть, богатство, числовые константы и т. д., при том, что в конкретных узлах мифа эти атрибуты принадлежат то одному, то другому персонажу и могут в ходе развертывания мифа переходить от Громовержца к его противнику и обратно. Другой вариант устойчивого размещения атрибутов внутри единых параметров — серия бинарных противопоставлений, каждый из членов которых (или вся цепь соответствующих членов) закреплен за одним из двух персонажей. Ср.: в е р х — н и з, н е б о — з е м л я, о г о н ь — в о д а, б л а г о п р и я т н ы й — н е б л а г о п р и я т н ы й и т. п. Для структуры всего целого характерно противопоставление не отдельных атрибутов, а ф у н к ц и й типа п о х и щ е н и е — о с в о б о ж д е н и е, з а п и р а н и е — о т м ы к а н и е, п р е с л е д о в а н и е — у б е г а н и е (с к р ы в а н и е) и т. п.

На звуковом уровне консервирующие механизмы представлены особо отмеченными случаями дистрибуции фонем в тексте. К этим случаям относится многократное повторение звуковых комплексов, соотносимых с языковым обозначением ключевых мотивов или имен основных персонажей мифа, которые (мотивы и персонажи) сами могут кодироваться сходными комплексами фонем. Поверхностный уровень текста отличается малой помехоустойчивостью, так как верхний слой подвергается наиболее сильному искажению при передаче во времени: именно в нем сильнее всего сказывается установка на осмысляемость, а сама установка наиболее подвержена изменениям в зависимости от позиции интерпретатора. В другом способе сохранения первоначальной информации, весьма распространенном в разных традициях, предусматривается кодирование сообщения на более глубоком уровне, менее всего доступном сознательному осмыслению позднейших интерпретаторов. Правда, дешифровка сообщения такого рода доступна лишь тем, кто обладает ключом, позволяющим декодиро-

вать сообщение. Ср. оккультные по происхождению жреческие и/или поэтические традиции типа староирландской или индийской генеалогической, в которых верхний слой текста подвергался сознательным деформациям, при том что существовала система правил, по которым можно было восстановить первоначальное сообщение. Одним из древнейших и наиболее простых видов записи сообщения на глубинном уровне является анаграмма имен главных персонажей или разные способы скрытого обозначения (намекания) формы и смысла этих имен с помощью их вольного этимологизирования, предполагающего множественность решений.

Разные трансформации первоначального текста (в частности, мифа) рассматриваются как операции, приводящие к искажению текста при сохранении инвариантной схемы. Вся сумма трансформаций исходного текста определяет пределы устойчивости лежащей в его основе схемы, позволяет различить постоянные и переменные величины в тексте и тем самым наметить правила преобразования, в соответствии с которыми можно вывести все множество вариантов схемы. В этом смысле трансформации могут пониматься не только в аспекте изменчивости текста, но и в аспекте его устойчивости (синонимия разных вариантов текста). Сочетание этих двух аспектов — изменчивости и устойчивости — и делает возможной передачу исходной схемы во времени и сохранение ее актуальности в исходных условиях.

Рассматривая типологию трансформаций, целесообразно выделить две группы случаев.

П е р в а я из них предполагает трансформацию исходного текста внутри данной традиции; при этом нужно исходить из того, что в пределах данной традиции есть средства, позволяющие идентифицировать соответствующие элементы разных трансформов («аллоэлементы») и соотнести их с элементами исходной схемы, результатами трансформации которой они являются. В пределах этой первой группы случаев уместно различать две разновидности. Одна из них объединяет те трансформы исходного текста, появление которых обусловлено структурой жанрового пространства данной традиции. Другая связывает друг с другом трансформы исходного текста, обусловленные структурой сценария годового календарного цикла, который сам соотнесен с циклом хозяйственных работ или с жизненным циклом; следовательно, для этой группы трансформов определяющим является функциональный признак.

В т о р а я из основных групп случаев предполагает такую трансформацию исходного текста, которая выходит за пределы одной данной традиции и чаще всего объясняется именно сменой предыдущей исторической традиции новой или сосуществованием обеих этих традиций (нередко с соответствующим разме-

жеванием по социальным признакам). Лишь в условиях сосуществования во времени и в пространстве обеих традиций возможна осознанная идентификация соответствующих элементов разных вариантов исходного текста — вплоть до четкой системы пересчета и автоматических правил деноминации основных персонажей текста. В условиях, когда такого сосуществования нет и, наоборот, разные исторические этапы данной традиции достаточно резко отделены друг от друга, осознанная идентификация соотносимых друг с другом в принципе элементов отсутствует. Тем не менее возможность идентификации этих элементов и, следовательно, реконструкции схемы исходного текста существует, но она становится уделом научного описания, которое охватывает всю последовательность исторических трансформаций текста.

С несколько иной точки зрения возможна другая классификация трансформаций в зависимости от отношения между элементами внутри самой схемы. С одной стороны, можно выделить трансформации, при которых противопоставленные в исходном тексте персонажи сближаются друг с другом или, во всяком случае, перестают быть жестко связанными с определенной функцией: они могут обмениваться своими предикатами (инверсия ролей), сохраняя, тем не менее, исходную противопоставленность, или же они могут приобретать общие предикаты (сближение ролей), причем исходная противопоставленность предельно нейтрализуется. Истоки этой трансформации лежат в отмеченном выше сквозном характере некоторых атрибутов и предикатов в тексте, обусловленном действием механизма предохранения исходного сообщения от помех. С другой стороны, следует выделить трансформации градуального характера, при которых персонаж исходного текста может преобразовываться в любой элемент общей классификационной схемы, определяющей модель мира, не меняя, однако, своей функции или роли.

В качестве материала, из которого в дальнейшем черпаются иллюстрации, служит совокупность текстов о поединке Громовержца и его противника Змея. Мотив змееборчества в качестве одной из основных тем занимал В. Я. Проппа в связи с проблемами морфологии сказки, трансформаций ее и происхождения волшебной сказки. В его работах содержится ряд мыслей и замечаний в связи именно с этим мотивом, которые предвосхищают результаты позднейших специальных исследований. В частности, В. Я. Пропп подчеркивал значение стадиального анализа образа Змея. Лишь выделив основные стадии в развитии этого образа, можно определить его значение и функции по отношению к каждому из стадиальных этапов. Вне этого подхода Змей «вообще ни-

чего не 'означает', он историческое явление, менявшее свои функции и свои формы» [14].

Продолжая эту последнюю мысль и опираясь на большой сравнительный материал, относящийся к разным традициям Старого и Нового Света, действительно можно реконструировать предельно общую схему, из которой исторически и логически развились реально зафиксированные варианты первоначального (основного) мифа. Относительно этой схемы можно сказать лишь то, что она была бинарной. Этот бинаризм предполагал наличие двух разных начал, которые могли воплощаться в двух разных персонажах или же поочередно преобладать в одном и том же персонаже. Оба начала противопоставлены друг другу, хотя из их противопоставленности не вытекает с необходимостью мотив противоборства, как и вполне определенные положительные или отрицательные оценки каждого из этих двух начал вне конкретных контекстов. Наконец, прослеживается тенденция к соотнесению каждого из этих двух начал с соответствующими членами системы универсальных семиотических оппозиций, описывающих устройство мира — от Вселенной до человека и коллектива — и тем самым являющихся аналогом таких позднейших семиотических систем, как наука или развитые социальные институты.

Из тех традиций, где оба полюса системы бинарных противопоставлений представлены в мифе, но при этом слиты в одном персонаже, можно особо отметить две — западноафриканскую и древнекитайскую. В Африке у бамбара божество Фаро характеризуется двуполостью и двуприродностью (отчасти его облик человеческий, отчасти — рыбий) и выступает как «начало начал». Двуполость Фаро сопоставима с андрогинным характером целого ряда африканских мифологических персонажей, который в свою очередь связывался с представлением о паре мужчина — женщина как первоначальной реальности; выделение отдельных элементов внутри пары [15] — результат вторичной операции, подобно известному платоновскому мифу, соотносившемуся с наследием Атлантиды, в силу чего сопоставление с западноафриканскими мифами может иметь значение не только типологической параллели. Роль платоновского мифа как символа вычленения асимметрических отношений в паре, которая до этого рассматривалась как целое, построенное полностью симметрично, была отмечена Г. Вейлом в его книге о симметрии, где подчеркивается роль асимметрии для эволюции [16]; в частности, это относится и к эволюции тех культур-

[14] См.: В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, стр. 259. К данному далее анализу змееборческих мотивов в былинах ср. большой раздел в кн.: В. Я. Пропп, Русский героический эпос, Л., 1955, стр. 172 и след.

[15] См.: H. Baumann, Das doppelte Geschlecht, Berlin, 1955.

[16] См.: H. Weyl, Symmetry, Princeton, 1952.

ных установлений, истоки которых коренятся в природной сфере. Нейтрализация разных противопоставлений, сходная с мифами о Фаро, отмечена в древнекитайских представлениях о Пань-гу, который, будучи демиургом, совмещал в себе разные элементы Вселенной. Характерно, что, согласно одной из версий мифа, Пань-гу девятикратно в течение дня становился то Богом Неба, то Богом Земли. Как и Фаро, Пань-гу обладал некоторыми внешними атрибутами Змея (голова дракона и туловище змеи) и в то же время был Громовержцем.

Идея попеременной победы и поражения двух основных героев мифа особенно подчеркнута в древнеегипетской традиции, в частности в представлении о ежедневно повторяющемся поединке Солнца со Змеем Апопом. Та же сюжетная схема поединка двух мифологических персонажей обнаруживается и в мифе о Горе и Сете, переосмысленном в духе специфической для древнего Египта дуалистической картины мира, представляющей известное сходство с древнекитайской, а также и в мифе об Осирисе, где подчеркивается его поражение и расчленение на части с последующим ежегодным возрождением. Этот последний миф входит в круг ближневосточных представлений об умирающем и воскресающем божестве, которые в свою очередь связаны с архаичным слоем в древнегреческих мифах. Их основная сюжетная схема предполагает наличие двух мифологических персонажей — связанного с небом и его атрибутами (гром, молния, дождь) и его противника хтонической природы, также божественного происхождения (иногда этот персонаж находится в родственных отношениях с небесным персонажем). Противник по своим внешним характеристикам отличается от человека: подчеркиваются его гигантские размеры, змеиные формы, многоголовость, способность к изменению вида и т. п. Он совершает вредоносные для людей действия — запруживает реки, вызывает неурожай, голод, злоумышляет против божественного персонажа. Во время борьбы отмечаются моменты, когда чаша весов склоняется в пользу противника, но тем не менее в итоге побеждает божественный персонаж. Он убивает противника чудесным оружием, расчленяет его труп, совершает пиршество и обряд очищения, устанавливает соответствующий культ [17]. Наиболее известными воплощениями этой схемы в древней Греции можно считать миф о Пифоне, поражаемом Аполлоном; миф о победе Зевса над Тифоном; миф о Кикносе, сокрушаемом Гераклом, и т. п. С мифом о Тифоне во многих чертах сходен хеттский миф о поединке Бога Грома с его противником. В частности, существен мотив временного поражения божественного пер-

[17] Ср. упорядоченный список конкретных реализаций этой схемы, напоминающий принципы морфологической схемы В. Я. Проппа, в книге: J. Fontenrose, Python. A Study of Delphic Myth and Its Origins, Berkeley — Los Angeles, 1959.

сонажа в начале поединка, потеря им некоторых частей тела, помощь со стороны богини-женщины и т. п. Другие ближневосточные мифы (современные хеттским ханаанские и еще более ранние шумерские) представляют собой типологически переход от мифов греческо-анатолийского типа к стадиально архаичным схемам древнеегипетско-вавилонского типа.

Южные индоевропейские традиции (древнегреческая, хеттская) сохраняют несомненные связи с ядром мифа, хотя и содержат некоторые инновации, затрудняющие восстановление первоначальной формы мифа только на их основании. Основной вариант индоевропейского мифа наиболее полно сохранился в балтийской и славянской традициях, к которым теснее всего примыкают древнескандинавская и древнеиндийская традиции. С евразийскими вариантами мифа, отраженными, в частности, в алтайской мифологии и у других сибирских народов, а также у кавказских народов, балто-славянский миф связан (типологически и/или ареально) наличием развитого мифологического сюжета, в котором оба основных персонажа весьма четко противостоят друг другу, причем победа Громовержца с самого начала не вызывает сомнения. Преследование Громовержцем противника (часто змеиной природы) предполагает несколько этапов, на каждом из которых преимущество Громовержца становится все более очевидным. Положительное начало в тех версиях, где оно отделено от Солнца, всегда связывается именно с Громовержцем. Отрицательное начало всегда наказывается убийством, расчленением и заключением в землю (в то время как в ближневосточных вариантах больше подчеркивается равновесие сил).

На основании указанных индоевропейских традиций можно реконструировать основную морфологическую схему мифа о Боге Грома, преследующем Змея:

A. Бог Грома находится наверху, в частности, на горе, на небе (где вместе с ним находятся Солнце и Месяц), у вершины трехчастного мирового дерева, обращенного к четырем сторонам света.

B. Змей находится внизу, у корней трехчастного мирового дерева, на черной шерсти.

C. Змей похищает рогатый скот (и прячет его в пещере, за скалой); Бог Грома, разбивая скалу, освобождает скот (или людей).

D. Змей последовательно прячется под разными видами живых существ или обращается в них (человека, коня, корову и др.). Змей прячется под деревом или под камнем.

E. Бог Грома на коне или на колеснице своим оружием (молотом-молнией) ударяет по дереву, сжигая его, или по камню, раскалывая его.

F. После победы Бога Грома над Змеем появляется вода (идет дождь). Змей скрывается в земных водах.

Уже в самой этой морфологической схеме обнаруживаются результаты действия консервирующего механизма, сказывающиеся в единообразии принципа классификации основных персонажей: при отчетливой противопоставленности этих персонажей, когда они могут рассматриваться как ипостасные воплощения всех левых и соответственно всех правых членов бинарных оппозиций, существует и другой вид связи этих персонажей — через общие атрибуты, которые фактически совпадают со всем предметным набором, выступающим в этой схеме. Этот предметный набор упорядочен в мифе сюжетной схемой, двумя полюсами которой являются: в начале — исходная недостача у Бога, при том что весь указанный набор находится в распоряжении Змея (максимально кризисная ситуация), в конце — полная компенсация исходной недостачи у Бога (теперь именно ему принадлежит весь предметный набор), при том что Змей теряет все, включая собственное тело. Между этими полюсами морфологическая схема мифа упорядочивает предметный набор следующим образом: то, что на данном этапе принадлежит Змею (и чего нет у Бога), на следующем этапе становится принадлежностью Бога (и, следовательно, изымается у Змея). Ср. схему типа:

Персонаж	Этап						
	I	II	III	IV	V	VI	VII
Змей	человек	конь	корова	дерево	камень	вода	—
Бог	—	человек	конь	корова	дерево	камень	вода

Одна из реализаций этой сюжетной схемы представлена белорусскими и литовскими фольклорными текстами. Бог или другой персонаж, замещающий в этих текстах при их трансформациях Бога Грома (*Пярун*, Perkūnas), ссорится со своим Противником. Он грозит ему: «Я тебя убью!» Тот возражает: «Как же ты меня убьешь? Ведь я спрячусь!» — «Куда?» — «Под человека!» — «Я убью человека — и тебя убью».—«А я спрячусь под коня!» — «Тогда я и коня убью — и тебя убью!» — «А я под корову спрячусь!» — «Я и корову убью — и тебя убью!» — «А я под дерево спрячусь: там ты меня не убьешь!» — «Я дерево разобью — и тебя убью!» — «А я под камень спрячусь!» — «Я и камень разобью, и тебя убью!»— «Ну, тогда спрячусь в воду».— «Там тебе место, там и находись!»[18]. С такой структурой сюжетной схемы согласуется и симметричность предикатов, ср. прятание скота — его освобождение, запирание вод — их отпирание и т. д. Каждый из подобных самым общим об-

[18] См.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, К семиотическому анализу мифа и ритуала (на белорусском материале),— «Sign, Language, Culture», The Hague — Paris, 1970, стр. 326 и др.

разом сформулированных предикатов может иметь двоякое выражение в зависимости от его отнесения к тому или иному персонажу, ср. лишение — приобретение, поражение — победа, расчленение — интегрирование и т. д.

Подобным принципам консервирования на содержательном уровне соответствует анаграмматическое построение на звуковом уровне. Некоторые важные фрагменты схемы, восстанавливаемые благодаря сравнению ряда конкретных текстов отдельных традиций, обнаруживают анаграмматическую структуру:

*pergon-io-s ognis 'огонь Громовержца'

*ognim g'eg'ene dwō ak'men 'порождает огонь с помощью двух огней'

*g^{u}henti n̥g^{u}him Perun̥t 'поражает Змея на скале' [19].

Отрезки слов, являющиеся ключевыми для всего текста мифа, служат повторяющимися лейтмотивами в основных фрагментах и вместе с тем отсылают как к имени Громовержца, так и к имени его Противника; иначе говоря, и на звуковом уровне наблюдается то же соотношение элементов, что и на содержательном уровне.

В качестве примера жанровой трансформации основного мифа можно привести белорусскую сказку «Праз Ильюшку», которая интересна тем, что в ней отражены и некоторые другие из отмеченных выше видов трансформации (трансформация имени, связанная со сменой культурно-религиозной традиции; трансформация сближения ролей персонажей, о чем см. выше). Все эти трансформации, представленные в сказке, касаются прежде всего основного героя — Громовержца, выступающего под именем Ильи, в конце сказки Святого Ильи (ср. *Илью, Илью Пророка* в изречениях, заговорах, в частности, от змей, сказках, сезонных [«жнивных»] песнях и т. д.). В разбираемой сказке обнаруживается целый ряд архаических мотивов, последовательность которых существенна и в свете схемы основного мифа и для последующих отождествлений имени главного героя. Сказка начинается с мотива рождения у старика и старухи (иногда — коваля и ковалихи) могучего, но безногого сына. Безногость богатыря, ставшего впоследствии Змееборцем, естественно связывается с безногостью самого Змея как в русской, так и в ведийской традициях. Таким образом, этот атрибут, как и целый ряд других, является сквозным, распространяющимся на обоих основных участников мифа. Вместе с тем, только избавившись от этого основного атрибута, герой получает возможность отправиться на поединок со Змеем.

[19] См.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Этимологическое исследование семантически ограниченных групп лексики в связи с проблемой реконструкции праславянских текстов,— «Славянское языкознание». Доклады к VII Международному съезду славистов в Варшаве, М., 1973.

Другой общий атрибут, объединяющий Змея и героя сказки,— умение соединять оба царства — Землю и Небо. Следующий существенный мотив — изготовление оружия для Ильи у кузнеца (сам образ кузнеца в качестве помощника Змееборца или самого Змееборца хорошо известен как в индоевропейских мифах рассматриваемого круга, так и за пределами индоевропейского ареала) и выбор коня. За этим следует основной мотив — поединок Ильюшки со Змеем, скрывающим свою добычу за каменной стеной. Трансформацией мотивов деревьев и воды можно объяснить эпизод сказки, в котором Ильюшка вырывает деревья с корнем (вариант — дубы) и запруживает ими реку, угрожая потопом, а затем расчищает течение реки. В этом эпизоде сохраняется симметричность предикатов, относимых к одному герою, тогда как в основном мифе они связываются с обоими персонажами: запруживание — Змей, высвобождение вод — Громовержец. Победа Ильюшки завершается расчленением Змея на части, очищением всей земли от нечисти и женитьбой на царевне. После смерти Илья, став святым, начал «грамовай тучай заведуваць» или превратился в камень, что также связывает Ильюшку как с Громовержцем, так и с Противником типа *асилков*. В других вариантах этой сказки Змей заменяется птичьим образом Сокола, Соловья и т. д. Само имя Соловья в сказках, как и в былинах, как было показано [20], воспроизводит состав фонем имени *Волос*, которое было обозначением противника Громовержца. Учитывая двуприродность Ильюшки, сочетающего в себе как черты Громовержца, так и черты Змея, а также имея в виду параллелизм обрядов, связанных с *ильинской костью* и *ильинским быком*, и поверий, относимых к *навьей кости* (ср. латш. Vela kauli, с корнем *vel-, что и в имени Велеса-Волоса) и к скоту Велеса («скотьего бога»), можно поставить вопрос о том, что имя Ильи могло восприниматься как результат табуированной трансформации имени, образованного от корня *vel-, *vol- (ср. *ёлс* 'черт', от *Велес*, с заменой v- на j-). Как подтверждение такой возможности можно рассматривать данные, относящиеся к животным мотивам в связи с Ильей, ср.: *На Ильин день скота не выгоняют в поле*, а также поверье, согласно которому в Ильин день гады выходят наружу и их в этот день избивают палками (что напоминает обычаи, соотносимые, как правило, с изгнанием «коровьей смерти» на Святого Власия, продолжающего образ языческого Волоса). Таким образом, в трансформации имени Громовержца в имя Ильи не только можно видеть аспект замены, развития, но и — косвенным образом — аспект консервации исходного мифа, реализующийся, по меньшей мере,

[20] Ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии (Данные о Велесе в традициях Северной Руси и вопросы критики письменных текстов),— «Труды по знаковым системам», VI, Тарту, 1973.

в двух отношениях: во-первых, изменение имени Громовержца возвращает нас к начальному имени Противника (*Per[k]ŭn- → → *Ilji- ← *Vel-); во-вторых, принцип трансформации сближения ролей приводит не только к восстановлению имени Противника в имени продолжателя Громовержца, но и к актуализации некоторых предикатов Противника (безногость, вырывание деревьев, запруживание вод и т. п.).

Сходные аргументы могут быть приведены и для доказательства тождества Ильи как трансформации Громовержца и Ильи Муромца в былинах о змееборстве. Поединок Ильи с Соловьем-Разбойником (см. выше о самом этом названии) связывает былину с основным мифом. Три героя-змееборца (Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович) соотносимы с трехглавостью Змея или тремя Змеями в других вариантах мифа. Не только Илья, но и каждый из его спутников может рассматриваться как дальнейшая трансформация героя-змееборца. Особенно это относится к Добрыне, с которым связывается ряд змееборческих сюжетов и который сам не всегда вполне четко отделен от Ильи (ср. былину «Илья ездил с Добрынею» из сборника Кирши Данилова). В этой былине *Марина* как *баба Горынинка* выступает в качестве трансформации Змея. Ср., с одной стороны, параллель *баба Горынинка — Змей Горыныч* и частое использование имени *Марина* для обозначения змеи в соответствующих заговорах, а с другой стороны, параллельные формулы в описании поединка Добрыни со Змеем и его расправы с бабой Горынинкой и с Мариной:

Да й скочил-то он змеищу на белы груди,
Распластать-то ей хотит да груди белыи...
Тут змеинищо Горынищо молиласи:
— Ты молоденькой Добрынюшка Микитинец!
Не убей меня да змеи лютою...

(*Гильфердинг I*, № 79).

И скочил ей Добрыня на белы груди...
Хочет спороть ей груди белые.
И молится баба Горынинка:
«Гой еси ты, Илья Муромец Иванович!
Не прикажи ты мне резать груди белые...»
И схватил Илью Добрыня за белы руки...

(*Кирша Данилов, № 50*).

Связь Марины с древним фольклорно-мифологическим образом Змея (ср. загадку типа «без рук, без ног...») особенно ясно выступает в эпизоде наказания Марины Добрыней, где он как бы возвращает ей ее первоначальный змеиный облик:

А и стал Добрыня жену свою учить,
Он молоду Марину Игнатьевну...
Он первое ученье — ей руку отсек...
А второе ученье — ноги ей отсек...

(*Кирша Данилов*, № 9).

В былинах такого рода действие консервирующего механизма не только гарантирует устойчивость первоначальных образов мифа (ср. утроение героя-змееборца), но в ряде случаев с большей полнотой выявляет образы, которые применительно к мифу в основном являются результатом реконструкции (мотив жены Змееборца = змеи).

Результатом жанрово-календарной трансформации того же мифа и соответствующего ему ритуала можно считать Илью в обрядовых песнях весенне-летнего цикла, где подчеркиваются функции Ильи как персонажа, олицетворяющего плодородие. Ср.:

Святой Илья
По межам ходит,
Святой Илья!
По межам ходит,
Жито родит,
По межам ходит!
По межам ходит,
Девок к себе просит,
По межам ходит...
Чтоб колосочки
Зазвенели,
Чтоб колосочки!

(*Добровольский I*, № 6).

Основания для того, чтобы считать Илью подобных текстов трансформацией Ильи в вышеразобранных текстах, помимо многочисленных типологических примеров совмещения функций Громовержца и бога плодородия (ср. Индра), следует искать в случаях чередования Ильи, Ильи-Пророка и Бога в тех же песнях, а также в текстах волочебных песен, исполняемых на Велик-день. В этих песнях говорится о том, как на Велик-день у *Пана Степана* (день св. Степана отмечается в конце декабря на рубеже Старого и Нового Года, т. е. в дни, посвящаемые Громовержцу) собираются гости, среди которых нет только Ильи, который в это время «по межам ходил, жито родил» (в других вариантах Илья — один из трех сыновей Божьей Матери). Весьма важен мотив первоначального отсутствия Ильи среди гостей — всех святых. За Ильей специально посылают, и лишь после этого он возвращается и объясняет причину своего отсутствия. Этот мотив связывает такие тек-

сты с одним из вариантов хеттского мифа о Боге Грома, который исчезает, а потом возвращается, когда за ним посылают, после чего производится возжигание огня (ср. в волочебной песне: *Огни горяць... дымяць дымы... висяць котлы...* и т. п.). Вместе с тем в совершенно тех же контекстах Илья может заменяться другими антропоморфными персонажами, а также растительными (ср. *Раёк*) и животными (ср. *коза*) символами. Образ козы (=Ильи) связывает эти тексты с обрядовыми действами типа «вождения козы», «убийства козла», Turoń'я и т. д., в которых участвуют *дед*,*старый дед* (ср. такую же трансформацию Ильи), убивающий козу или козла стрелой (в некоторых вариантах), в чем можно видеть следы приуроченной к обряду трансформации основного мифа.

В случаях, подобных приведенным, персонаж с именем Ильи в календарных песнях сохраняет явные семантические связи с героем основного мифа. Трансформацией последнего Илья может считаться и в вырожденных случаях, где его имя превращается в припев междометийного характера (ср. *Илия, Илею, Иляля; Ляв, ляв, ляе*; *Лилею* и т. д.), который в некоторых своих вариантах близок к корню *vel-. Из содержательных параллелей ср. *борода Ильи*, *борода Бога* и *Волосова борода.*

Те же трансформации, отличающиеся лишь конкретной формой собственного имени трансформируемого героя, можно выявить в славянских текстах, где выступают *Ярила*, *Юрий*, *Егорий*, *Георгий* и т. п. В результате последовательного действия этих трансформаций, в частности, при смене культурно-исторической традиции, сложился особый круг текстов со своими сюжетами, которые не всегда связывают с рассмотренным выше кругом текстов. Тем не менее эта связь, предполагающая восхождение к общему первоисточнику, несомненна. Прежде всего это относится к образу Ярилы, о котором говорится то же, что и об Илье:

Валачывся Ярыло
По усему свету,
Полю жыто радзив,
Людзям дзеци пладзив.
А гдзе ж он нагою,
Там жито капою,
А гдзе же јон ни зырне,
Там колас зацьвице...

Функции и атрибуты Ярилы согласуются с данными, относящимися к Яровиту у балтийских славян (зелень, плоды земли, цветовые характеристики и т. д.). Яровит как deus militiae отождествлялся с Марсом, во время войны его щит несли перед войском, знаменами окружался город, в котором почитали Яровита,

и т. д. Существенно, что Яровит входил в состав четырехчленной системы божеств у балтийских славян, сопоставимой с четырьмя Перкунасами у литовцев. Само имя *Яровит* соотносится в пределах мифологической системы балтийских славян с именем главного бога *Свентовит*, который по своему месту в системе и по ряду атрибутов (белый конь, оружие и т. д.) соответствует Перуну и, скорее всего, является его трансформацией. В этом случае отношение *Свенто-вит* : *Яро-вит* воспроизводит отношение *Перун* : : *Ярила* (ср. *Ярун* в имени идола и параллелизм местных названий *Перынь* — Jaryń). Первая часть обоих имен (*Свенто-* и *Яро-*) может быть понята как разные обозначения сверхъестественной силы, воплощенной в этих божествах. Таким образом, в самих этих именах можно видеть отражение двух старых эпитетов, относившихся к одному и тому же герою основного мифа.

Как по отношению к названию противника Громовержца в основном мифе *Vel-, приблизившегося к звуковой форме имени христианского святого Власия, так и в случае имени мифологического персонажа с корнем *Jar- уместно говорить о притяжении с именами корня *Jur-, восходящими к двум наложившимся друг на друга источникам — имени Св. Георгия в славянских его разновидностях и именам, образованным от *jur- со значением 'плотская сила' и под. Помимо совпадений в звуковом и в семантическом отношении наблюдается практическое совпадение ритуалов, посвященных Яриле и Юрию (соответственно — 27 и 23 апреля), и, конечно, структуры самих этих ритуалов, некоторых атрибутов (белый конь) и соответствующих текстов.

Из текстов, относящихся к Юрию, выясняется, что один из наиболее частых мотивов, связанных с Юрием,— отмыкание весны (зимы, лета) и земли, т. е. плодородия. Ср.: *А Юръява мать / По гарэ хадила, / Ключики насила, / Землю отмыкала, / Траву выпускала... / Чигрынские жонки, / Выганяйте каровки...* (ср. указанный выше мотив освобождения запертого скота в основном мифе). Функцией осеннего Юрия, видимо, было замыкание лета и земли. Связь Юрия со скотом в обрядах, совершаемых в Юрьев день, находится вне всяких сомнений. Точно так же и Святой Егорий, отождествляемый с Юрием, рассматривается как покровитель скота. Сходные мотивы обнаруживаются и в обрядности, связанной с персонажем Zeleni Juraj и распространенной в основном в северо-западной Хорватии. Другой существенный мотив, восстанавливающий соответствующий фрагмент схемы основного мифа, состоит в соотнесении главного героя (Juraj) с женским персонажем по имени Мага (ср. *Марину* в былинах), а также с драконом (pozoj), что подтверждается инославянскими примерами, в которых *Юрий* и *Мара*, *Морена* выступают одновременно (ср. русские егорьевские песни, западнославянские параллели и т. д.). В более христианизированных версиях с этой парой сопо-

ставима другая — *Громовит Илија* и *Огњена Марија* (или *Святой Илья* и *Святая Марина*, *Маркита*, *Макрина* и т. д., ср. *Илья мокрый — Илья сухой*). В подобных же христианизированных версиях Юрий нередко выступает в функции победителя Змея (дракона) и освободителя царевны, с чем сопоставим сюжет одной из наиболее распространенных сказок о трех братьях, младший из которых освобождает от Змея царскую дочь, на которой он впоследствии женится.

Тот же змееборческий сюжет связывается с именем Егория-Георгия. В этом сюжете отразилась известная христианская легенда о конном герое (поражающем Змея и освобождающем царскую дочь Марину), которая сама сложилась на основе более ранних представлений, бытовавших в малоазийско-балканском ареале. Вместе с тем эта литературная по своему происхождению легенда на севере восточнославянской области наложилась на те варианты основного мифа, которые связаны с персонажами типа Ярилы. В частности, в русских духовных стихах сохранились архаические формулы, которые восходят к праславянскому тексту основного мифа:

Господь создал тяжкую беду
На нашу сторону:
Змея лютого на съедение, на прожранье.
Переел змей всех людей и
Пережрал лютой всю скотинушку
. . . . . .
Сине море вдруг колыхается,
Лютой змей поднимается.
Прискакал св. Егорий и говорит:
«Лисаветушка; ты не бойся,
Не страшися змея лютого!»
. . . . . .
А Егорий Святой — копьем своим в пасть ему.
. . . . . .
И привязал Егорий один конец
Змею лютому за шею....
Теперь тащи змея лютого,
Змея мертвого к отцу домой,
Нету больше его, побежден он, окаянный.

(*Loorits*, *1955*, *стр. 6—7*).

Само сочетание *змей лютый*, как показывает сравнение восточнославянского эпоса с южнославянским, восходит к праславянскому. На севернорусской почве этот эпитет противника Змееборца сохраняется при преобразовании существительного, к которому он относится: *змей лютый* → *зверь лютый* → *медведь лютый*.

К последнему сочетанию ср. костромскую егорьевскую песню на выгон скота:

Мы вокруг поля ходили,
Егорья окликали...
Егорий ты наш храбрый...
Ты спаси нашу скотину
В поле и за полем,
В лесу и за лесом,
Под светлым месяцем,
Под красным солнышком,
От волка хищного,
От медведя лютого,
От зверя лукавого!

(*Терещенко, 1848, стр. 32*).

Подобно тому как в рассмотренных выше трансформациях Илья сближается с Велесом, Егорий в ряде песен и рассказов о нем также получает ряд атрибутов Велеса-Волоса (охрана скота и народа, подчинение ему змей и т. д.). Ср. в волочебных песнях: *Другое свято — Юрий-Егорий: / Во чистом поле статок спасает, / Статок спасает, домой гоняет... / Шестое свято — Илья пророк, / Илья пророк по межам ходзиць... / рожь зажинаиць, / ... ярь наливаиць* (Шейн, 1898, I, 1, № 1192; характерно, что здесь и Илья, и Юрий-Егорий связаны с обеспечением плодородия, но их роли распределены так, что Илья соотнесен с земледелием, а Юрий-Егорий со скотоводством), в рассказах из северозападных областей: *И яво поэтому и до сих пор почетаю как покровителя скота и народа* (Loorits, 1955, № 8, стр. 9); *Егорий Победоносец — он скотный бог. Чтоб змей не укусил, просят его, когда в лес ходят. Ему подчиняются змеи. Он скот спасает и людей...* (там же, № 63, стр. 39) и т. п.

В ряду аргументов, позволяющих соотнести Святого Юрия-Егория-Георгия с древнеславянским мифологическим персонажем Ярилой, особое место занимают исторические факты, относящиеся прежде всего к Ярославу Мудрому, а также к другим князьям — носителям этого имени. Представляется весьма важным, что крестное имя Ярослава было Георгий; этот факт может свидетельствовать об актуальности уравнения *Яр = Георгий*; оно сохранялось до недавнего времени в колядных песнях, начинавшихся словами: «Пришли славцы, пришли *ярославцы* к доброму хозяину», где *ярославцы* следует понимать в соответствии с первоначальной внутренней формой слова — 'славящие яр (Яр-илу)', т. е. начало весны и его образ (ср. данные о «славцах», ходивших на Ярилу в Пензенской и Саратовской губерниях). Учитывая указанные трансформации эквивалентных имен, можно высказать предположение, что введенное Ярославом Мудрым праздно-

вание Св. Георгия 26 ноября (не известное в греческой церкви) было результатом преобразования соответствующего языческого праздника, типологически (а может быть, и генетически) сопоставимого с осенними праздниками типа римского Equus October, ср. др.-инд. aśvamedha при названии осеннего месяца aśvayuja 'сентябрь — октябрь', от aśva- 'лошадь' (ср. *лошадиного Егория*, белый конь Ярилы, Яровита, а также Юрия-Егория-Георгия, с одной стороны, и роль белого коня в древнеримском ритуале — с другой). Осенний Юрий соотносился с весенним Юрием как два симметричных сезонных праздника, из которых второй был параллелен весеннему Яриле-Яровиту; на основании этого можно предположить наличие некогда и осеннего праздника, соотнесенного с персонажем того же типа (в качестве аналогии ср. различение *Молодого Ярилы* и *Старого Ярилы*). Наличие двух праздников, приуроченных к началу и к концу аграрного цикла, согласуется с приведенными данными о Юрии как сельскохозяйственном святом. Этим не исключается, что в древности с указанными двумя праздниками могло связываться другое имя типа *Мара*, *Морена*. В пользу такого предположения говорит ряд фактов: весенние праздники сжигания или похорон женского персонажа с этим именем, появление этого персонажа в паре с Юрием (или Ильей), а также генетические и типологические параллели. В Риме ритуал Equus October соотносится с военным богом, обнаруживающим и аграрные функции, по имени Марс; ср. встречающуюся в «Carmen Aruale» архаичную редуплицированную форму Marmor, оскск. Mamers и т. д. при славянских наименованиях соответствующего весеннего персонажа типа Ма(r)murien(d)a, соотносимых со значениями 'смерть' и 'море'.

Отмеченный выше мотив отмыкания-освобождения, восходящий к основному мифу, может быть сопоставлен как с архаичными ритуалами выгона скота на весенний Юрьев день, так и с более поздней социальной отмеченностью осеннего Юрия в Московской Руси, в который крестьяне отпускались на волю (для более ранней эпохи речь могла бы идти о том, что все, кто был занят в аграрных работах весенне-летнего цикла, получают освобождение от них и могут на время выйти из соответствующего объединения). Как и по отношению к римскому Марсу или Яровиту у балтийских славян, для первоначального типа Змееборца характерно соединение двух функций — военной и аграрной. В первой функции Змееборец в разных индоевропейских традициях связывается с предводителем боевой дружины (в частности, княжеской; ср. Перуна как бога княжеской дружины в договорах русских с греками). Для позднейшего времени аграрная функция (в отличие от военной) хорошо документирована, что сказалось и на переосмыслении легенды о Святом Георгии. Вывод, согласно которому Георгий-Змееборец вытеснил (вероятно, с XIII века)

в русской иконописи Георгия-воина [21], подтверждается такими образцами иконографии, как новгородская икона начала XV века «Чудо Георгия о змие» (Третьяковская галерея, 12036). В изображении солнца в виде человеческого лица на щите Георгия исследователи обоснованно видели дальнейшее развитие образа Ярилы как солнечного божества; ср. также данные о щите Яровита у балтийских славян и о человеческой голове в руке у Ярилы.

Все приведенные выше данные, как и многие другие, им подобные, свидетельствуют о полной взаимозаменимости названных имен, каждое из которых в принципе соотносилось со всем кругом перечисленных функций и соответствующих мотивов. Казалось бы нечеткие границы между приведенными вариантами имен тем не менее создают оптимальные условия для сохранения инвариантного типа имени данного персонажа. Различия в вариантах имени не препятствуют тому, что вся совокупность содержательных сведений относится к мифологическому герою, понимаемому как единое целое.

Мотив борьбы Георгия с драконом, отраженный во всех основных славянских традициях, представлен и в одном из вариантов легенды об основании Кракова, где Święty Jerzy убивает вавельского дракона и сбрасывает его в колодец (Wawel из *Wą-wel, ср. *vel- как обозначение Противника в основном мифе). В других вариантах легенды Змееборец выступает под именем Krak, которое так или иначе можно соотнести с названием главного героя основного мифа. Такое же соотнесение не исключено и для разных названий Карпат, начиная от кельтских и германских форм (Ἀρκύνιος [ὄρη], Hercynia [silva], Firgunnea, Virgunt), ср. также Καρπάτης ὄρος, K(a)r(a)kū, т. е. Краковские горы (у аль-Идриси) и т. п., в которых можно видеть трансформированное отражение имени героя основного мифа *Perkʷun- и соответственно дубовой рощи и вершины горы. Имя же Противника, возможно, отразилось в названии *Волынь*, противопоставленном (как и *Подолия*) Карпатам (ср. Wolin в Поморье, Wleń, Wą-wel и под.); ср. такое же различие в Киеве горы, связанной с Перуном, и низа (Подол), связанного с Волосом. Этот параллелизм можно продолжить, напомнив о легенде об основании Киева тремя братьями — культурными героями, сопоставимыми, с одной стороны, с тремя героями-змееборцами (при трехголовости змея) в киевском цикле богатырских былин и, с другой стороны, с тремя основателями западнославянских раннегосударственных объединений (ср. Чех,

[21] См.: В. Н. Лазарев, Русская средневековая живопись, М., 1970, стр. 94.

Лех, Крак, где два последних имени отражают противопоставление равнины и горной местности, ср. *lęda, *ляхи*, как обозначение равнинных поляков у гуралей, жителей северных Карпат); ср. также трех братьев в сказке, трех святых (включая Илью, а иногда и Егория) в календарных песнях и т. д. С Киевом (его холмами и пещерами) в позднейшей традиции связываются представления о Змее или змеях, в нем обитающих. Известное летописное сообщение об основании Киева тремя братьями может рассматриваться как переосмысление основного мифа о победе над Змеем (или тремя змеями) на трех холмах. В этом контексте получают свое объяснение имена братьев (Кий $<$ *Kūjь, от *kov- 'ковать', как обозначение 'палицы', 'молота', оружия Громовержца). Другое подтверждение такой интерпретации дает вариант основного мифа, объясняющий небесное происхождение Днепра и днепровских порогов в результате преследования Змея, опустошавшего край и требовавшего (как и вавельский дракон в легенде об основании Кракова) человеческих жертв, Кузнецом (*Божий Коваль*), который впряг Змея в плуг и заставил его вспахать всю землю вплоть до впадения Днепра в Черное море (ср. *Змиев вал* по обеим сторонам Днепра и названия некоторых днепровских порогов). Мотив преграждения оплодотворяющих вод Змеем, восстанавливаемый на основании украинских данных, как и мотив освобождения их в результате победы над Змеем, принадлежит к ядру основного мифа. Тот же мотив в ведийских мифах о Вритре как задерживателе рек уже отмечался В. Я. Проппом. Это сопоставление можно продолжить, напомнив, что имя матери Вритры Dānu совпадает с названием 'потока', а также применяется по отношению к самому Вритре или другим семи змеям, убиваемым громовержцем Индрой. Ср. семь порогов Днепра в древней традиции, с одной стороны, и наличие в названии Днепра того же элемента *D(a)n-, с другой. В свете индо-иранских параллелей показательна персонификация Днепра в виде именно женского образа (*Непра Королевична*). Ср. типологические параллели в кетском мифе о низверженной жене Громовержца по имени Хошедэм, семь сыновей которой становятся семью порогами Енисея в результате преследования Хошедэм вплоть до моря.

В рассмотренных случаях трансформацией основного мифа можно считать не только легенды об основании главных городов (Краков, Киев) и происхождении главных рек (Днепр, Дунай), но и всю совокупность соответствующих топонимов и гидронимов, повторяющих имена или эпитеты участников основного мифа. С подобной сакральной земной топографией сравнимы наименования небесных созвездий, мотивированные тем же мифом. При этом наблюдаются сходные склеивания и инверсии, ср. название Плеяд по имени Волоса — *Волосыни* или по имени Громовержца — авест. Perune (ср. слав. *Перун*).

В качестве еще одного примера жанровой трансформации основного мифа можно указать на сказки, в которых выступает мотив скота, похищаемого и укрываемого Змеем. Этот мотив оказывается основой столкновения Бога Грома и Змея в сказках типа Афанасьев, № 164. Суть подобных сказок состоит в том, что у царя Змиулана есть четыре стада — коровье, конское, овечье и свиное. Для того чтобы их не сжег царь Огонь и царица Маланьица, их выдают за стада другого персонажа. После того как стада тем не менее сжигаются царем Огнем, царь Змиулан прячется в дупле старого дуба. Последний мотив показывает тождество Змиулана с противником Бога Грома, который прячется от него также в дупле дуба. Другая параллель этому мотиву может быть почерпнута из ритуальной практики, сохранявшейся до конца XIX века. Речь идет об обряде во время падежа скота. С иконою Св. Власия (как известно, он сам должен рассматриваться как трансформация Волоса) обходят четырех больных животных (овцу, барана, лошадь и корову), связанных хвостами и выведенных на деревенскую площадку. Там их приносят в жертву, побивая камнями, и затем их остатки сжигают. В этом отношении четверо жертвенных животных сравнимы с четырьмя стадами царя Змиулана, также сожженными.

В конечном счете трансформацией того же ритуала можно считать и целый ряд других мотивов волшебной сказки, связанных с конем и коровой в их обрядовой функции. Так, в сказке Афанасьев, № 124 говорится о поединке героя-богатыря с трехглавым, шестиглавым и двенадцатиглавым Змеем. При этом герой выступает как охранитель скота. «Как хорошо скотину стережет! Если лошадей погонит, то у всякой лошади сделается хвост золотой, грива золотая, по бокам часты звезды; а коров погонит, у всякой коровы сделаются рога золотые, хвост золотой, по бокам часты звезды». Золотогривый конь (среди четырех животных, где есть свинка золотая щетинка, золоторогий олень и утка золотые перышки) встречается и в другой сказке (Афанасьев, № 182), где след архаичного ритуала виден в привязывании коня к столбу, в отпускании его на зеленые заповедные луга (ср. тот же мотив в сказке о четырех стадах царя Змиулана). В конце сказки герой припаливает три конских волоса, чтобы вызвать чудесного огненного коня. След обряда сжигания шерсти трех сортов (серой, вороной и рыжей) сохраняется в сказке Афанасьев, № 138. В том же цикле сказок о чудесных конях фигурирует Иван Коровий сын (или Иван Быкович), рожденный от коровы (Афанасьев, №№ 136—137) и схватывающийся с чудесной свиньей. Упоминание в сказках конского волоса или шерсти, сжигаемой в магических целях, сближает эти сказки с мотивом шерсти и скота в основном мифе и с возможной ролью представления о волосе, объясняющего народную этимологию имени скотьего бога — Волоса.

Приведенный здесь анализ подтверждается также обширным материалом других индоевропейских традиций, где отмечается последовательность из четырех жертвенных животных, а также обнаруживается ряд фактов, связанных с четырехчленностью как одной из основных характеристик Бога Грома.

В последнее время в исследованиях по сравнительной мифологии все больше утверждается идея, согласно которой в пределах данной мифологической системы персонаж, в своих основных чертах сводимый к одному прототипу, отражается на разных уровнях, соответственно изменяя функции по шкале, намеченной Дюмезилем. Благодаря такой организации мифологической системы разные ее части скрепляются образом основного персонажа, и исследователь получает дополнительные возможности реконструкции этого образа, опираясь и на те отражения основного персонажа, которые представлены другими уровнями.

Цикл текстов (в основном песенных) и ряд частных ритуалов, приуроченных к календарному празднику Ивана Купалы, могут рассматриваться как пример глубокой переработки схемы основного мифа. При всех преобразованиях поверхностной структуры основного мифа в купальском цикле прочно сохраняется глубинное противопоставление огня и воды, образующее особую мифологему. Ср. роль огня и воды (в частности — небесных: молния и дождь) в основном мифе в связи с мотивом поединка.

Двоякое соотношение купальских обрядов с огнем и с водой (ср. также двойную возможность соотнесения самого имени *Купала* с водой и огнем — *купать* и *кипеть*) представляется возможным связать и с мотивом брата и сестры, характерных для тех же обрядов (ср. загадку — *сестра сильнее брата* с отгадкой — *вода и огонь*, а также параллелизм загадок о воде и огне: *без рук, без ног, вышэй дзерава ідзе*). В другой работе показано, что пару Иван-да-Марья в купальских текстах следует возвести к более древней паре огонь-вода, а в сюжетных отношениях Ивана и Марьи видеть следы мотива брачного поединка огня и воды, отраженного и в обряде, и в песне об Иван-да-Марье. Даже в сильно вырожденных текстах после выделения позднейших сюжетных напластований удается обнаружить первоначальную пару Марья и ее возлюбленный — «безрукий, безногий» (см. выше). Ср. особенно показательный купальский текст:

... Звала Купалка Иллю на игрыища:
... Ни маю часу, Купалочка,
... Надо не спаци, жита пильноваци:
... Каб змия залому ни ломала,
... Одбяры, Божа, тому ручки, ножки,
... Ручки, ножки, со лба вочки.

Как известно, именно таким образом в древних индоевропейских традициях обозначался огонь и огненный змей.

В этой связи можно дать новое истолкование мотиву змеи в купальских песнях, который обычно не привлекал внимания исследователей:

Ходзиць Купалка па вулицы,
Просиць Иллиша сабе на игрыще
— «А я ня пойду, Купалочка,
А я ня пойду, цемная ночка!
Я буду жито пилноваци,
Штоб тая ведьзьма ни заломала,
Штоб у короў малока ни одбирала,
— У моей короўки крутые рожки,
Яна выколиць змеи вочки.

(*Шейн, 1893, № 228*).

С приведенным текстом непосредственно связана серия купальских текстов о трех змеях типа:

Как на горушке, ой, на горы,
На высокою, на крутой
. . . . . .
Там горит огонь высокой.
Как у том огню жили три змеи:
Как одна змея-закликуха,
Как вторая змея заползуха,
Как третья змея веретейка.
Закликуха-змея коров закликает,
Заползуха-змея заломы ломает,
Веретейка-змея зажин зажинает.

(*Поэзия крестьянских праздников, 1970, № 642*).

Последний текст практически воспроизводит схему основного мифа — убийство на горе с помощью огня змеи (трехголовой), противницы скота (корова). Присутствие в цитированных купальских текстах имени Ильи согласуется с приведенными выше данными о трансформациях, в результате которых сложился образ Ильи (ср. в связи с оружием Громовержца частое упоминание цветка *стрелица* в купальских текстах).

В связи с характерной для купальских текстов трансформацией Змей → три змеи следует назвать другие варианты: три зелья, три ведьмы, три сестры, три дочери, в связи с которыми появляется основное женское имя этого цикла *Марья-Марина*. Ср. также имена змей *Марина, Мария, Марея, Мархва* и т. п., сопоставимые с *Марией-Марой* купальских песен. Это имя, отмеченное и

выше в связи с другими трансформациями основного мифа, в купальских текстах связано с персонажем, принуждающим своего брата к инцесту, влекущему за собой смерть — *mr̥-, *mor-, ср. к приведенным выше формам ведийскую редупликацию mamr̥-, mamā-г. Отождествление языковых форм подтверждает реальность реконструируемых здес трансформаций и отдельных мотивов (ср. противопоставление мужского и женского начала *Иван — Марья*, *Бог — Не-бог* в связи с подобным противопоставлением в основном мифе).

Трансформацию если не всего основного мифа, то отдельных существенных его мотивов можно видеть и в таких текстах, которые лишены сюжета и, подобно собственным именам, находятся на грани превращения в составные части языкового словаря фразеологизмов. Методологическое значение трансформаций такого рода особенно велико, поскольку в данном случае речь идет о предельно измененных текстах — вплоть до вырожденных, таких, где семантика практически отсутствует и остаются неинтерпретируемые звуковые последовательности.

Если иметь в виду наиболее ясные отражения трансформаций основного мифа и его географических преломлений в текстах малых жанров, то прежде всего заслуживают внимания развернутые загадки типа:

На горе Горынской стоит дуб Тарарынский,
Стелить можно, а расколоть нельзя...

или:

На горе Волынской стоит дуб Ордынский, на нем сидит птица Веретено...

или:

Стоит дуб вялый, в нем сидит черт-дьявол,
Кто ни подойдет, так не отойдет... и т. п.

— все с отгадкой: *Волосы*.

Существенно, что во многих загадках появляется имя *Егор*, в частности, в тех контекстах, которые можно считать преобразованиями старых мифологических текстов. Ср.: *Взойдет Егор на бугор — выше леса, выше гор. С бугра опускается — из глаз скрывается* (небо и солнце). Ср. аналогичное построение в загадке о росе: *Зарится — Елёсиха на коня садится, Рассветает — Елёсиха с коня слезает*, где *Елёсиха* может быть женским соответствием к *Ёлс* (*Волос*, *Велес*). Несомненно, мифологический персонаж низшего уровня имеется в виду в загадке о лешем: *Выше лесу, выше гор ходит дедушка Егор, лапти у него семи четвертей* (ср., с одной стороны, параллелизм Бабы Яги и Егория в ряде загадок

с ответом *соха* и, с другой стороны, значение слова *ёлс* при *Елёсиха* в загадке). Дальнейшие фонетические трансформации имен *Ярила, Юрий, Егор* представлены в загадках типа *Ер Егорка упал в озерко* или особенно в загадке о пахаре: *Вышел тюрь-юрь на Егорьев день, вынул тюрь-юрь две головы, двенадцать ног, оловянный нос, конопляный хвост* (ср. выше мотив пахоты Змея в украинских легендах). Сходное междометийное употребление трансформированного имени отмечено в песнях:

Ой Юр, юр, юр!
Да юрочки мое!
Животики мое!
Да чаму же ты, юрок,
Да не женишься?
Да и дзе же ты зимою
Да подзенешься?
и т. д.

Детские игры в значительной степени сохраняют элементы схемы основного мифа или так или иначе связанных с ним ритуалов. При этом, как и в отмеченных выше случаях, текст нередко сильно десемантизируется. Для сравнения с основным мифом и такими его трансформациями, как былина о Змее Тугарине, существенна детская игра в бумажного змея, в которой можно видеть след обряда, параллельного мифу о змееборстве. Другой разновидностью той же схемы с подчеркиванием роли персонажа, сопоставимого с Противником в основном мифе, следует считать игры в «бабу» и «жмурки», в которых реализуется мотив преследования, но с переменой ролей: злое преследует хорошее. Типологическое сравнение с американскими индейскими мифами [22] подтверждает догадку В. Я. Проппа о взаимной слепоте живых относительно мертвых, чем он, в частности, объяснял образ Вия, привлекая его для анализа мотива слепоты Бабы-Яги [23] (последний мотив еще Потебня сопоставил с игрой в «жмурки» и в «бабу»).

Архаическая форма основного мифа и ритуала в том их варианте, где девушка приносилась в жертву Змею, отражена в детской игре «Ящур» («Ящер» / «Яша»), сохраняющей и другие архаизмы (Ящур под деревом или в нем; вырывание ямы для захоронения Ящура, что аналогично сходной детали захоронения коровьей смерти на Св. Власия; связь Ящура с жаром и т. п.). Ср. характерный вариант:

---

[22] См.: C. Lévi-Strauss, L'homme nu, стр. 267, 274 и 485—486.
[23] См.: В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, стр. 59—60.

Сядзиць, сядзиць ящур,
Ладо ладу, ладо ладу,
В ареховом кусце,
Ладо ладу, ладо ладу.
Арешачки луща,
Ен жанитца хочиць.
Ты жанися, ящур,
Бяри сабе панну,
Каторую хочешь,
Панну Марильку
За белую ручку,
За белую коску,
За золото перьцен.

Имя *Марилька* подтверждает достоверность включения этого текста в круг трансформаций основного мифа. Ср. в других вариантах: *Завтра поранку выкопаем ямку, / Пырогив напечем и ящура зпомянем*, или: *Я твоим вянком жар загрябау* (слова Ящура, обращенные к девице). Имя *Марилька* в детских песнях и играх этого типа, как и имя *Иванка* в игре «Водить козла», отражающей архаичный ритуал плодородия (ср. выше образ старого деда, убивающего стрелой козу или козла как трансформацию мотива Громовержца, поражающего Противника), вместе соотносимы с купальской парой *Иван-да-Марья*.

Из других отражений ритуала плодородия в детских играх заслуживают внимания песни-приговоры, исполняемые во время дождя, где встречается мотив открывания ворот, как в песнях, которые поют на Юрия в связи с приходом весны. Ср.: *Дождик, дождик, припусти, / . . .Отворяю ворота / Ключиком, замочком. . .* Исполнитель заклички называет себя *сиротой*, что сопоставимо с аналогичной характеристикой женского персонажа в балканских ритуалах вызывания дождя («Пеперуга» и под.), которые достаточно очевидным образом связаны (включая и само имя) с индоевропейскими вариантами основного мифа. Ср. также возможные звуковые ассоциации имени *Пеперуны — Пеперуги*, а через него и *Перуна*, со звуковыми комплексами указанных песен: *Дождик, дождик, припопонь* (варианты: *припусти, перестань* и т. д.). Мотиву отворения ворот в песнях соответствует мотив детей Солнца (ср. *сирота* в «дождевых» песнях) в связи с обращением к Солнцу с просьбой выглянуть в окошко. Эта подробность детских песен особенно существенна в связи с индоевропейскими представлениями о детях Солнца, сюжетно ассоциируемых с Богом Грома в основном мифе.

Упомянутая выше игра «Ящур» («Яша») в ряде вариантов включает в себя «коровайную» часть (*Испекли мы коровай, вот такой вышины, вот такой ширины* — и т. п.). Эта часть игры, не-

сомненно, соответствует коровайным обрядам, хорошо известным как по источникам, относящимся к двору великого князя Московского, так и по более поздним свидетельствам белорусской и других восточнославянских традиций о свадебном коровае. В другой работе было показано, что многие мотивы коровайных песен, изображения из теста на коровае и отдельные особенности самого ритуала воспроизводят большую часть схемы основного мифа. Показателен сам факт приурочения коровая к свадьбе (первоначально, видимо, царской или княжеской), которая рассматривается как образ небесной свадьбы с участием Громовержца. Вместе с тем именно коровайные ритуалы позволяют с очевидностью связать весь этот сюжет с темой мирового дерева. Последнее или изображается (прямо или косвенно) на коровае и в коровайных песнях, или же сам коровай выступает как одна из трансформаций мирового дерева (само слово *коровай* воспроизводит название основного рогатого животного, приурочиваемого к мировому дереву во всех евразийских традициях). В этой связи особенно существенно частое употребление старого названия мирового дерева *рай*, включенного в виде анаграммы и в название коровая, в текстах коровайных песен (ср. также упомянутое выше употребление производного от *рай* слова *раёк* для обозначения символа плодородия). Иногда *Рай*, *Бог* и *Спорыш* (другой растительный символ) выступают вместе в качестве трех персонифицированных образов в песнях жнивного цикла, распевавшихся вместе с тем после первой брачной ночи молодых. Как *Рай*, так и *Спорыш* также связывается этимологически с представлениями о мировом дереве как символе плодородия, возрастающей силы; ср. производные от корня *рог- как в теофорных именах — *Поревит*, ср. выше о *Свентовит*, *Яровит*, так и в ряде важных терминов — *пора* ‘время (благое)’, *порный* ‘зрелый’, *пора* как подпорка для стога сена и т. д. Все эти свидетельства лишний раз подтверждают связь с мировым деревом как основного мифа, так и отдельных его мотивов (женщина как предмет брачного обмена; крупный рогатый скот как предмет спора между противниками и т. д.).

При всех различиях рассмотренных здесь трансформаций основного мифа в них сохраняются как некоторые существенные элементы схемы, так и следы звуковой формы имен основных персонажей и названий их атрибутов и предикатов. Поэтому естественным является соединение собственно мифологического и лингвистического подхода к трансформациям, поскольку сохраняемый при них инвариант часто прочнее всего удерживается на поверхностной для мифа структуре, являющейся следом более древней глубинной структуры языкового уровня (хотя она и может

подвергаться десемантизации, как в приведенных вырожденных случаях, или же полному переосмыслению при включении в другие культурные традиции). Степень выветривания семантического содержания (или наполнения текста смыслами, отсутствовавшими в первоисточнике) может служить мерой, определяющей одновременно избыточность первоначального сообщения и количество дискретных трансформаций, наложившихся на текст при его передаче. Как заметил В. Я. Пропп еще в своей ранней работе о трансформациях сказки, типологический подход позволяет установить некоторые безусловные диахронические универсалии (например, первичность религиозных форм по сравнению со сказочными, что было развито Проппом в его книге о ритуальных истоках волшебной сказки). Поэтому отношения между разными трансформами не являются обратимыми (как и в других семиотических системах, для которых характерна направленность во времени). С этой общей идеей согласуется возможность теоретико-информационного определения избыточности текста по отношению к его передаче во времени (где можно видеть теоретико-информационный аналог использования второго закона термодинамики для определения «стрелки времени»). Поскольку исходный текст является существенно более избыточным, чем его трансформы, последние дают основание для реконструкции некоторых его сторон, но в то же время эта реконструкция не может быть полной (что противоречило бы принципу необратимости времени). Полная сумма всех трансформов может быть богаче, чем исходный текст (поскольку он может и усложняться при непрерывной передаче внутри одной традиции), но никогда не станет ему тождественна; инвариант выступает как предел, к которому стремятся трансформы. Введение необратимых отношений во времени внутри системы трансформаций и принятие соответствующих диахронических универсалий позволяет подойти к построению трансформационной теории эволюции различных типов мифологических и фольклорных текстов, одним из предвестников которой был В. Я. Пропп.

* * *

Уже после того как эта статья была сдана в печать, появилась посмертно опубликованная последняя работа В. Я. Проппа, целиком посвященная одному из аспектов рассматриваемой проблемы — образу змееборца Георгия по данным русской иконописи в сопоставлении с материалами фольклора и прежде всего с духовными стихами [24]. В свете предшествующего изложения осо-

[24] В. Я. Пропп, Змееборство Георгия в свете фольклора,— «Фольклор и этнография русского Севера», Л., 1973, стр. 190—208.

бый интерес представляет настоятельное требование В. Я. Проппа ввести понятие «вариант» в обиход науки об иконах. Как писал Пропп, «наличие вариантов вызывает необходимость их сличения между собой независимо от локальных границ» [25]. Критикуя других исследователей, занимавшихся иконографией Георгия, Пропп выделяет два вида икон с Георгием — изображения портретного (статического) типа и сюжетные (динамические) изображения. Последние же Пропп делит на три типа — два основных и один смешанный, представляющий собой как бы соединение двух первых. Два основных типа различаются между собой по нескольким морфологическим признакам. Второй тип характеризуется представлением главным образом схватки Георгия со змеем, тогда как в первом типе два основных центра — конный Георгий и Елизавета, ведущая покоренного змея.

Пропп приводит в качестве наиболее правдоподобной семантической интерпретации этого изображения фольклорные тексты, изъясняющие тот же сюжет змея, Георгия, Елизаветы и ее родителей. Для предложенного выше диахронического истолкования судьбы этого сюжета важен вывод Проппа о том, что изображения поединка, как правило, отсутствовали на фресках (за одним исключением — фреска Георгиевской церкви в Старой Ладоге) и были достоянием станковой живописи, но не в иконостасах больших соборов (в частности, их не было ни в одном храме Московского Кремля, ни в Троице-Сергиевской Лавре). Вывод Проппа о том, что змееборческий сюжет был чужд официальной церковной традиции, мог бы согласоваться с предложенной выше гипотезой о наличии в нем существенных пережитков языческой древности, вполне осознаваемых церковной иерархией [26].

В цитированной последней статье Пропп наряду с перечисленными морфологическими типами касается и некоторых других различительных признаков, не определяя окончательно их отношения к этим типам, ср. мотив благословляющей руки в верхнем правом углу иконы или руки, благословляющей Георгия, чему в настоящее время можно указать ряд соответствий, содержащих тот же мотив в более развернутом виде, в ряде памятников греческой и сербской иконописи [27].

---

[25] Там же, стр. 190.

[26] В этом отношении представляют интерес также и сведения о пении тропарей Георгию Победоносцу при освящении мяса жертвенных животных после обряда их заклания: Н. Н. Шаповалова, Севернорусская легенда об олене,— «Фольклор и этнография русского Севера», Л., 1973, стр. 210.

[27] Е. С. Овчинникова, Икона «Георгий с отсеченной головой» в собрании Московского Исторического музея,— «Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева», М., 1973, стр. 164—171.

Речь идет об иконописных композициях, где в центре находится Георгий с копьем и с отсеченной головой, а в правом верхнем углу — фигура Спасителя с благословляющей Георгия рукой.

Характерно, что на протяжении всей научной деятельности В. Я. Проппа — от первых его работ до последней — внимание ученого сосредоточивалось на одном и том же круге основных образов (Змей, Змееборец) и на том, какие варианты они образуют в различных рядах трансформаций (независимо от того, в какой знаковой системе или жанре они выражены, ср. миф, сказку, духовные стихи, фрески, станковую живопись и т. д.)

Корректурное примечание. Рассмотрение повлиявших на «Морфологию сказки» Проппа морфологических идей Гете в свете современного понимания структурного изоморфизма в общей теории систем дается в работе: А. Беднарчик, Системный подход в морфологии (на материале морфологии И. В. Гете),—«Системные исследования. Ежегодник, 1973», М., 1973, стр. 259—264, ср. в особенности существенный вывод на стр. 263: «совмещаемые в теории типа диахронический (причинный) закон метаморфизма и синхронический (коэкзистенциальный) закон типа находятся (как можно убедиться, разбирая подробнее соотношения между типом и метаморфозом, между методами их изучения и т. д.) во взаимном отношении, которое можно определить как дополнительное».

И. И. Ревзин

К ОБЩЕСЕМИОТИЧЕСКОМУ ИСТОЛКОВАНИЮ ТРЕХ ПОСТУЛАТОВ ПРОППА

(анализ сказки и теория связности текста)

Свои предварительные наблюдения над спецификой волшебной сказки В. Я. Пропп, как известно, формулирует в виде следующих выводов:

«I. Постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц независимо от того, как и кем они выполняются. Они образуют основные составные части сказки.

II. Число функций, известных волшебной сказке, ограничено. . .

III. Последовательность функций всегда одинакова» [1].

Эти «наблюдения» кладутся далее в основу всей морфологической теории Проппа, и поэтому их вполне можно называть «постулатами Проппа». Такое наименование представляется тем более уместным, что в этих принципах мы видим первую формулировку общих положений, действительных для целого класса знаковых систем и, в частности, для естественного языка. Хотя сам Пропп эксплицитно не применяет к фольклору соссюровский принцип различения языка и речи (как это было сделано в то же время в работе П. Богатырева и Р. Якобсона «Фольклор как особая форма творчества» [2]), вся книга «Морфология сказки» построена на идее выделения конституирующих элементов определенной знаковой системы, непосредственно надстраивающейся над естественным языком. Именно поэтому общее семиотическое истолкование постулатов Проппа становится не только возможным, но и необходимым.

Основным источником формализации в семиотике до сих пор был язык символической логики, представляющий довольно простую и бедную знаковую систему. Из символической логики в семиотику перекочевало разграничение термов и предикатов в качестве основных конституент всякого высказывания.

---

[1] В. Я. Пропп, Морфология сказки. Изд. 2-е, М., 1969, стр. 25.

[2] См. русский текст этой статьи в книге: П. Г. Богатырев, Вопросы теории народного искусства, М., 1971, стр. 369—383.

Разграничение персонажей сказки и их функций может трактоваться как частный случай разграничения термов и предикатов.

Однако в естественном языке и построенных на его основе вторичных моделирующих системах, более богатых, чем язык символической логики, выделяются не два, а по крайней мере три класса конституирующих элементов, а именно предикаты, в свою очередь, делятся на: а) предикаты, выражающие постоянные интерентные свойства,— мы будем называть их К-предикатами, и б) предикаты, выражающие изменение субъекта, т. е. наиболее важного из термов, либо окружающей его обстановки (т. е. всякое превращение, включая сюда перемещение),— мы будем называть их Т-предикатами.

Это различение в естественном языке выделяет, с одной стороны, предикативные прилагательные и существительные, выражающие К-предикаты, и, с другой стороны, глаголы, выражающие Т-предикаты. Хотя иногда оно и смазывается в поверхностной структуре языка (ср. в русском языке такие К-предикаты, выраженные глаголами, как *блестеть*, *плотничать* и т. п.), но, во-первых, подавляющее большинство глаголов выражает Т-предикаты, а, во-вторых, глубинный синтаксис, которым все больше занимаются сейчас лингвисты, всегда различает эти категории.

Общесемиотическая значимость теории Проппа и состоит в том, что ему удалось показать, какую роль в организации текста играет различие а) К-предикатов и Т-предикатов и б) предикатов и термов.

Заметим, что имеется довольно сильное искушение отождествить функции Проппа с предикатами вообще, как это сделано в одной, вообще говоря, интересной работе[3], где, в частности, выделяется функция «быть носителем злого начала», которая применима, например, в индоевропейской традиции, к таким термам, как *дракон*, *черт*, *колдунья*, *великан-людоед*. Очевидно, что такой предикат весьма существен для противопоставлений в парадигматическом плане (ср. противоположный предикат «быть носителем доброго начала»), однако он не играет роли в развертывании сюжета, в то время как соответствующий Т-предикат «превратиться в носителя злого начала» может маркировать поворотный момент сюжета. Не играют сюжетообразующей роли и такие парадигматически весьма существенные противопоставления К-предикатов, как «быть молодым — старым», «быть мужского — женского пола», «занимать высокое — низкое положение в социальной иерархии», хотя, как показано в той же работе, все персонажи сказки могут быть охарактеризованы по этим трем параметрам.

---

[3] Elli Köngäs M a r a n d a and Pierre M a r a n d a, Structural Models in Folklore and Transformational Essays, The Hague — Paris, 1971, стр. 34.

Именно Т-предикаты несут сюжетообразующую функцию (при иной терминологии основной тезис Проппа). Интересно при этом, что именно глаголы, соответствующие Т-предикатам, оказываются вообще основными средствами обеспечения связности текста. Это мы покажем ниже, а здесь отметим, что сам Пропп отчетливо осознавал родство его функций с предикатами естественного языка.

Пропп писал: «Все содержание сказки может быть изложено в коротких фразах вроде следующих: родители уезжают в лес, запрещают детям выходить на улицу, змей похищает девочку и т. д. Все сказуемые дают композицию сказок, все подлежащие, дополнения и другие части фразы определяют сюжет» [4].

При всем глубоком различии между К-предикатами и Т-предикатами имеется одна существенная черта, противопоставляющая те и другие вместе термам. Дело в том, что из ограниченности общего числа Т-предикатов (в соответствии со вторым постулатом Проппа) с необходимостью следует и ограниченность числа К-предикатов.

В самом деле, если речь идет вообще о языке, то всякому К-предикату можно поставить в соответствие некоторый Т-предикат, поскольку как в естественном языке, так и в построенных на его основе знаковых системах имеется оператор T_0, имеющий смысл «превратиться в» и обладающий тем свойством, что, будучи применен к произвольному К-предикату, превращает его в Т-предикат, например,

T_0 (быть ребенком) = превратиться в ребенка,

T_0 (быть живым) = ожить,

T_0 (жить далеко) = уехать и т. п.

Оператор T_0 играет важную роль в сказке (и особенно в мифе, где он появляется в кульминационных местах). Важность этого оператора вряд ли нуждается в доказательствах. Но существование указанного соответствия показывает, что мощность множества К-предикатов не превышает мощности множества Т-предикатов. Поэтому в общесемиотическом плане постулат Проппа естественнее всего формулировать как противопоставляющий термы и предикаты. Для этого есть и другие основания. Как показал П. С. Кузнецов [5], разложение «мотива» в смысле Веселовского на отдельные функции в принципе позволяет непосредственно переходить от единиц языковых, т. е. фонем, морфем, синтагм и предложений, к единицам текстовым таким образом, что (если отвлечься от разницы между синтагмой и предложением) план содержания единицы предшествующего уровня становится планом выражения единицы последующего уровня. При этом основная еди-

[4] В. Я. Пропп, Морфология сказки, стр. 103. Термин «сюжет» у Проппа имеет другое значение, чем в нашей работе.

[5] Неизданная статья П. С. Кузнецова из его архива.

ница текста имеет своим планом выражения лингвистические единицы, а планом содержания — определенный «мотив» в смысле Томашевского [6]. Поскольку (и здесь мы несколько отходим от иерархии П. С. Кузнецова) между морфемой и предложением надо поместить в плане языка (отвлекаясь от речевых категорий членов предложения) часть речи и далее термовые и предикатные части речи, то соотношение между этими единицами становится вопросом кардинальной важности. Для соотношения между фонемами и морфемами установлены определенные количественные и качественные показатели. Чрезвычайно важно поэтому уловить некоторые количественные оценки для соотношения между термами и предикатами, конституирующими предложение. Именно такую возможность и открывают постулаты Проппа при предложенном обобщении их.

Итак, общесемиотическое обобщение первых двух постулатов Проппа могло бы иметь следующий вид:

I′. Постоянными элементами текста являются предикаты;

II″. Число термов незамкнуто, а число предикатов ограниченно.

Проверить эти постулаты для какого-нибудь языка можно как непосредственно (известно, что число существительных в словаре во много раз превышает число глаголов, причем это несоответствие увеличивается с объемом словаря), так и по тем следствиям, которые выводятся из него (О. Г. Ревзина [7] показала, что процессы интенсивного перехода слов из «поля деятеля» и «поля действия» в «поле вещи» и в связи с этим специфическая структура «поля вещи» лучше всего объясняются, если исходить из некоторого общего принципа, по сути совпадающего с данными постулатами).

При этом существенно, что данные постулаты даже в применении к языку относятся не к плану выражения, а к плану содержания, а с этой точки зрения важно, собственно говоря, не число различных глаголов, а число классов семантически эквивалентных глаголов, что еще сильнее понижает оценку числа предикатов. Известно, что значение достаточно большого числа глаголов описывается при помощи небольшого набора семантических параметров, как они постулируются, например, в теории А. К. Жолковского и И. А. Мельчука [8], причем именно для глаголов эта теория работает достаточно хорошо, в то время как существительные обозначения термов в ней описать не удается. Более того, всю теорию семантического синтеза можно рассматривать как распространение идей Проппа на язык, что подтверждается и обрат-

---

[6] Б. В. Томашевский, Теория литературы, М.—Л., 1927.

[7] О. Г. Ревзина, Структура словообразовательных полей в славянских языках, М., 1969, стр. 66—68.

[8] А. К. Жолковский, И. А. Мельчук, О семантическом синтезе,— «Проблемы кибернетики», вып. 19, М., 1967.

ным применением теории семантического синтеза к анализу сказки [9].

Термы и предикаты (в особенности Т-предикаты) существенно различаются с точки зрения той новой информации, которая сообщается в тексте и ради которой текст, собственно говоря, и создается.

Новые термы появляются в связи с расширением предметной области и, в частности, в каждом новом тексте (если в двух текстах присутствуют одни и те же термы, то естественнее всего считать, что второй текст является продолжением первого, ср. связывание эпических произведений в циклы благодаря единству основных героев). Внутри текста набор разных термов не только ограничен, но, как правило, мал (ср. применение этого принципа в детективе, где кульминационный Т-предикат «совершить убийство» должен быть приписан одному из уже введенных, причем главных действующих лиц).

Предикаты — в силу общей ограниченности их числа — менее специфичны, и набор их, вообще говоря, мало меняется от текста к тексту (хотя он, скажем, зависит от жанровых особенностей). Дело в том, что предикаты вводят новую информацию в н у т р и текста, где поэтому предикаты довольно разнообразны.

Если необходимость постоянного повторения термов внутри текста вызвала к жизни особую категорию местоимения, имеющуюся во всех языках, то часть речи, которая служила бы для замены Т-предикатов,— явление крайне редкое.

Таким образом, соотношение предикатов и термов в тексте обратно их соотношению в системе. Если в системе, согласно постулату II′, множество разных термов обладает большей мощностью, чем множество разных предикатов, то в тексте (если его рассматривать как множество) с увеличением длины число разных предикатов все значительнее превышает число разных термов (в отдельном элементарном предложении число термов и предикатов в принципе одинаково).

На определенном уровне абстракции можно вообще считать, что текст тем проще, чем меньшее число термов (из неограниченного общего их набора) встречается в нем (число предикатов в силу II′ играет меньшую роль).

И отсюда будет следовать вывод, что в простом связном тексте должна быть весьма велика частота повторения термов (например, повторяться существительные и заменяющие их местоимения). Условие повторяемости термов как необходимое (но недостаточное) условие связности текста уже выдвигалось многими иссле-

---

[9] Е. М. М е л е т и н с к и й и др., Проблемы структурного описания волшебной сказки.— «Труды по знаковым системам», IV, Тарту, 1969, стр. 109—114.

дователями [10], причем уже отмечалось, что соотношение использованных разных элементов знаковой системы (types) и отдельных экземпляров знаков, выступающих в тексте (tokens), может служить важным индикатором стилевых различий и даже весьма существенно для понимания общего соотношения языка и речи.

В этой связи особенно интересно, что в каждой сказке, как отмечает Пропп, присутствуют почти все функции, в то время как число лиц, выступающих в сказке, предельно мало (их по теории Проппа не более семи, что также интересно из общесемиотических соображений, ибо и магическое число семь [11] уже неоднократно встречалось в разных лингвистических задачах) и по необходимости повторяется. Таким образом, по выдвинутому абстрактному критерию простоты сказочный текст (но это не относится к сказке как к системе) занимает, по-видимому, одно из первых мест.

С другой стороны, самый характер общего числа функций в системе резко отличает все пространство волшебной сказки от других семиотических систем. Чрезвычайно существенно, что число функций не просто ограниченно, но очень мало (31 функция у Проппа, причем Греймас [12] предлагает даже свести это число к 20), а для некоторых других типов сказки и того меньше (Г. Л. Пермяков [13] считает, что для описания сказки о состязании достаточно 12 конструктивных элементов). Наконец, в работах Е. М. Мелетинского и др. (см. статью, указанную в сноске 9, стр. 96) синтезирующая модель сказки описывается в виде матрицы из 10 колонок или даже 4, если отвлечься от дополнительных испытаний. Подобная ограниченность числа строевых элементов характерна для грамматики скорее, чем для семантики, и поэтому понятно мнение некоторых ученых, что система Проппа имеет дело не с семантикой, а с грамматикой [14]. Как верно отметил Хоралек [15], это не совсем так: речь идет именно о семантике, но не о референциальной («внешней») семантике, семантике «наименова-

[10] См., например: W. K o c h, Vom Morphem zum Texten, Hildesheim, 1969, стр. 209. Недостаточность повторения как критерия связности прекрасно продемонстрировала И. П. Севбо на примере следующего экспериментального текста: «Сегодня я взглянул на небо. Все оно было в черных тучах. Тучи образуются из пара. Горячий пар полезно вдыхать при насморке» и т. д. (И. П. С е в б о, Структура связного текста и автоматизация реферирования, М., 1969, стр. 85).

[11] G. M i l l e r, Human Memory and the Storage of Information,— «IRE Transactions on Information Theory», vol. IT-2, № 3, 1956.

[12] A. G r e i m a s, Sémantique structurale, Paris, 1966.

[13] Г. Л. П е р м я к о в, От поговорки до сказки, М., 1970, стр. 60.

[14] Cl. L é v y-S t r a u s s, L'analyse morphologique des contes russes,— IJSLP, 3, 1960.

[15] K. H o r á l e k, Přispěvek k sémantice epických textů,— «Slavica Pragensia», X, Praha, 1968, стр. 344.

ния» (даже в том глубоком смысле, какой придал этому понятию применительно к поэтическому языку Мукаржовский [16]), а о внутренней семантике, обслуживающей связи в тексте.

Перейдем к III-му постулату Проппа. Благодаря выполнению этого условия текст сказки обладает очень высокой степенью связности. Связность сказочного текста была отмечена теми учеными, которые впервые поставили вопрос о структуре связного текста, рассматривая его, правда, не на глубинном уровне системы предикатов, а на поверхностном уровне строения абзацев. Так, Матезиус, разработавший теорию актуального членения предложения, специально подчеркивал, что в чешских сказках всегда четко прослеживается общая тема каждого абзаца. «Абзац может включать предложения, основа высказывания которых отклоняется от его общей темы. Однако основа высказывания этих предложений должна быть связана с общей темой абзаца и исходить из него, и если эта связь на первый взгляд не вытекает из самого содержания, то она должна быть специально выражена. Кроме того, общая тема должна, как правило, совершенно четко проявиться вновь, лишь только будет восстановлена связь с предложениями, отклонившимися от общей темы. Это требование совершенно естественно, ему без труда удовлетворяет и простой стиль наших сказов» [17].

И далее Матезиус анализирует следующий отрывок из чешской сказки (приводим лишь русский перевод): «Дальше уже должен был идти Иржик пешком. Он шел долго-долго лесом, и когда, наконец, стал выходить из леса, то увидел перед собой далекое, безбрежное море. На берегу моря ссорились два рыбака. Они поймали сетью большую золотую рыбу, и каждый хотел взять ее себе. „Моя сеть, моя и рыба!“ А другой на это: „Твоя сеть бы не помогла, если бы не моя лодка и не моя помощь“.— „Если второй раз опять такую поймаем, то будет твоя“.— „Нет, так не пойдет!.. Ты жди другую, а эту мне дай“. „Я вас рассужу,— сказал Иржик.— Продайте мне эту рыбу, я хорошо вам за нее заплачу, а деньги поделите между собой пополам“».

Матезиус пишет: «Общей основной темой всего высказывания является Иржик. Это основа высказывания первых двух предложений, причем в первом он указан совершенно определенно, а во втором подразумевается. В третьем предложении наблюдается отклонение от этой общей темы, и основой высказывания следующих предложений становятся два рыбака вместе или поочередно один из них. Переход к новой основе проведен здесь сжато. Пере-

[16] J. Mukářovský, Kapitoly z české poetiky, I, Praha, 1948, стр. 157—163.

[17] В. Матезиус, Язык и стиль,— «Пражский лингвистический кружок». Сборник статей, М., 1967, стр. 494.

ход, передаваемый целиком, без сокращений, имел бы следующий вид: „На берегу моря были два рыбака, и они ссорились между собой". Как видно, новой основой высказывания здесь прежде всего становится сочетание „на берегу моря", которое вытекает из ядра высказывания предыдущего предложения, а к нему в качестве ядра высказывания присоединяется „два рыбака". Это сочетание в свою очередь тотчас же становится основой высказывания (в сокращенном тексте это сопровождается стилистическим опережением), и довольно продолжительное время сохраняется именно эта основа высказывания. Затем мы снова возвращаемся к общей основной теме отрывка».

Мы привели столь длинную цитату из Матезиуса потому, что его разбор представляется нам поучительным во многих отношениях. Во-первых, даже в новейших работах по связному тексту мы не найдем столь детального анализа способов «передачи смысла». Во-вторых, чрезвычайно существенно, что для анализа понадобилось отойти от реального текста и подставить на его место некоторый идеальный. А в-третьих, любой абстрактный анализ должен быть дополнен анализом конкретных текстов. И все же сколь ни убедителен этот анализ на уровне поверхностной структуры, остается неясным, что заставляет сказочника оформлять текст именно таким образом и именно так вести движение от одной основной темы к другой. Между тем анализ того же отрывка методом Проппа сразу же выясняет характер внутренних связей.

1) У Проппа XI. Герой покидает дом (определение — отправка, обозначение $\uparrow$); 2) У Проппа XII. Первая функция дарителя или снабдителя, обозначение $Д$, а именно ее подтип $Д^{6}$: Спорщики просят разделить между ними добычу (причем $\partial^{(6)}$: герой по собственной инициативе предлагает раздел); 3) У Проппа XIII. Герой реагирует на действие будущего дарителя (определение — реакция героя, обозначение $Г$, а именно $Г^{6}$: он совершает раздел и мирит спорщиков); 4) У Проппа XIV. В распоряжение героя попадает волшебное средство (определение — снабжение, получение волшебного средства, обозначение Z).

Таким образом, отрывок относится к предусмотренному Проппом типу I (стр. 47) и имеет формулу: $\uparrow Д^{6}\, Г^{6}Z$. Этот порядок необратим и обязателен; он предписывается не только сюжетом данной сказки, а всем устройством сказочного мира. Отсюда высокая связность на уровне актуального членения, указанная Матезиусом.

Как отмечает сам Пропп, его последний постулат имеет очень узкую сферу применения: он относится к сказке как к произведению фольклора, и только к ней. В общем виде этот постулат гласил бы:

III′. Множество Т-предикатов линейно упорядочено в том смысле, что для любых двух Т-предикатов можно заранее пред-

сказать их порядок в произвольном тексте, если они приписаны одному и тому же терму.

Заметим, что этот постулат заведомо не может относиться к К-предикатам, для которых верно обратное утверждение:

IV. Не существует таких двух К-предикатов, из которых один не мог бы появиться в тексте раньше другого.

Но и для Т-предикатов постулат III′ является слишком сильным. Нельзя указать никакого порядка для произвольной пары Т-предикатов из: {уехать, приехать, строить, дом, жениться, совершить подвиг}. Упорядочивая предикаты не парами, а тройками, четверками и т. п., можно уже выделить такие, которые скорее встретятся в тексте. Так, ⟨уехать, жениться, приехать⟩, или ⟨приехать, жениться, уехать⟩ более связная последовательность, чем ⟨жениться, уехать, приехать⟩.

Запомнить все *n*-ки при большом *n* невозможно. В сказке постулат III действует и потому, что *n* мало и достаточно задать пары.

Важную роль поэтому играют вводимые в тексте операторы упорядочения типа *затем*, *на следующий день* и т. п. [18]. Но все же имеются некоторые до-текстовые связи между предикатами естественного языка.

Прежде всего определенные пары предикатов, если они приписаны одному и тому же действующему лицу, связаны между собой некоторыми законами здравого смысла (ср. упорядоченность предикатов в серии ⟨*родиться*, *потерять маму*⟩, либо ⟨*родиться*, *жениться*, *умереть*⟩ и т. п.). То, что в экспериментальных текстах эти законы нарушаются, только подчеркивает их значимость (ср. следующий текст Хейсенбютеля в русском переводе: «Правда состояла в том (теперь я это знаю), что меня снова вытащили на свет. В этом не было сомнений. Перед этим меня убили и закопали в землю. Но я существовал»).

Кроме того, предикаты упорядочиваются модальными и временными категориями (как показал Б. М. Гаспаров [19], этот факт может использоваться для установления критериев связности текста). В некоторых языках эти категории специально сигнализируют о нарушении естественной упорядоченности (ср. в немецком языке: [20] Er *kaufte* sich an der Ecke eine Schachtel Zigaretten. Er *zündete* sich

---

[18] О роли таких слов в сказке см.: Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967, стр. 230, ср. также стр. 266—267.

[19] Б. М. Гаспаров, О некоторых лингвистических аспектах изучения структуры текста,— «III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы», Тарту, 1968.

[20] Существенно, что речь идет о паре естественно связанных предикатов. Если предикаты неупорядочены, то плюсквамперфект для указания предыдущего действия употребляется при любом порядке, ср. Müller hatte gegessen, er schlief — Müller schlief. Er hatte gegessen. Последний факт отмечен в

eine an. «Он купил себе на углу пачку папирос. Он закурил одну», но Er *zündete* sich eine Zigarette an. Er *hatte* sich an der Ecke eine Schachtel *gekauft* «Он закурил сигарету. Он купил себе пачку на углу» — форма плюсквамперфекта обращает внимание на тот факт, что естественная последовательность предикатов нарушена).

Но наиболее существенно для общей теории текстов следующее соображение. Как показала И. Беллерт [21], необходимым условием связности текста является возможность логически вывести из некоторого последующего предложения текста содержание некоторого предыдущего. Так (пример Беллерт), если где-то в тексте встретилось предложение: *старший сын Анны из Варшавы уехал учиться в Сорбонну*, то до этого в тексте должны иметься предложения, тождественные по содержанию хотя бы с одним из предложений типа а) *у Анны есть сын*, б) *у Анны не один сын*, в) *старший сын жил в Варшаве* и т. п., причем любое из этих предложений выводится логически из приведенного.

Для того чтобы это условие выполнялось, необходимо наличие некоторой естественной, до-текстовой упорядоченности множества предикатов. Поэтому естественно сформулировать третий постулат в несколько ослабленной форме:

III″. Множество предикатов частично упорядочено в том смысле, что всегда существуют такие предикаты P_i и P_j, что при появлении обоих в тексте порядок их предопределен.

Логически постулат III″ связан с II′, ибо эффективно задать отношение (т. е. выделить некоторое подмножество пар элементов множества) можно лишь в случае, если исходное множество конечно.

Постулат III″ можно изложить и иначе. Имея в виду указанную идею И. Беллерт, можно утверждать, что

III‴. Частичная упорядоченность предикатов состоит в том, что между ними существуют системные, до-текстовые отношения логического вывода.

Поскольку постулат III‴ и основанная на нем концепция И. Беллерт мыслится как частный случай постулата Проппа, необходимо показать, что система функций Проппа может трактоваться как множество предикатов с предопределенным «до-текстовым» отношением логического вывода. Для доказательства этого факта можно было бы сослаться на факт попарной организации системы функций, отмеченный самим Проппом и использованный в дальней-

работе: W.-D. Stempel, Möglichkeiten einer Darstellung der Diachronie in narrativen Texten,— «Beiträge zur Textlinguistik», hrsg. von W.-D. Stempel, München, 1971, стр. 51, где — на примере сказок братьев Гримм — проводится анализ возможных пар предикатов в связном тексте.

[21] Irena Bellert, On a condition of the coherence of texts,— «Semiotica», II, 1970, № 4.

шем разными исследователями для парадигматического анализа сказки [22]. Но в отличие от естественного языка, где гипотеза Беллерт может получить лишь косвенное подтверждение, для логического анализа фольклорных текстов — именно благодаря работе Проппа — разработаны более совершенные средства. Мы имеем, в частности, в виду ту формализацию системы функций Проппа, которая предложена в работе Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова [23]. Напомним, что эти авторы ввели два рода символов: 1) символы, выражающие отношения: R_1 — движение, R_2 — запрещение, R_3 — получение информации, R_4 — превращение, R_5 — причинение вреда, R_6 — обладание, R_7 — побуждение, R_8 — испытание, R_9 — борение, R_{10} — различение; 2) символы второго рода: α — наноситель вреда, β — жертва, γ — герой, δ — дарителъ, Δ — исходная точка, ε — цель, ε' (честь, слава). Кроме того, имеется ряд вспомогательных символов, например, скобки: левая обозначает начало отношения, а правая — конец. Плюс и минус передают оценку отношения героем. Наконец, используются обычные логические связки $\vee$ (или), $\&$ (и), $\rightarrow$ (если то).

При помощи этих символов легко отражается универсальная схема волшебной сказки, выведенная Проппом. В частности, первые пять функций Проппа отражаются следующим образом (для наглядности сверху проставляются символы Проппа):

$$\overset{\text{e}}{(}R_1\Delta \,\&\, (R_2\gamma \,\&\, \gamma R_2) \,\&\, \alpha R_7 \,\overset{\text{б}}{.}\, \overset{\text{b}}{(}R_3 \,\&\, \alpha R_3) \,\overset{\text{в}}{\beta} \,\&\, \overset{\text{w}}{\ldots}$$

Такая система записи позволяет не только отразить все сюжетные ходы, но и — что гораздо важнее — вскрыть сюжетную логику и явно выразить основные законы, действующие в сказочном мире. В частности, авторы вводят следующие аксиомы:

$$(1) \qquad \delta R_8) + \gamma \rightarrow \gamma R_8) + \varepsilon$$

читается: если герой выдерживает испытание со стороны дарителя, то герой приобретает волшебное средство.

$$(2) \qquad \gamma R_8) + \varepsilon \rightarrow \gamma R_5) + \alpha$$

читается: если герой приобретает волшебное средство, то он преодолевает последствия вреда, причиненного со стороны наносителя вреда.

Из (1) и (2) по обычным правилам логики делается вывод:

---

[22] См.: Е. М. Мелетинский, Структурно-типологическое изучение сказки (в кн.: В. Я. Пропп, Морфология сказки, изд. 2-е).

[23] Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, К реконструкции праславянского текста,— «Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов», М., 1963, стр. 89—158.

$$(3) \quad \delta R_8) + \gamma \rightarrow \gamma R_5) + \alpha$$

читается: если герой выдерживает испытание со стороны дарителя, то он преодолевает последствия вреда, причиненного со стороны носителя вреда.

Эти (и подобные им) «аксиомы» [24], которые легко выводятся из системы функций Пропа, и представляют собой до-текстовую упорядоченность множества функций. Разумеется, эта упорядоченность резко отличается от той, которая индуцируется миром здравого смысла и о которой мы говорили выше, ср. хотя бы порядок предикатов *быть убитым* (не выдержав испытания) и *возвращаться*. Существенно, однако, что в мире сказки наличествует своя, как показал Пропп, весьма строгая логика и она обеспечивает связность.

Заметим, что тенденции к уменьшению числа функций при описании сказки (например, в цитированной в сноске 12 работе Греймаса), повышающие парадигматическую организованность системы, ведут к затемнению степени синтагматической связности. Это понятно. Для того, чтобы на множестве функций могло быть задано отношение логического вывода (и притом еще линейно упорядоченное или близкое к нему), необходим запас избыточности. Избыточность и связность понятия не тождественные, ибо избыточность не всегда ведет к связности. Обратное, однако, необходимо, ибо связность отражает очень высокую структурированность мира волшебной сказки, а всякая структура предполагает избыточность.

Таким образом, если в своей «сильной» форме (III′) постулат Пропа не выполняется за пределами волшебной сказки, то возможна такая «ослабленная» формулировка этого постулата (III″ или III‴), которая, с одной стороны, заведомо верна для мира волшебной сказки и, с другой стороны, распространяется на достаточно большой класс знаковых систем, включая естественный язык. Тогда разница между волшебной сказкой и другими типами связных текстов может быть отражена (как и для постулатов I′ и II″) количественно, как определенная градация свойства упорядоченности.

Как отметил Хоралек, основными семантическими категориями в эпике являются динамические (dějové) элементы, которые подчинены правилам причинной последовательности [25]. Волшебная сказка занимает место наиболее упорядоченной подсистемы в общей системе эпики с достаточно высокой степенью упорядоченности. Отсюда возникает возможность рассматривать

[24] Ряд подобных аксиом, правда в несколько иных терминах, приводится в работе, цитированной в сноске 9, стр. 111—112.

[25] K. H o r á l e k, Příspěvek k sémantice epických textů, стр. 341.

разные степени связности текста, исходя не только из критерия простоты (извлеченного из постулатов I′ и II′), но и из критерия степени до-текстовой упорядоченности множества предикатов (извлеченного из постулата III″). При огрубленном подходе к этим критериям не как к количественным, а как к качественным можно получить четыре типа текстов:

1) максимальная простота (ограниченность и тем самым повторяемость действующих лиц) и максимальная упорядоченность системы предикатов — сюда относится как раз волшебная сказка (а также современный детектив);

2) максимальная непростота и максимальная неупорядоченность предикатов — сюда, по-видимому, относятся тексты типа «Улисса» Джойса;

3) максимальная непростота (обилие действующих лиц) при высокой упорядоченности предикатов — сюда, по-видимому, относятся эпические тексты типа гомеровских;

4) максимальная простота при малой упорядоченности предикатов — сюда, по-видимому, относятся некоторые религиозные мистические тексты.

Разумеется, подобная классификация текстов слишком упрощена и не может претендовать на более или менее стройную типологию текстов, но используемые критерии могут оказаться полезными.

Существенно лишь, что по обоим выдвинутым критериям волшебная сказка занимает первое место как текст, обладающий наиболее высокой степенью связности. Это свойство, по-видимому, не случайно. Более того, как нам кажется, оно может помочь ответить на вопрос, столь занимавший Проппа в другой его работе [26]: почему вообще рассказываются сказки?

Здесь, однако, нам понадобится небольшое отступление. Нам представляется, что любая вторичная знаковая система, построенная на основе естественного языка, помимо свойственной ей эстетической функции несет определенную коммуникативную функцию, облегчая языку его роль как средства общения. Поэтому вне зависимости от того, будем ли мы видеть в волшебной сказке отражение и преодоление обряда инициации (точка зрения самого В. Я. Проппа в цитированной работе) или же примитивную формализацию процесса игры-борьбы, следует попытаться ответить на этот вопрос в синхронных терминах, отражающих коммуникативные потребности коллектива, в котором функционирует сказка.

---

[26] «До сих пор имеется мнение, что сказка впитала в себя некоторые элементы первобытной социальной и культурной жизни. Мы видим, что она состоит из них. В результате мы получим картину источников сказки. Решение этого вопроса подвинет нас в понимании сказки, но оно не решает другого, также еще не решенного вопроса: почему об этом рассказывали» (В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946, стр. 23).

Аналогичную проблему применительно к пословицам и поговоркам поставил Г. Л. Пермяков [27], и в этом, как нам представляется, большая заслуга этого автора. Он обратил внимание на тот факт, что для многих пословиц и поговорок разных народов форме «Если А, то В» (и различным ее подвидам) соответствует обратная форма «Если А, то не-В» (иногда в одном и том же языке). Пермяков объясняет этот поразительный факт тем, что такие речения суть знаки ситуаций и для каждой ситуации возможна противоположная. С нашей точки зрения, гораздо естественнее считать, что на определенном этапе развития коллектива необходимо наличие таких минимальных текстов, в которых закреплены сами формулы обиходной логики, и именно эту роль выполняют сентенции описанного Пермяковым типа (наличие обратного утверждения снижает содержательную ценность высказывания, но повышает ценность того, что инвариантно, а именно самой высказывательной формы).

Вряд ли можно приравнять сказку к пословице или поговорке (и здесь мы расходимся с другой работой Пермякова, цитированной в сноске 13), ибо сказка это прежде всего расчлененный и связный текст. Однако можно выдвинуть аналогичное объяснение коммуникативной значимости сказки: сказка функционирует в коллективе как образец, парадигма (в том широком смысле, какой имеет слово paradeigma) связного текста, на который носитель языка ориентируется при составлении новых текстов.

При этом связность сказочного текста поддерживается тем обстоятельством, что в нем всегда имеется последовательность активных действий, ведущих к конкретному результату, т. е. можно считать, что описывается определенная игровая ситуация, а всякая игровая ситуация может рассматриваться как своеобразная модель некоторых сложных ситуаций, с которыми, например, может столкнуться в жизни ребенок. В. Н. Топоров обратил внимание автора на то обстоятельство, что сказки раньше в крестьянской семье рассказывались в строго определенный период обучения ребенка, а именно после того, как ему некоторое время задавали загадки и обучали его разгадывать их. Загадка есть минимальный связный текст, побуждающий к непосредственной деятельности («нахождению денотата» [28]). Сказка представляет собой следующий этап, на котором уже должна восприниматься и запоминаться длинная цепь действий, причем слушатель (в первую очередь ребенок) в результате испытывает удовлетворение не от своей фактической

---

[27] Г. Пермяков, Избранные пословицы и поговорки народов Востока, М., 1968 (Введение).

[28] Ср. анализ загадки в работе: Ю. И. Левин, Русская загадка, синтеза, структура, отгадывание,— «Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1970, стр. 36.

деятельности (как в случае отгадывания), а от воображаемой деятельности, подставляя себя на место героя.

Таким образом, связность текста в сказке выступает как коррелят некоторой действительности, в которой упорядоченность действий достигает предела, возможного лишь при крайней идеализации. Здесь коммуникативная функция сказки как парадигмы связного текста объединяется с ее основной, эстетической функцией, но, разумеется, не подменяет ее.

Е. М. Мелетинский

СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МИФОВ СЕВЕРО-ВОСТОЧНЫХ ПАЛЕОАЗИАТОВ

(Вороний цикл)

Мифология палеоазиатов, особенно северо-восточных, т. е. чукотско-камчатской группы (традиции нивхов изучены плохо, а юкагиров в значительной мере вытеснены «алтайскими», т. е. тунгусскими, отчасти тюрко-монгольскими), представляет большой интерес как одна из самых архаичных в Азии, а вместе с тем исключительно яркая по лежащей в ее основе поэтической фантазии.

Любой предмет, включая хозяйственные орудия и культовые фигурки, части человеческого тела, деревянные изображения промысловых зверей, может ожить и вести в каких-то пределах достаточно обособленное существование. Тем более животные могут выглядеть и вести себя как люди: большинство персонажей палеоазиатской мифологии имеют двойную зооантропоморфную природу, подобно героям тотемических мифов австралийцев. При этом зооморфные черты проявляются скорее спорадически, а антропоморфные имеют более постоянный характер. Несмотря на это, «звериная» природа далеко не сводится к имени; упоминаются и свойства животного вида, и свойства эти очень существенны для понимания характера функционирования того или иного персонажа, для семантики сюжета, как мы увидим в дальнейшем. В антропоморфном виде любые животные или растения могут вступать в брачные связи с главными героями мифов, и эти брачные связи рассматриваются в мифах безусловно как средство установления контактов с различными природными объектами и одновременно как начало социального «обмена» (женщин на другие «блага»), социальных коммуникаций, как путь формирования «общества». С более важными природными силами и объектами устанавливаются основные, предпочтительные брачные связи. Брачные отношения такого рода наиболее полно представлены в фольклоре коряков. Религиозно-мифологические представления о «хозяевах», столь типичные для юкагиров и эвенков, менее отчетливы у северо-восточных палеоазиатов, особенно у коряков, однако почти всякий персонаж имеет определенную «локальную» характеристику, связан с известным ландшафтом и одновременно с определенной частью космической модели: хозяин неба, солнце, луна, облачные люди живут на небе, а злые духи (нинвиты — кэле — камаки) —

под землей (за морем, на западе), хозяйка погоды — на острове посреди океана, медведи — в лесу в берлоге, а волки — в лесу в волчьем логове, сколь бы «антропоморфно» они ни выступали.

Поэтому мифологическое пространство у палеоазиатов достаточно конкретно и трудно отделимо от различных «обитателей» и «хозяев». Но оставаясь конкретным, оно поразительно однородно, поскольку образ жизни всюду примерно тот же и макрокосм качественно тождествен микрокосму. Различные «миры» симметричны друг другу, так что в них даже повторяются те же имена: например, наряду с главным персонажем ительменской мифологии Кутхом упоминаются в одном из мифов соперничающие между собой речной и морской Кутхи; в корякском фольклоре Эмемкут, устыдившись брака с родной сестрой Йинианаут, обменивается женами с пришельцем и берет другую женщину, но тоже по имени Йинианаут; жена Эмемкута находит в подземном мире другого Эмемкута и т. д. При наличии принципиальной однородности земной мир по сравнению с небесным и особенно «подземным» выступает в качестве зеркального отражения, вернее, именно «нижний» мир является зеркальным отражением земного: он отчасти населен мертвецами, отчасти злыми духами (кэле, нинвиты и т. д.), причиняющими людям болезни, но, кроме того, смерть нинвитов автоматически влечет выздоровление заболевших людей; нормальная человеческая пища (лакомый «морской кусок», т. е. мясо морских животных) может причинить смерть людоедам-нинвитам; когда на земле светло, у них темно; в царстве смерти все наоборот, например, «лево» и «право» меняются местами; переселение из одного мира в другой часто невидимо и т. д. и т. п. В мифологии палеоазиатов, так же как в мифологии других народов, господствует трихотомическое членение мира с повторным противопоставлением верха и низа (небо — земля — подземный мир), присутствует и более дробное представление о двух подземных мирах (нинвитов и мертвецов) и двух небесных или даже (в чукотском шаманизме) — о девяти мирах, пронизанных единым отверстием (неподвижная полярная звезда).

Макрокосм и микрокосм уподоблены друг другу: свет падает из верхней вселенной после того, как Ворон и другая птица (зимушка, куропатка) продолбили клювами отверстие в пологе-покрышке нижней вселенной, так же как свет падает в дом через дымовое отверстие; слезы героини, попавшей в верхний мир, текут дождем на землю и т. п. С другой стороны, и жилище является моделью мира, стоящий посреди корякского жилища столб символизирует космическую связь нижнего и верхнего мира, там изображен обожествленный Ворон со своей женой, связывающие землю с небом.

Чукотская поэтическая фантастика, сильно окрашенная шаманизмом, имеет сугубо макрокосмический уклон, строится преимущественно на множественности миров, по которым перемещаются

герои, часто меняя при этом свой облик. Корякская фантастика имеет своеобразный «анатомический» уклон: люди и звери проникают в тела друг друга и находятся там, как в отдельном мире, из тела оленя выходят прекрасные девушки, которых герои берут в жены. Ворон и его дочери путешествуют в теле кита, как в корабле. Ворон проглочен волком или китом, охотится внутри их тела и с добычей выходит наружу, объедается в теле дерева-старухи. Людоед глотает все кругом, в том числе самого себя. Ворон, его жена и дочь в корякском мифе засовывают головы в свои собственные внутренности и воображают, что занимаются там рыбной ловлей; тот же Ворон в корякско-ительменском мифе входит в дом, который оказывается телом его жены Мити. Герой через тело злого духа попадает в нижний мир. Человеческое или звериное тело дробится на качественно однородные части. Ворон сознательно бросает волку отдельные части тела, пока тот не заглатывает все. С другой стороны, он отчуждает от себя некоторые части тела (голову, половые органы и т. д.), которые отделяются и действуют как самостоятельные существа, лиса оставляет сушиться шкуру и глаз (или их похитил волк либо ворон) и затем заменяет их ягодами. Ворон меняет людоедам желудки на тюленьи, и те перестают быть людоедами (в корякском мифе); в корякском и ительменском фольклоре существует мотив временной подмены у гостя желудка на мышиный, чтобы он меньше съел из предложенного ему угощения. При этом в человеческом теле «нижняя» часть (по аналогии с «нижним» миром в макрокосме) противопоставляется «верхней» с отрицательной оценкой; анально-половая сфера в сказках коряков (также чукчей, алеутов и др.) фигурирует часто в плане грубого гротеска, скабрезности и т. п. Именно качественная однородность как внутри макро-, так и внутри микромира или во вселенной и в человеческом теле является необходимой предпосылкой для умножения миров и дробления человеческого тела.

Анимистическое мироощущение, предполагающее всеобщую жизнь и одухотворенность (а в пределе — веру в антропоморфных духов, стоящих за каждым животным, растением, минералом, небесным телом и т. д.), имеет следствием также известное представление о всеобщей качественной однородности различных предметов и существ. Отсюда — легкость превращений, подобно перемене одежды или маски. Это не идеологический постулат о всеобщей нивелированности, как в «мифологическом» романе XX века, а некий «синкретический» взгляд на мир, отражающий известную невыделенность человека из окружающего мира. Здесь нет еще отчетливой идеи о противоположности сущности и видимости, ибо обе фазы метаморфозы равноправны и равноценены. Переход от животной ипостаси к человеческой совершается путем перемены одежды, внешней оболочки. Кутх, испугавшись, валетает в виде Ворона и скоро оказывается в совершенно ином мире; когда простре-

ливается шкура волка или медведя, из нее выходит прекрасный юноша-охотник, а дочери Кутха нарочно надевают медвежьи или оленьи шкуры (например, под предлогом, чтобы к ним «не приставали») и также выходят из шкур, когда те разорваны стрелами охотников.

Так же легко одно лицо может уподобиться другому. Например, женщина-жук или ящерица, отняв платье у героини, может ее «подменить», так что муж этого почти не замечает. Но, повторяем, здесь нет собственно идеи легкости подмены, легкость эта «естественна», не осознается как «легкость». Лица, убегающие из плена злых духов — людоедов, оставляют вместо себя амулеты или простые камни, которые их «заменяют», подают вместо них «голос», и такая подмена достаточна для обмана злых духов (так же как злой дух или лиса может обмануть, изменив голос) и т. п. В ительменской сказке о злой ящерице, подменившей (через одежду) собой жену Эмемкута, последний, правда, выражает удивление по поводу некоторых изменений (лица, тонкости голоса) своей жены, но ящерица тут же успокаивает его, объясняя некоторые изменения болезнью, вызванной тем, что он пошел на охоту, а не послушал ее и не остался дома.

Сам процесс творения и организации мира также имеет характер превращений и перемещений. Например, в одном чукотском мифе киты и тюлени и другие звери произошли из щепок различных деревьев; свет и небесные светила были в верхней вселенной, и их надо было только добыть оттуда, для чего Ворон продолбил небесную твердь и расклевал оболочки Солнца, Луны и звезд.

Палеоазиатская мифологическая фантастика ведет к поэтике бесконечных перемещений и превращений; причем перемещения часто влекут за собой превращения, и наоборот. Перемещения и превращения также связаны с палеоазиатской космографией и, в принципе, синхронны переменам состояния. В чукотских шаманских мифах превращения героев становятся средством соперничества и борьбы шаманов, и бесконечное нанизывание самих известных и неожиданных превращений коррелирует с мгновенными перемещениями по множеству миров. У коряков злые духи переходят из нижнего мира на землю через очаг, а мертвецы переходят в нижний мир через погребальный костер. В корякских мифах перемена брачного партнера детьми Куйкынняку часто влечет переход из одного мира в другой (большей частью в рамках трихотомической космической системы). Оператором перемены состояния героев оказываются нередко смерти-воскрешения, т. е. временная смерть.

Идея «временной смерти» присутствует в широко отраженных мифами ритуальных праздниках по случаю успешной охоты на кита или нерпу, медведей и т. п.

В мифах метафорически сближены жизненные циклы человека,

промыслово-хозяйственные, природно-календарные и т. д. Это сближение приводит к своеобразному переплетению различных мифологических кодов.

В жанровом отношении фольклор палеоазиатов достаточно синкретичен. У чукчей довольно отчетливо намечена дифференциация между мифами творения («времен творения вести»), историческими преданиями о временных столкновениях с соседями («времен раздоров вести»), шаманскими легендами (мифами) и героико-фантастическими сказками, а также «животными» сказками.

У коряков и ительменов сохранились только реликты мифов творения, но и зачатки эпического фольклора более скромны, почти нет собственно шаманских легенд; повествовательный фольклор более однороден и может быть условно определен как сказочные приключения мифологических персонажей, отнесенные также к мифическим временам.

В общем и целом сказки палеоазиатов одновременно являются мифами, как это типично и для других архаических культур. Это проявляется в отнесении действия к мифологическим временам (у коряков и ительменов — к эпохе, когда жил Ворон и его народ, у чукчей — прямо к эпохе творения мира), в наличии мифологических персонажей и в глубокой мифологической семантике, реализуемой в сюжете.

Собственно палеоазиатская мифология фокусирована в образе Ворона (ительменский Кутх, корякский Куйкынняку, чукотский Куркыль) и его народа (семейства). У чукчей воронья мифология занимает внешне скромное место и оттеснена влиянием эскимосского фольклора, зато чукчи сохранили подлинные мифы творения, в которых Ворон выступает основным деятелем. У ительменов имеется общее представление о Вороне как творце и культурном герое, но конкретные мифы чаще всего повествуют о приключениях сыновей и дочерей Ворона. У коряков имеются только реликты творческой миссии Ворона, зато весьма обширен цикл анекдотов о Вороне-трикстере и богатый повествовательный фольклор (однотипный с ительменским) о брачных перипетиях детей Ворона, в рамках которых сам Ворон выступает в роли первопредка-патриарха и могучего шамана. Борьба со злыми духами и даже некоторые героические сказания о межплеменных стычках у коряков входят в «вороний» цикл, а у чукчей с ним совершенно не связаны; некоторые «вороньи» мотивы известны фольклору юкагиров и алеутов, но имеют там заведомо периферический и, возможно, заимствованный характер (животные сказки, иногда с этиологическим финалом, и скабрезные анекдоты). Вороньи мотивы есть и у эскимосов, но они также, видимо, заимствованы, так как у азиатских эскимосов близко напоминают чукотский и корякский фольклор, а у аляскинских — фольклор западных индейцев, особенно тлингитов. Дело в том, что наряду с северо-восточными палеоазиатами носителями

развитой вороньей мифологии являются северо-западные индейцы (тлинкиты, хайда, цимшиан, квакиютль). Сходство «азиатского» и «американского» вороньих циклов очень велико, касается как отдельных мотивов, так и образа Ворона, и несомненно отражает не только типологические схождения, но и генетические, а также контактные связи в прошлом. Анализ этих схождений позволяет отчасти реконструировать историю вороньей мифологии и одновременно стадии жанрового развития. Вопрос этот освещен в нашей работе «Сказания о Вороне у народов Крайнего Севера. О древних фольклорных связях Азии и Америки» («Вестник истории мировой культуры», 1959, № 1, ср. также «Происхождение героического эпоса», М., 1963, стр. 38—62).

Сюжеты древнейших мифов у палеоазиатов и индейцев в значительной мере совпадают (похищение Вороном света, добывание им пресной воды, рассказы о том, как Ворон раскрасил других птиц и сам стал из белого черным, о том, как он создал первых людей и в качестве пищи для них сотворил оленей, рыб, зверей), хотя имеются и отчетливые различия (палеоазиатам неизвестны мифы о добывании Вороном огня и о регулировании приливов и отливов, а индейцам незнаком палеоазиатский сюжет продалбливания небесной тверди птицами). Зато животные сказки, анекдоты и волшебно-героические повествования у палеоазиатов и индейцев весьма различны (исключение — сюжеты мнимой смерти Ворона и попытки переменить пол, представляющие шутливую интерпретацию некоторых сторон шаманизма и широко известные далеко за пределами Вороньего цикла и фольклора народов — его носителей).

Общие тенденции развития образа Ворона, в особенности трансформация Ворона — творца и культурного героя — в анекдотического плута и обжору — совпадают в мифах северо-восточных палеоазиатов и северо-западных индейцев. Более того, они совпадают с развитием мифов о других культурных героях-трикстерах (Норке, Зайце-Манабозо, Пауке-Иктоми, Старике, Койоте) в Северной Америке, особенно в ее западной части. Вместе с тем у палеоазиатов и индейцев отчетливо различаются формы циклизации сказаний о Вороне: «семейная» циклизация у коряков и ительменов, биографическая — у тлинкитов, хайда, цимшиан. Эти различия свидетельствуют о том, что циклизация возникла относительно поздно. О том же говорит и отсутствие циклизации у чукчей, в силу чего целый ряд идентичных мотивов у коряков и ительменов прикреплен к «Вороньему» семейству, а у чукчей — нет, например, мотив инцеста первых людей, браки с небесными светилами, борьба со злыми духами-людоедами.

Избрание Ворона в качестве центрального мифического героя кажется на первый взгляд парадоксальным. Само собой разумеется, что он не имеет ни малейшего хозяйственного значения, как, впрочем, и большинство других культурных героев в мифах самых

различных народов. Отчетливых следов «культа» Ворона у народностей — носителей вороньей мифологии — также не обнаружено, хотя Ворон является (наряду с Волком) тотемическим родоначальником одной из двух фратрий у тлингитов. У чукчей убийство ворона считают грехом; головы воронов присоединяют к связке домашних святынь. У коряков и ительменов нет прямых указаний на почитание Ворона в качестве «тотема», хотя слабые следы родовых наименований именами птиц К. Бауэрман отыскал у пареньских коряков (Следы тотемического родового устройства у пареньских коряков,— «Советский север», М., 1934, № 2). Вместе с тем, в корякском фольклоре Ворон и его дети (Вороний народ) предстают в качестве человеческих первопредков; он наделен чертами «патриарха», чему соответствует прозвище «Большой Дед». Другое его прозвище — «творец», хотя собственно делами творения корякский Ворон не занимается, в отличие от чукотского. Впрочем, последний как раз не называется творцом и действует часто рядом с другим существом, носящим это имя, но фактически именно он и совершает основные дела творения. Ворон несомненно наделяется в мифах шаманским могуществом и, в частности, выполняет шаманские посреднические функции между различными мирами — небом, землей, подземным (или заморским) миром. Связь его со всеми этими тремя сферами подтверждается множеством материалов, почерпнутых не только из палеоазиатских, а из самых разнообразных этнофольклорных истоков, а также некоторыми натуральными свойствами этой птицы: Ворон копается в земле и разыскивает там себе пищу, Ворон «хтоничен», связан с царством мертвых, поскольку он питается падалью, и Ворон, как всякая птица, ассоциируется с небом. Ворон в мифах палеоазиатов вступает в контакт и с небесными светилами, и с небом, и с хозяевами погоды на море, и со злыми духами, живущими под землей, либо за морем.

Леви-Стросс предложил гипотезу, что употребление в пищу падали Вороном или Койотом способствует их функционированию в мифах как культурных героев, так как питание падалью как бы составляет некий компромисс между хищными и травоядными, а противопоставление хищных и травоядных можно трактовать как смягчение исконной антиномии жизни и смерти. Так, путем «прогрессивного посредничества» Ворон (или Койот) оказывается медиатором между жизнью и смертью, а такая медиация является специфическим для мифологии «обходным» (в духе «бриколажа») способом преодоления, разумеется иллюзорным, антиномии жизни и смерти (ср. выше о «хтонизме» Ворона).

Медиация между «верхом» и «низом», а также между хищными и травоядными (что, как видим, истолковывается Леви-Строссом как скрытая медиация между жизнью и смертью) вытекает из неких универсальных свойств Ворона, не столь строго определяемых этно-культурным контекстом. К этому следует добавить медиацию

между сухим и влажным, сушей и морем, соленой и несоленой влагой, между зимой и летом, а также умом и глупостью, мужским и женским, человеческим и животным и, естественно, между природой и культурой (как всякий «культурный герой»). Почти универсальная связь Ворона или созвездия Ворона с сухим сезоном неоднократно отмечалась (тем же Леви-Строссом и другими) как его тоже почти универсальная черта. В мифах североамериканских индейцев «сухостью» мотивируется «голос» Ворона; когда хозяин пресной воды дает Ворону напиться, то он показывает сухой язык и снова получает воду. Связанный с семантикой «сухого» Ворон в то же время добывает пресную воду и делает реки. Но пресную речную воду он получает у хозяев соленого моря — людей, китов, моржей и т. п. Ворон у индейцев иногда добывает горсть земли из моря и делает землю (медиация между морем и сушей).

Естественное свойство Ворона — то, что эта птица проводит на месте, даже в полярных условиях, круглый год,— приводит к тому, что Ворон противопоставляется перелетным птицам и в мифологии мыслится посредником между зимой и летом. Будучи «мудрым» шаманом, Ворон одновременно в целом цикле животных сказок и анекдотов изображается то торжествующим благодаря хитрости над другими существами, то попадающим впросак или совершающим безумные поступки. Ворон совершает (в мифах как индейцев, так и палеоазиатов) попытки переменить свой пол, выйти замуж и т. п. Мотив этот сопоставим с шаманством превращенного пола, но он также указывает и на медиативную функцию между мужским и женским началом. Медиативную функцию в широком смысле имеют брачные связи детей Ворона с различными природными силами: «хозяевами», животными, растениями. Совмещение в Вороне человеческой и звериной (птичьей) природы в принципе распространяется на всех персонажей палеоазиатских мифов, но именно в образе Ворона подчеркнуты соответствующие переходы, мгновенные превращения. Вместе с тем в этом пункте Ворон отличен и от чукотских легендарных шаманов, способных с чисто «служебной» целью превращаться в кого и во что угодно, так что у них ни о какой звериной природе речи нет (звери — их духи-помощники); нет и медиации между человеческим и звериным.

* * *

В мифах северо-западных индейцев Ворон-творец достает горсть земли из безбрежного океана и создает сушу (во время потопа он удерживается клювом за небесную твердь), у хранителя света достает шары (мячи), содержащие небесные светила. Для этого он превращается в хвоинку, проглочен и снова рожден дочерью их «хозяина», плачет и требует «мячи» для игры, выпус-

кает светила на небо. Он добывает хитростью пресную воду у ее хранителя, пьет, а затем выплевывает в виде рек. У хозяина морского прибоя Ворон добивается регулярной смены прилива и отлива, а у южного ветра (возглавив войну животных против него) — установления хорошей погоды. Он вырезает лосося и другие породы рыб из различных пород деревьев или добывает их у их хранителя (чайки), или, с помощью чудесной веревки (сухожилья синицы), притягивает к берегу морских зверей и рыб, находившихся в особом помещении далеко в открытом море. У хранителя огня (выдра, волк и другие животные) Ворон похищает огонь или похищает ребенка и взамен получает огонь. Наконец, он делает самого человека из дерева, листьев, камней; он хотел сначала сделать человека бессмертным, но потом, по просьбе живущего на могиле крапивника, или из-за оплошности первого человека (пытавшегося слишком рано вернуть своего сына, танцевавшего в мире духов), или по иной причине, отказывается от первоначального намерения. Ворон раскрашивает птиц, придавая им их современный вид, а сам становится из белого черным, застряв в дымовом отверстии. В этих мифах содержится множество этиологических мотивов. (Основные тексты мифов творения и других у северо-западных индейцев опубликованы И. Р. Суэнтоном, Ф. Боасом, С. Хилл-Таутом, Барбо и др. Библиография старых источников и систематизация мифов дана в известной работе Ф. Боаса «Мифология цимшиан», 1916.)

В чукотских мифах (БЧ[1] №№ 49, 50, 51, 52, 53; БЧ[2], стр. 151—154), как уже указывалось выше, Ворон не носит имя «творца» (последний фигурирует отдельно), но фактически им является (тогда как у коряков он носит имя «творца», но выступает практически не как творец — культурный герой, а как первопредок, патриарх и шаман). Так же как и у северо-западных индейцев, чукотский Ворон (Куркыль) делает рельеф: землю и горы, утесы — из брошенных им камней или его экскрементов, русла рек — из борозд, проведенных крылом. Как отмечено выше, он делает оленей, китов, тюленей и других животных из различных пород дерева, так же как индейский Ворон — рыб (что отражает соотношение основных видов хозяйственной деятельности северо-восточных палеоазиатов и северо-западных индейцев). Как и в мифах северо-западных индейцев люди делаются из травы, земли, в чукотском фольклоре — также из нерпичьих костей, из пыли от трения краев неба и земли, причем чукотскому Ворону их иногда приходится «доделывать» в силу их первоначального несовершенства (универсальный мифологический мотив, известный даже австралийцам), а затем «учить» говорить, есть, совершать другие естественные акты. Куркыль снабжает людей одеждой и деревянным снарядом для добывания огня. В отличие от индейского Ворона чукотский Куркыль не добывает огня, но зато он добывает свет, продолбив вместе с другими

птицами (куропаткой, зимушкой) небесную твердь. Общий сюжет Вороньего цикла Азии и Америки — выманивание Вороном под видом ребенка мячей — небесных светил (у индейцев хранитель — старый вождь, старый Ворон с реки Насс, одинокая лунная женщина, а у чукчей — Кэле. У индейцев имеется также рассказ о выпускании дневного света Вороном в наказание рыбакам, отказавшимся накормить его рыбой).

Учитывая широко распространенное в различных мифологических системах сближение огня и света (ср. в указателе мотивов С. Томпсона A1411 — похищение света и A1414 — огня; в своей монографии «Народная сказка» (1946) С. Томпсон подчеркивает полную идентичность сюжетов добывания огня и света, в частности, у американских индейцев), мы можем предполагать, что подобное «дополнительное распределение» скрывает две алломорфы, находящиеся в отношении возможной трансформации: *небесный свет* вместо *земного огня*, *протыкание* клювом небесной тверди, чтоб вырвался свет, вместо *затыкания*, *выпускание* света вместо *сохранения* клювом огня, чтоб он не вырвался (оппозиция внешнего и внутреннего) и т. п. В обоих случаях Ворон действует не один, а во главе группы птиц или зверей. В американской истории похищения огня имеется этиология черного клюва, а в азиатской истории похищения огня — короткого клюва (надо было наточить клюв). Окончательные выводы могут быть получены только после внимательного исследования этно-культурного контекста. Заслуживает внимания соображение об особом значении света для палеоазиатов, живущих в условиях длительной полярной ночи, сменяемой «светлым» периодом активной хозяйственной деятельности и относительного обилия пищи. Этот скрытый календарный аспект надо иметь в виду для восприятия таких слов: «Люди жили в темноте и ели камень». Ворон затем решает «исправить» Вселенную, добыв небесные светила (БЧ[1] № 52). Пробивание зари В. Г. Богораз считал более архаическим мотивом по сравнению с проклевыванием оболочек мячей, так как видел в этом первом мотиве массовую «зоолатрию».

В принципе представляет интерес сопоставление палеоазиатско-индейского мифа о добывании Солнца и других небесных светил. Чукотский и индейский миф о похищении небесных светил инвертирован, как это ни парадоксально, в мифологии коряков: так, Большой Ворон не добывает свет, зато некий просто человек-Ворон (Вальвамтилан) проглатывает Солнце, что приводит к тьме и хозяйственной бездеятельности. Дочь Большого Ворона щекоткой вызывает у него смех и тем самым заставляет выплюнуть Солнце (ИК 82, БК 1). Демонически-комический облик Вальвамтилана сохраняется и в других эпизодах (БК1, ИК 10). Он, например, сватается к дочери Большого Ворона, но не может выполнить трудных брачных испытаний (утишить бурю и т. д.), никудышний охотник

и т. д. в противоположность другому жениху — маленькой птичке! (Заметим, кстати, что соперничество человека-Ворона и другой птицы у коряков противоположно сотрудничеству Ворона и других птиц в чукотском фольклоре — не только в сюжете продалбливания зари, но и в популярной истории Ворона и Орла, находящихся в сменном браке.)

Чукотскому (и индейскому) Ворону-творцу, таким образом, противостоят два корякских Ворона — с положительным знаком Большой Ворон, патриарх «Вороньего народа», и с отрицательным — человек-Ворон, его неудавшийся зять. Важнейший творческий подвиг Ворона (чукотского, индейского и, конечно, первоначально и корякско-ительменского) здесь превращается в неудачную и вредную проделку Вальвамтилана. Такая пародийная инверсия несомненно является следствием утраты корякским Большим Вороном черт демиурга и культурного героя.

В менее искаженном виде корякский и ительменский фольклор сохранил этиологический сюжет о получении Вороном пресной воды от ее «хозяина» и о создании рек (ИК 117, 134; Стебницкий, стр. 15—18, 92—93; ИИ 12): Большой Ворон просит краба (Авви, Акиба) его покатать, попадает к морским людям (китам, моржам и т. п.), которые угощают его жирной пищей, но не дают пресной воды, пока Большой Ворон не обещает им своих дочерей в жены. Тогда ему дают пить. В одном ительменском варианте Кутх выпивает все, что ему дали, а потом еще на земле выпивает целую реку и лопается (подобно тому, как в историях борьбы со злыми духами лопаются, выпив реку, преследующие героев калау, камаки). Корякские варианты, однако, дают другой финал — этиологический: Куйкынняку не выпивает реку и лопается, а наоборот — выпивает пресную воду у морских «людей» и выплевывает ее, откуда возникают реки. В чукотской версии реки возникают из мочи Ворона, но нет предыстории с хозяином пресной воды, и такая предыстория, по-видимому, имела общее распространение у восточных палеоазиатов, о чем косвенно свидетельствует версия северо-западных индейцев, весьма сходная с корякской. Там Ворон выманивает воду у ее хозяина благодаря хитрости, обвинив того, что он испачкал постель Ворона, но за этим также следует создание рек.

Следует подчеркнуть, что оформление этого мифа творения мотивом отдачи дочерей Ворона в жены морским людям чисто корякско-ительменское. Тем самым этиологический миф включается в систему повествований о браке детей Ворона с различными «хозяевами» и природными объектами. У северо-западных индейцев имеются многочисленные мифы о создании (из дерева и т. п.), «освобождении» или добывании лососевых рыб, в том числе благодаря браку Ворона с дочерью лососевого вождя или с облачной женщиной, которая является хозяйкой лососей. Некоторые варианты имеют отчетливый этиологический элемент. С этими сю-

жетами отдаленно перекликается корякский рассказ (ИК 104) о неудавшейся попытке Куйкынняку изменить своей жене Мити с женщиной-лососем, кормившей Ворона своей икрой (любопытно, что в индейской версии жена-лосось кормит лососиной всех, кроме мужа!), но здесь полностью отсутствует этиологический финал и вся история укладывается в серию обычных трюков голодного Ворона по добыванию пищи тайно от своей жены (см. ниже).

В рассказах о детях Ворона неоднократно фигурирует «облачный человек» как желанный жених для его дочери.

В сравнимых по теме и сюжету мифах бросается в глаза корякская «модальность» в подаче мифов. Действие отнесено к мифическому времени, когда жил Куйкынняку и его «народ» (этот признак мифа выдвинут Ф. Боасом как важнейший для фольклора американских индейцев), мифы лишены отчетливой этиологической ориентации, тем самым мифологическая специфика как бы ослаблена, но далеко не снята. Это не прямой рассказ о «начале вещей» (как в чукотских «вестях творения»), а миф о состоянии мира в начале времен, когда животные были людьми, а люди животными и необыкновенная шаманско-магическая динамика предков («вороньих» людей) была своего рода обычной нормой. Речь идет о мифических предках типа тотемических «вечных людей» австралийского фольклора, но не об однократных актах творения, а о многократных действиях «предков», направленных на удовлетворение собственных потребностей и освоение окружающего природного мира отчасти посредством брачных связей с природными силами, объектами; почти то же самое можно сказать и об ительменской мифологии, которая в целом хуже сохранилась из-за глубокого обрусения камчадалов.

Корякский и ительменский фольклор в отличие от чукотского почти полностью охвачен вороньей семейной циклизацией: основные герои — это сам Ворон Кутх (ительм.) или Куйкынняку (коряк.), его жена Мити, его старший сын Эмемкут, его другие сыновья и дочери, имена которых варьируют. Более постоянны — старшая дочь Йинианаут (коряк.) или Сипаневт (ительм.), вторая по старшинству Кайнанаут (коряк.) или Анаракльнавт (ительм.); второй сын — Кескиняку (коряк.) или Котханамтельхан (ительм.). В ительменских мифах также часто упоминаются Сисильхан или Сирим — дети, чаще племянники Кутха, или Илла и Кылю — всегда племянники, дети сестры Куйкынняку (коряк.).

Можно сказать, что чукотскому Ворону — демиургу и культурному герою — соответствует корякский и отчасти ительменский Ворон-шаман. Шаманское искусство Ворона проявляется в исцелении детей, которым угрожают злые духи калау-камаки-нинвиты, а также в борьбе с этими злыми духами (ИК 1, 2, 3, 8, 13, 14, 15, 22, 24, 29, 30, 32, 37, 39, 51, 54, 56, 57, 62, 73, 74, 75, 78, 101, 103, 105, 118, 128; ИИ 4). (В чукотском фольклоре эту миссию выпол-

няют легендарные шаманы, но не Ворон-демиург). Ворон умеет подчинить себе все существа и предметы: оленей, домашнюю утварь, самый дом и т. д., принадлежащие камакам, поднять их против их хозяев (ИК 22, 29). Здесь имеется намек на затемненную роль Ворона в качестве творца: они ему подчинены как своему создателю. Шаманскими действиями являются также посылка человека-реки и человека-скалы, обрушивающихся на камаков, или забрасывание им в глотки морской пищи и последующая перемена им людоедских желудков на тюленьи, а также увод своего народа от преследующих его камаков на небо и т. п. Чисто шаманским деянием по целям и средствам является успокоение Большим Вороном непогоды, дождя, бури. С этой целью он подогревает бубен (половые органы) хозяина неба и женщины-дождя (ИК 9) или срезает волосы и раздевает хозяйку погоды, явившись к ней по морю в ладье или на нартах, в которые впряжены мыши (Стебницкий, стр. 9—12, 91—92). Мыши здесь выступают как шаманские звери, заменившие «бытовых» — ездовых собак или оленей (Ворон также странствует на нартах, которые везут песцы или даже рыбы). Также на мышах Куйкынняку прибывает к человеку-ветру, и мыши перегрызают упряжь саней ветра (ИК 40, ср. перерезание волос хозяйки погоды). В других вариантах тех же целей Ворон достигает, женив сына на хозяйке погоды (ИК 80, корякский вариант) или выдав дочерей за Северного и Южного ветра (ИК 33). В последнем случае дело идет не только об утишении бури, но как бы о регулировании деятельности ветров: они уравновешивают друг друга, попытка Северного ветра покинуть жену опять приводит к непогоде и приходится посылать его юного сына за ним, чтобы он вернулся. (Эти сюжетные темы напоминают борьбу индейского Ворона с Южным ветром.)

Шаманский характер по своим средствам имеют и некоторые «трюки», с помощью которых Ворон добывает пищу. В указанном выше эпизоде поездки к ветряному человеку мыши не только перегрызают упряжь, но увозят тяжелую нарту, нагруженную подарками, а в другом рассказе Ворон приезжает на мышиной нарте к оленеводам, которые со смехом нагружают ее мясом, а мыши, к их удивлению, увозят нагруженную нарту (ИК 65). В огромном большинстве повествований о Вороне его усилия направлены на добывание пищи, и даже шаманские действия в большей или меньшей мере принимают характер «фокусов» и трюков.

На первом месте здесь надо поставить сюжеты, связанные с промысловыми праздниками и соответствующим кругом представлений: Кутх охотится на морских зверей, но всех отпускает, одного за другим, пока не является Кит, к которому Ворон влетает в пасть и наедается жира (ИК 119—139). В корякском варианте Куйкынняку отпускает и Кита и останавливается только на сыне хозяина моря, из пупа которого вытягивает костный мозг. Это «отсылание»

обратно морского «гостя» в надежде, что он пришлет других, составляет основную символическую концепцию праздника кита, нерпы и т. д. Аналогична «идея» и медвежьего праздника. Имеется рассказ о медведе — сыне Кутха и Мити (ИИ 19, ср. ИК 76). Медведь должен быть убит чужими и воскрешен сестрой, которая не должна прикасаться к его мясу.

Известный всем северо-восточным палеоазиатам и эскимосам (и индейцам) рассказ о Вороне, проникшем в пасть кита и убившем его изнутри, так же как аналогичная «охота изнутри» на волка, восходит в конечном счете к архаическому инициационному комплексу, но здесь явно выглядит как большая шаманская «ловкость».

Имеется целый ряд проделок, трюков Ворона, в которых также проявляется его шаманское умение, но тем не менее соответствующие сюжеты выглядят как своего рода пародия на подлинные шаманские деяния, или даже на акты творения. Пародийность подчеркивается или во всяком случае коррелирует с конечной неудачей, а также с употреблением негодных средств, своего рода «антиматериала» в виде всяких отбросов, дохлых рыб, кала, половых органов. Это, по-видимому, должно создать комический эффект. Куйкынняку делает родичей из дохлых рыб, красивую девушку из кала, собак или работников из своих половых органов и т. п. «Родичи» очень скоро превращаются обратно в дохлых рыб, девушка тает и издает зловоние, собачки или работники не годятся для возложенных на них задач — передавать поручения Куйкынняку его жене; «пародирование», своего рода шутовское дублирование деяний демиурга и шамана совпадает: вместо странствующей души шамана, отделившейся от его тела, или посылаемых им зверей-помощников здесь находим половые органы, отделившиеся от Ворона, но безнадежно путающие его поручения. «Временная смерть» шамана превращается в коварное притворство с целью воспользоваться ритуальной пищей, оставленной покойнику; вместо мощного «шамана превращенного пола» видим Ворона, переменившего пол и безуспешно пытающегося найти в таком виде мужа у богатых оленеводов, и т. п. Наконец, шаманство может стать прикрытием для наглой проделки Ворона: он сдирает шкуру с зайца, а затем, будучи приглашен к нему в качестве знахаря, «излечивает» зайца, натянув на него эту же шкуру (о зайце — ИК 72; другие примеры см. ниже в виде таблицы со ссылкой на источники).

Наряду с такими трюками, в которых можно обнаружить хотя бы пародийные отголоски деяний демиурга и шамана, Ворону у всех палеоазиатов (а также у индейцев) приписывается множество «трюков», основанных на простом обмане, хитрости и коварстве. Такие трюки применяются им иногда и в борьбе со злыми духами-людоедами (он их сажает на раскаленные сиденья в своем доме или душит непрошеных гостей дымом), но гораздо чаще в столкнове-

ниях и «соревнованиях» с другими «зверями», вернее людьми-лисами, людьми-волками, людьми-медведями и т. п.

Ворон и Волк соревнуются, скользя с горы; Ворон взлетает, а Волк тонет; Ворон предлагает Волку соревнование в рыгании и уносит отрыгнутую тем оленину. Ворон привязал к хвосту Волка различные предметы, которые гремели при беге; напуганный Волк издох, а его мясо и шкура достались Ворону. Ворон, принявший вид оленя, съеден Волком, но в чреве Волка загрызает его сердце и делает Волка своей добычей. В «соревнованиях» с Волком Ворон обычно (но не абсолютно во всех случаях) торжествует, выступая в той роли, в которой обычно лиса выступает в сказках многих других народов. Вытеснение Вороном Лисы в «бродячих» сюжетах можно иллюстрировать таким специфическим эпизодом, как тайное поедание Вороном рыбы в мешке. В соревнованиях с Лисой Ворон часто одерживает над ней верх (заменил добытую Лисой рыбу камнями, украл ее глаза, уговорил ее сварить свою мать, уверяя, что та потом оживет, и т. д.) либо Лиса неудачно подражает Ворону и погибает, но порой и Лиса торжествует над Вороном: выпрашивает у него под разными обманными предлогами жир или заставляет выпустить жир из клюва (сюжет басни «Ворона и Лиса»), рассыпав его (ср. выпускание Солнца Вальвамтиланом!), губит его отравленными ягодами, заставляет проглотить крючок с мясом-наживкой и множество громоздких предметов (сходный мотив имеется и у северо-западных индейцев). Имеются рассказы и про Лису и про Ворона, задохнувшихся от жадности, а также рассказы о коварных проделках Ворона с медведем, зайцем, кормораном и т. д. Он над ними обычно торжествует, но эти эпизоды часто входят в цикл, который может кончиться и неудачей Ворона. В аналогичных по типу сказках индейцев Ворон пытается одурачить также оленя (столкнув его с моста), тюленя, гризли и т. д.

Весьма ярок специфически палеазиатский сюжет о том, как Ворон утащил у мышей тушу тюленя и как они ее себе вернули, а затем над ним потешались: усыпив его теплой кашей, сперва пришили ему к ягодицам кожу или пузырь, так что он не видит свой «стул», затем к глазам красные лоскутки, так что он видит пожар (и из страха приносит в жертву сына), и, наконец, раскрашивают ему лицо, так что Ворон влюбляется в свое отражение и бросается в воду вместе со своим имуществом к воображаемой «невесте», чьи ответы на свою любовь он тщетно пытается услышать. Все три эпизода представляют собой известную упорядоченность. Первый и второй соотносятся по оппозициям: низ/верх, не видит существующее/видит несуществующее; первый и третий по оппозициям: низ/верх, слышит, но не видит существующее/видит, но не слышит несуществующее; принесение в жертву сына/потом своего рода самоубийство составляют градацию. Весь сюжет, таким образом, не

сводится к нанизыванию эпизодов и отличается внутренним единством, а также внешней композиционной стройностью.

Таким образом, Ворон и у индейцев, и у палеоазиатов как бы имеет двойное лицо демиурга — культурного героя, первопредка-патриарха, могучего шамана — с одной стороны, мифологического озорника и плута, своего рода «шута» — с другой. Такое сочетание мыслимо, так как действие в мифах отнесено ко времени до завершения мироустройства и окончательного утверждения норм социального поведения. Само мифическое время дает образцы и санкцию для последующих эпох и вместе с тем соответствует свободе самодеятельности мифологических героев. При отсутствии героической идеализации, сознательного «прометеевского» пафоса, при неразграниченности высоких и «низких» форм ума и магической силы важнейшие творческие и культурные деяния могут иметь вид проделок и ловких «фокусов». А по мере известной дифференциации «высокого» и «низкого» низменная стихия становится носителем комизма (часто в соединении с «демонизмом») и обретает определенную функцию в плане «карнавальной» деятельности, профанирующей святыни, но не ради их подлинного ниспровержения, а скорее в виде отдушины, необходимой для сохранения социального равновесия.

Наиболее полно повествования о трюках Ворона среди палеоазиатов представлены у коряков, но в принципе они имеются также у чукчей, ительменов и у всех северо-западных индейцев; притом, что палеоазиатский сюжетный круг во многом отличен от индейского, при максимальной «жанровой» близости. Отсюда как будто бы вытекает гипотеза о бо́льшей стадиальной древности мифов творения (более сходных в Азии и Америке) по сравнению с мифологическими «анекдотами», занимающими промежуточное положение между тотемическим мифом, сказкой о животных и даже отчасти бытовой сказкой. Гипотеза эта, однако, нуждается в очень серьезной проверке. Наименее специфическая категория рассказов о проделках Ворона приближается к «животной сказке». Здесь одни «звери» одурачивают других в погоне за добычей и пищей, становятся добычей друг для друга. В этих рассказах всячески подчеркивается прожорливость Ворона, который не брезгует никаким плутовством и коварством, чтобы ее удовлетворить. Ворон часто одурачивает других, но иногда и сам попадает впросак. С переменным успехом он обменивается «трюками» с Лисой или «мышиными девчонками». Здесь господствует атмосфера всеобщей «трикстериады».

Если трюки Ворона с «животными» идут с переменным успехом, то постоянную победу тоже посредством «трюков» он одерживает над злыми духами-людоедами (калау-камаки-нинвиты) в коряк-ском и отчасти ительменском фольклоре (у чукчей этот тип рассказов не связан с Вороном).

Неизменный успех трюков Большого Ворона в борьбе со злыми духами-людоедами (так же как и победа в сражении с ними в редких повествованиях героико-эпического характера на эту тему) в отличие от переменного успеха в «животных» сказках объясняется отчетливым противопоставлением вороньих людей калау-камакам-нинвитам как «своих» — «чужим». В связи с этим следует подчеркнуть, что в рассказах о борьбе с калау и т. п. «народу» злых духов противостоит вороний «народ» («род», семейство) как предки людей (коряков, ительменов), тогда как в историях, повествующих о столкновениях Большого Ворона с другими «людьми-зверями», Ворон выступает обычно сам по себе в качестве единичного хищника, промышляющего себе добычу.

Хотя описание жилищ камаков вызывает известную ассоциацию с эскимосами, сами камаки иногда описываются как оленеводы. И то и другое вызывает удивление, так как часть коряков занимается именно оленеводством, а другая — охотой на морских зверей. Однако, как известно, корякскому (и чукотскому) оленеводству, возникшему относительно поздно и не без влияния тунгусского оленеводства, предшествовала континентальная охота на диких оленей, и это получило отражение в мифах, где сыновья Ворона чаще всего заняты охотой на диких оленей, а оленеводы изображаются богатыми чужаками (отсюда и спорадическое представление камаков оленеводами). Поэтому трюки Большого Ворона по отношению к «чужим» оленеводам также обычно удаются (мыши увозят нарту с мясом, похищают у них еду из амбара).

Зато когда трюки голодного Ворона развертываются на фоне его семейной жизни и совершаются в ущерб «своим», например, когда Ворон пытается утаить для себя одну из добытых охотой куропаток (ительменский вариант), или только, забравшись в амбар, съесть общий зимний запас (корякский вариант), или, притворившись мертвым, насладиться ритуальной пищей, приготовленной для покойников (корякский и ительменский варианты; имеются параллели у северо-западных индейцев), или покинуть свою жену и искать на стороне (у тех же оленеводов) жену и пропитание, то эти трюки, как правило, кончаются провалом. Правда, в некоторых ительменских вариантах сюжета мнимой смерти Ворона дело изображается так, что жена Мити и сын Эмемкут плохо о нем заботились, и он решил их проучить, но этот вариант явно искажает первоначальную мысль (так же, например, как ительменский рассказ о том, что Ворон лопнул, выпив реку). Трюки Ворона не удаются не только тогда, когда они связаны с нарушением коллективного распределения и вообще социальных норм (в том числе гостеприимства), но и тогда, когда они нарушают физические нормы, когда Ворон пытается перейти в другой пол (обычно с той же целью — завязать связи с богатыми оленеводами) или нарушить принятое половое разделение труда. Он с сыном пытается собирать

ягоды или рыбачить, с тем чтобы Мити с дочерью добывала морских зверей (она и добывает их, но сугубо «по-женски» — привлекая их эротически). Хотя Большой Ворон мыслится патриархом Вороньего народа, но в рамках этих мифологических анекдотов символом семейного единства выступает как раз его жена Мити, поскольку он проявляет асоциальные устремления. Поэтому в конфликте с Мити победа всегда на ее стороне, так что она разоблачает попытки Ворона утаить пищу или изменить ей, уйти к оленеводам и т. п., она убивает соперниц — женщину-лосося, которая кормила голодного Ворона икрой (корякский вариант), или женщину-лису, которой Ворон сам отдавал рыбьи головы — лакомое блюдо (ительменский вариант); она останавливается на пути убегающего к оленеводам Ворона в виде дома, в который он входит и таким образом удерживается. При этом ей самой удается морочить голову Ворону, переменив также свой пол, вызывать его ревность и даже изменять с человеком-сорокой.

Признаком неудачных трюков Ворона, как уже отмечено выше, является также употребление «грязных» и «низких» материалов для трюков: еда собственного кала под видом рыбной ловли, изготовление из кала «невесты» для себя вместо Мити, угощение из половых органов или изготовление слуг-помощников, мнимых родичей и т. д. из половых органов, дохлых рыб и т. д.

Анально-половая сфера специально эксплуатируется в палеоазиатской, особенно корякской, мифологии для разработки особой «карнавальной» фантастики, для создания комического эффекта.

Итак, обнаруживается известная закономерность в распределении удач и неудач трюков Ворона, причем эта закономерность выступает в двух планах — природы трюков и их функции. Кроме того, чувствуется и некоторая корреляция с «жанром». Трюки Ворона, имеющие характер шаманских действий и направленные на основные шаманские «цели» (лечение, утишение погоды и т. п.), в том числе и на привлечение охотничьей добычи, совершаемое в духе соответствующих коллективных ритуалов («китовый праздник» и т. п.), как правило, удаются. В ритуальной «охоте», хотя бы формально, не проявляется жадность Ворона, присущая ему во многих других случаях. Трюки, которые по своей природе как бы пародируют серьезные шаманские действия, имеют «шутовской» характер и связаны с использованием материально-низменной и анатомически-низкой сферы (анально-половая область, нечистоты и т. д.), обычно не удаются. Чистые трюки, построенные на простом обмане, могут удаться и не удаться. Но это деление еще относительно. Между «мотивом» и «сюжетом» есть известный зазор, даже тогда, когда в основе сюжета лежит этот один-единственный мотив. Тот же самый «трюк» иногда может удаться или потерпеть фиаско, в зависимости от более широкого контекста, в частности, от социального фона. Там, где Большой Ворон действует вне семейного

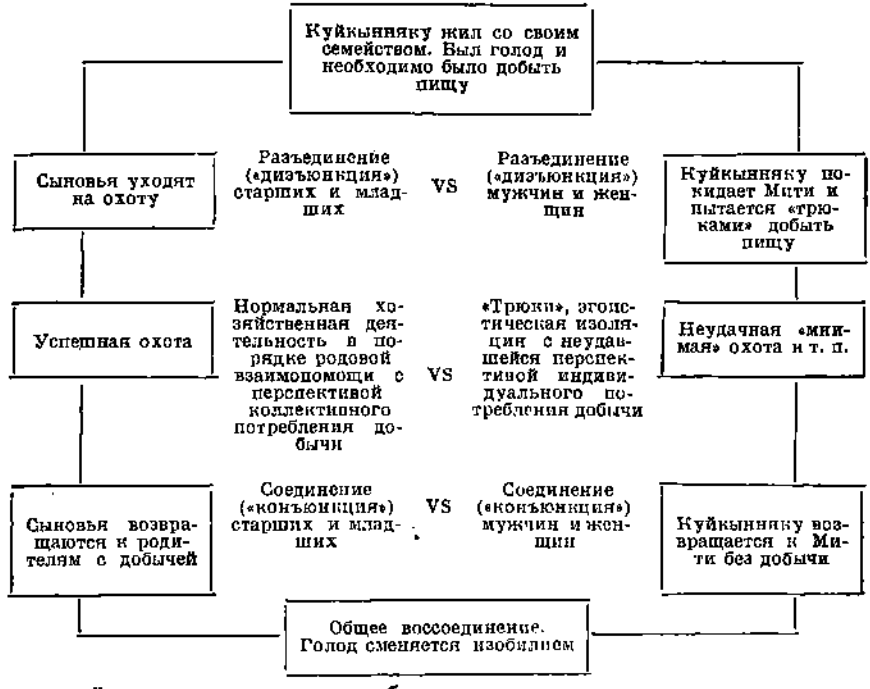
фона и пытается удовлетворить свою прожорливость за счет других самостоятельно действующих «людей-зверей» («животная сказка»), трюки его идут с переменным успехом. Там, где Ворон действует на «семейном» фоне и семья (род, народ) Ворона (в принципе — предки людей) противостоит другим «общинам», трюки Ворона удаются по отношению к «чужим» (камакам-нинвитам, оленеводам) и обычно проваливаются в случае их эгоистической направленности против своей общины, семьи, если они задевают самые общинные и другие нормы (природа и культура не строго отграничены друг от друга).

К сказанному надо прибавить, что трюки Ворона в принципе противостоят нормальной хозяйственной деятельности его сыновей. В корякских мифах Куйкынняку пытается удовлетворить голод с помощью какого-либо трюка часто как раз тогда, когда сыновья отсутствуют, охотясь на диких оленей. Сыновья покидают родителей и идут на охоту (в изолированных вариантах — рыбачить, пасти оленей), а Куйкынняку покидает Мити и идет на мнимую охоту, представляющую с известной точки зрения шутовское дублирование их нормальной хозяйственной деятельности. Конечная неудача Ворона и удача его сыновей имеют следствием воссоединение семьи и смену голода изобилием в результате добычи, принесенной сыновьями.

В ительменских мифах в отсутствие охотящихся сыновей Кутх сначала таскает дрова или просто сидит дома, а потом что-либо предпринимает, правда не обязательно трюки для поисков пищи. Вообще в ительменском фольклоре, в том виде, как он до нас дошел, черты трикстера в Вороне выступают слабее, соответствующих сюжетов меньше.

Продемонстрируем развертывание повествовательной структуры мифологических анекдотов о Вороне у коряков (трюки Ворона на семейном фоне). Прежде всего общая полная схема будет иметь следующий вид (неполная схема может быть ограничена правой стороной) (см. схему на следующей стр.).

В этой схеме весьма существенны «дизъюнкция» и «конъюнкция», т. е. отсоединения и присоединения персонажей, создающие известное разбиение потока повествования. В данном случае «дизъюнкция» глубоко содержательна, поскольку здесь сопоставлены две «дизъюнкции» с положительным и отрицательным знаками. Уход Куйкынняку от Мити — не только подготовка к определенному действию, но попытка самоизоляции от семьи (общины), с тем чтобы для себя одного раздобыть еду. Поэтому «дизъюнкция» имеет место и тогда, когда Куйкынняку фактически не удаляется, а только делает вид: он говорит, что пойдет в город за табаком, а на самом деле забирается в амбар с семейными запасами на зиму (мнимый уход). «Дизъюнкция» может принять вид и мнимого прихода: Куйкынняку меняет пол, делает себе «родителей» из дохлых рыб и



«оленей» из песка и выдает себя за пришедшую в гости девушку из оленеводов. Но чаще всего Куйкынняку действительно уходит, например, к богатым оленеводам, или поселяется с ними отдельно от Мити и их дочери. Возвращение Куйкынняку к Мити — результат либо его неудачи, либо ее активности: она вызывает его ревность, превратив себя в юношу, который якобы за ней же, Мити, ухаживает, или превратившись в дом, куда заходит ни о чем не ведающий Ворон, и т. п.

«Дизъюнкция» может получить своеобразное выражение в потере словесной связи («информации») между Вороном и его женой: сделанные из половых органов (комическая трансформация половой связи в лингвистическую) «собачки» или «человечки» невнятно говорят и не могут на расстоянии, во время мнимой морской охоты, поддерживать между ними связь. Ср.: в ительменских мифах неожиданному «полету» Кутха в другой мир предшествует такая сцена: Кутх и Мити собирают шишки и перекликаются. Вдруг она замолкает, и Ворон тогда улетает.

Уход от Мити часто сопровождается поисками другой, более «выгодной» жены, в упомянутых ительменских мифах — жены для сына, но Мити эти поиски пресекает, а новую жену убивает. Таким образом, поиски пищи как бы идут параллельно с поисками любовных приключений.

У северо-западных индейцев сосуществуют два трикстера — Ворон и Норка; первый прожорлив, а второй похотлив. У палеоазиатов только один Ворон, и потому его жадность может проявляться одновременно на этих двух «уровнях», передаваться «кодом» пищевым и эротическим. Например, с рассказом о поедании Вороном кала может быть сопоставлен рассказ о невесте, сделанной из кала, рассказу о нарушении полового разделения труда в поисках пищи соответствует рассказ об изменении пола или обмене полами с Мити. Метафорическое смешение обоих кодов проявляется в мотиве взаимного угощения половыми органами или изготовления человечков из половых органов с целью собирания ягод, похищения рыбы и т. п. Однако в действительности эти «уровни» далеко не равноправны. Основной целью Ворона является утоление голода, от которого страдает вся семья, община (у индейцев дело идет обычно не об общем голоде, а о специфической личной прожорливости Ворона, возникающей после того как он съел коросту с кости). Все остальное — лишь средства для его утоления. Поскольку брак влечет за собой взаимность с другим «родом» и отношения обмена, то женитьба оказывается путем к добыванию пищи. В этом, например, смысл брака с женщиной-лососем, которая кормит мужа икрой и которую несколько раз подряд варит мстительная Мити; аналогичный смысл имеет встреча с женщиной-шишкой, открывающей Куйкынняку дерево с неиссякаемой пищей, в котором Ворон задохнулся от жадности. «Тотемная» жена является хозяйкой соответствующих видов промысловой добычи пищи. Но она является собственно не персональной «хозяйкой», а представителем соответствующего «рода». Не случайно девушка-шишка ввела Куйкынняку в ствол дерева, которое было ее бабушкой. И даже на чисто бытовом уровне всякого рода благополучие, богатство, взаимопомощь, особенно в полярных условиях, связаны с наличием родственников и свойственников, которые могут выступить непосредственно «подателями пищи» и во всяком случае «подателями жены». Поэтому Куйкынняку ругает Мити «безродной», а она, чтобы его успокоить, делает себе братьев из частей своего тела (услышав аналогичное оскорбление, жена сына Ворона — женщина-раковина — приводит своих настоящих родичей, морских животных, в «гости», т. е. для еды Вороньего семейства). Отчасти поэтому и сам Куйкынняку делает себе мнимых родителей из дохлых рыб. Эти мотивы выступают в двух вариантах одного и того же сюжета и симметричны друг другу, различаясь по оппозиции: инициатива Куйкынняку — мужа или Мити — жены, родство по «горизонтали» (братья) или по вертикали (родители).

Таким образом, поиски пищи заменяются поисками жены как «подателя пищи», а поиски жены — поисками «подателя жены». При этом пищевой код переходит собственно не в «эротический», а в семейно-родовой (социальный), и сами переходы представляют

собой процесс метонимизации, поскольку жена или родичи дают пищу, а свойственники — жену. Правда, во всем этом с самого начала инвертируется нормальная ситуация в том смысле, что Ворон из подателя пищи жене и ее родичам норовит стать получателем.

Другой, еще более прямой, путь метонимической замены: вместо простых поисков пищи — создание агентов ее добывания (собачки или человечки, которые собирают ягоды, передают приказания от Ворона к Мити и т. п.) или форм организации хозяйственной деятельности (например, изменение полового разделения труда). Здесь собственно пищевой код заменяется «хозяйственным». Но на всех уровнях происходит инвертирование, нарушение нормы, из-за которых в конечном счете утоления голода не происходит. Из несъедобных, негодных материалов берется сама пища, или агенты ее добывания, или ее податели, или «податели ее подателей», либо в процессе добывания пищи нарушаются социальные нормы (половое разделение труда), либо в процессе добывания «подателей пищи» нарушаются биологические нормы (переход в другой пол), либо (и это самое главное, всегда тут предполагаемое хотя бы имплицитно) нарушаются социальные нормы не в производстве, а в распределении, так как Ворон утаивает охотничью добычу, поедает общие зимние запасы, ритуальную пищу для покойников и т. п. Инвертирование проявляется также в замене верха и «высокого», духовного, низом и «низким», материально-низменным.

Анализируемые сюжеты наглядно демонстрируют, как одно и то же сообщение о неудачных попытках голодного Ворона добыть себе еду с помощью различных «кодов» передается по-другому, реализуется в несколько иных сюжетных формах. Анализируемый тематически-сюжетный тип разбивается практически на подтипы: I — попытка Ворона оставить семью и найти жену у оленеводов, как более обеспеченных, меняя или не меняя при этом пол, делая себе из отбросов или частей тела богатых родичей; II — попытка добывания пищи с помощью сделанных из частей тела агентов-помощников; III — измена Мити с «чудесной» тотемной женой (или, наоборот, никуда не годной); IV — попытка утаить общую пищу.

Из приведенных примеров очевидно сходство сюжетной структуры не только парадигматически, но и синтагматически (см. табл. 1).

* * *

Особый раздел корякского и ительменского фольклора составляют «мифологические сказки» (в жанровом отношении они стоят посередине между мифом и волшебной сказкой) о приключениях сыновей и дочерей Ворона: в этих приключениях известное место занимают стычки со злыми духами-людоедами, но главная тема — история их брачных связей с различными другими существами.

Парадигматический и синтагматический

Источник	Дизъюнкция (семья расходится)	Пища, ее «податели» или объекты ее добывания из «антиматериалов»
ИК 25	Куйкынняку уходит на берег	Мити делает «братьев» из «срамных» частей своего тела
ИК 45	Сыновья уходят на охоту на диких оленей	Куйкынняку делает «родителей» из дохлых лососей
ИК 27		
ИК 31	Куйкынняку с сыном поселяется отдельно от жены и дочери	Куйкынняку делает «человечков» из половых органов, чтобы собирать ягоды. Он и Мити угощают друг друга «блюдом» из толченых половых органов
ИК 7 (ср. ИК 23)	Дети расходятся по тундре, а Куйкынняку идет на берег	Куйкынняку и Мити делают «собачек» из половых органов для поручений (поддержания связи) во время охоты
ИК 42	Сыновья уходят на охоту на диких оленей	
ИК 121 (ср. ительм. вар. у Стеллера)		Куйкынняку (Кугх) делает из кала девушку себе в жены

Таблица 1

анализа сюжетной структуры

Обманные трюки, иногда вместе с превращениями	Разоблачение и фиаско	Конъюнкция (семья собирается вновь)
Куйкынняку ищет жену у оленеводов	Мити в виде «дома» подстерегает его, впускает его в дверь-анус и относит обратно (ср. ИК 31)	Примирение супругов и общее воссоединение семьи
Куйкынняку меняет пол и выдает себя за девушку из оленеводов	Мити тоже меняет пол, делает вид, что молодой человек ухаживает за Мити, вызывая ревность мужа	Примирение и восстановление семьи в нормальном виде. Воссоединение с сыновьями
Куйкынняку меняет пол и уходит к оленеводам	Мити тоже меняет пол и следует за ним, «ухаживает», но попытка сойтись, поменявшись полами, не удается	Примирение и восстановление семьи в нормальном виде
Мужчины собирают ягоды и рыбачат, а женщины охотятся на морского зверя (сугубо мужской промысел)	Рыболовство мужчин не получается, «человечку» не удается собрать ягоды (это все равно делает дочь). Мити завлекает моржей эротически. Куйкынняку ест толченые половые органы, а Мити — нет.	Воссоединение мужской и женской частей семьи
	«Собачки» или «человечки» невинно передают поручения (плохо говорят); связь не налаживается	Возвращение сыновей и воссоединение семьи. Соревнование приморских жителей и оленеводов; победа первых
Куйкынняку, его жена и дочь «рыбачат» в собственных внутренностях, засунув туда головы	Куйкынняку ест кал	Возвращение сыновей и воссоединение семьи
	Девушка из кала тает, издавая зловоние	

Источник	Дизъюнкция (семья расходится)	Пища, ее «податели» или объекты ее добывания из «алтиматериалов»
ИК 120		
ИК		
ИИ 11, ИИ 37		
ИК 131	Куйкынняку идет охотиться в отдельный домик	
ИИ 35	Куйкынняку делает вид, что идет в город за табаком, но остается в амбаре	
ИК 65 (ср. ИИ 21)	Сыновья рыбачат	

Сам Ворон в этих мифах-сказках большей частью лишен «шутовских» черт трикстера и выступает в качестве «патриарха», шамана, чудесного помощника своих сыновей и дочерей, составляя по крайней мере важную фигуру фона.

В мифах, непосредственно посвященных Ворону, брачная тема, как мы видели, подчинена поискам средств утоления голода и, кроме того, сводится к неудачным попыткам изменить Мити. В брачных историях детей Ворона нет речи о немедленном утолении голода и даже прямом добывании пищи, но и здесь браки являются не самоцелью, а средством, что, между прочим, подчеркивает мифологичность всех этих «текстов», неполное их превращение в сказку. В этом плане любопытна следующая деталь: в тех случаях, когда Ворон (Кутх) сам сватает невесту сыну Эмемкуту, свадебный «полет» Ворона кончается всегда угощением свата, а Эмемкут, который летит вслед за отцом, отказывается от еды и немедленно женится.

Продолжение таблицы 1

Обманные трюки, иногда вместе с превращениями	Разоблачение и фиаско	Конъюнкция (семья собирается вновь)
Девушка-шишка приглашает Куйкынняку в дерево-дом, полный пищи	Он ест и задыхается от жадности	
Куйкынняку приводит в качестве новой жены женщину-лосося	Мити трижды сварпвает соперницу, женщину-лосося	Примирение с женой
Куйкынняку отдает рыб и головы своей любовнице — лисе	Мити убивает лису, загнав в нее кол	Примирение с женой
Куйкынняку утаивает охотничью добычу от Мити	Мити научает куропаток его поддразнивать и разоблачает его	Примирение с женой и воссоединение
Куйкынняку посдает зимний запас пищи семьи	Мити его разоблачает с помощью брата-шамана	Примирение с женой и воссоединение
Куйкынняку притворяется мертвым и посдает ритуальную еду	Мити его разоблачает или он сам делает вид, что воскрес	Примирение и воссоединение

Сюжеты мифологических сказок о брачных связях детей Ворона противостоят определенным образом мифологическим анекдотам о трюках Ворона, в особенности в историях его попыток изменить Мити. Эти попытки Ворона социально деструктивны, а брачные связи детей Ворона социально конструктивны.

Укажем основные сюжетные подтипы со ссылкой на источники.

1) Рассказ о двух последовательных браках старшего сына или старшей дочери Ворона (ИК 17, 20, 107, 83, 53, 81, 106) в корякском фольклоре.

2) Рассказ о браке одного, а затем другого из детей Ворона (ИК 19, 75, 80) в корякском фольклоре.

3) Рассказ об угрозе (обычно мнимой, «театральной») брака с чудовищем и последующего нормального брака старшей дочери или старшего сына Ворона (ИК 4, 5, 60, 66, 87, 91, вариант в сборнике Меновщикова «Сказки народов Чукотки и Камчатки», М., 1974) в корякском фольклоре.

4) Рассказ о предварительном сватовстве сестры или отца героя и о последующей женитьбе Эмемкута (ИИ 2, 5, 17, 41, ИК 136) в ительменском фольклоре.

5) Рассказ о браке со зверем (чудовищем, превращающимся в красавца, и т. п.) и неумелом подражании завистливых родичей (ср. АТ 425) (ительм. ИИ 10, ИК 138 и коряк. ИК 18, 21, 33, 48, 101).

6) Рассказ о том, как старшие дочери или племянница Ворона отвергают жениха, «не подающего надежд», либо пугающего, а младшая дочь принимает и выгадывает (ИИ 16, ИК 55, 58).

7) Рассказ о неумелых свадебных испытаниях одного и умелых — другого из женихов (ИК 82, 46, Мен. стр. 16—122, БК 1, Бабошина 72, 73).

8) Рассказ о временной потере жены в результате ссоры, обиды и т. п. и ее новом обретении после испытаний (АТ 400), (ИИ 13, 15, ИК 52, 116).

9) Рассказ о неудачной попытке извести героя и отобрать у него жену (ИИ 26, вариант в названном сборнике Меновщикова 1974 г., ср. ИК 8).

10) Рассказ о потере дочерью Ворона мужа, насильственно женатого на девушке из «нижней деревни», и о его возвращении (ИК 93, 94).

11) Рассказ о «подмене» жены и ее новом обретении (АТ 402), (ИИ 1, 14, 32, 38, ИК 64, Бабошина 32, Стебницкий, стр. 36—42).

Особняком стоит 12) Старшая дочь Ворона, к которой никто не сватается, берет себе в качестве мужа одного за другим различные недостойные существа и предметы (ИИ 28, ср. ИИ 40).

Сюжеты 5—11 более стереотипны, чем 1—4 и 12, и находят близкие параллели в указателе сюжетов.

Между перечисленными сюжетами существует глубокая внутренняя связь, определенные отношения симметрии, прямой или обратной.

В целом сюжеты 3, 4, 7 и сюжеты 8, 9, 10, 11 находятся в отношении дополнительности между собой в том смысле, что вторая группа как бы инвертирует временно́й порядок, делая завязкой повествования потерю брачного партнера.

Также дополнительны (в смысле альтернативности) отказы старших сестер от брака с мнимым чудовищем (6) и неудачные подражания кузенов (5). (В крайне редких случаях происходит совмещение этих мотивов в развернутом виде. В европейской волшебной сказке такое совмещение весьма распространено.)

Синтагматически тождественную функцию выполняют вступительные мотивы трудных испытаний (сюжет 7), сватовства родичей (сюжет 4), угрозы брака с чудовищем (сюжет 3).

Как уже отмечено, в одном ряду оказывается предварительное сватовство родичей (4) в ительменских мифах и угроза брака с

«чудовищем» (3) в корякских, обычно осуществляемая отцом героя, тем же Вороном, который совершает и предварительный «свадебный полет» (всегда в виде птицы) к невесте Эмемкута. В этих случаях не исключено отражение каких-то свадебных обычаев. Привлечение невесты к жениху и отпугивание ее мнимыми (реже действительными) другими женихами, нежелательными, имеет тот же самый результат. Здесь также сказывается некоторое различие в трактовке Ворона в ительменском и корякском фольклоре.

Несомненна и функциональная, и внутренняя (семантическая) близость мнимого сватовства «чудовищ» (3) и мнимого уродства жениха (4). И здесь и там фактически лишь пугающая маска, за которой обычно стоит только один, притом достойный, «жених».

Кроме того, в истории с пугающими «чудовищами» (3) старшая дочь Ворона выступает перед ним в роли невесты, отвергающей женихов. Такой брак с чудовищем и угрожает недотроге. Между прочим, в чукотских мифах строптивая невеста (не дочь Ворона) выходит замуж за небесных людей-светил (в эскимосских — строптивая невеста увязывается с образом Седны, хозяйки морской добычи).

В сюжете о браке со зверем и т. п. (сюжет 6) находим и старшую дочь Ворона, отвергающую женихов, и младшую — покладистую, а в сюжете (12) старшая дочь Ворона не *отвергает* женихов, а *отвержена* ими и сама берет себе в мужья различные существа и предметы неподходящие, чудовищные. Таким образом, оппозиция дочери Ворона — невесты, отвергающей женихов и отвергаемой ими, а также строптивой и покладистой, известным образом «артикулирует» сюжетные варианты. Эти различия в поведении «невесты» соответствуют гораздо более слабым различиям в поведении «жениха» (в частности, Эмемкута — старшего сына Ворона), то более пассивного и неудачливого (за него приходится совершать акт сватовства отцу или сестре), то более активного: он, например, несмотря на бабку невесты — людоедку и строптивость самой невесты, проникает к ней сначала в оленьей шкуре, а затем под видом старушки (делает ее беременной и т. д.) (ИИ 13).

В группе сюжетов 8—9—10—11 о временной потере жены или мужа функционально тождественны между собой (в синтагматическом плане) мотивы похищения жены, попытки отнять ее у героя (сюжет 9), потери жены из-за обиды, ссоры (сюжет 8), ее «подмены» злодейкой (10), временной потери мужа, вынужденного снова жениться в «нижнем селении» (11).

В ительменском фольклоре бросается в глаза внутреннее единство сюжетов подмены жены Эмемкута злодейкой (ящерицей и др.) и попыток отца или брата извести его самого и отнять жену или, наконец, странствований дочерей Кутха, убежавших от обиды, нанесенной отцом или братом (см. табл. 2).

Таблица 2

Сопоставление ительменских сюжетов

1	2	3	4
Кутх обижает Синаневт или хочет выдать ее за родного брата, или Эмемкут обижает сестру	Девушки бегут к морскому хозяину (хорошо приняты, накормлены), затем в лес к волкам и медведям	Они надевают звериные шкуры, чтобы к ним не приставали мужчины	Находят в лесу брачных партнеров
Кутх или Сисильхан пытается извести Эмемкута, чтобы отнять его жену и заменить его на брачном ложе	Эмемкут изгнан к рыбам, к медведям и волкам, в подземный мир. Всюду хорошо принят, накормлен	Жена Эмемкута одевается колючками, шкурой камбалы и т. п., чтобы не приставали брат или отец мужа, которые пытаются заменить ее мужа на брачном ложе	Эмемкут отказывается от брачных партнеров в лесу и возвращается
«Ящерица» пытается извести жену Эмемкута, чтобы заменить ее на брачном ложе и отнять у нее Эмемкута	Жена Эмемкута покинута или умерщвлена, спасена гусем или своим подросшим сыном, который о ней заботится, кормит	«Ящерица» напяливает одежду подмененной жены и завязывает голову, чтобы привлечь Эмемкута	Эмемкут отталкивает ее и возвращается к жене

Первый столбец таблицы дает завязку — обида от «своих» (в первых двух случаях) или чужого (в третьем случае). Второй столбец дает «дизъюнкцию» (отсоединение) и перемещение в трех вариантах — «убегают», «изгнан», «покинута»; при этом дается и противопоставление различных «миров». Третий содержит превращение (маскировку) женщины — спасительное или губительное.

Четвертый столбец дает развязку, медиацию, конъюнкцию. Нас, однако, интересует прежде всего самый факт синтагматического единства этих близких друг другу сюжетов.

Среди композиционных механизмов анализируемого сюжетного типа большую роль играет нарушение табу самого разнообразного характера (шум и подражание голосу шамана-поганки (утки) в ИК 80, убийство брата мужа, приставшего к свояченице, в ИК 81, присвоение ножа, принадлежавшего небесному существу, в ИК 83, приближение юношей к реке вопреки запрету старших в ИК 35, нарушение просьбы отца или жены не идти в этот день на охоту в ИИ 4 и ИИ 14, 38, нарушение просьбы брата не

ломать взглядом стрелы в ИИ 10, просьба у девушки из чужого «нижнего» селения напиться воды в ИК 93, 94). Оно вызывает беду или другие события, влекущие перемены состояния (потерю или подмену жены, новый брак, попадание в руки нивхов и т. п.).

В корякских мифах своеобразным оператором перемены состояния является смерть и воскресение, происходящие по вине любых действующих лиц. Часто героиню убивает и тут же воскрешает тот же самый персонаж, который хочет взять ее в жены, например, облачный человек (ИК 83), шаман-поганка (ИК 80).

Может быть и так, что один ее убивает, другой воскрешает, третий — женится, например, убивает Эмемкут, воскрешает волк, женится облачный человек (ИК 81), разумеется, в ряде случаев убивает «враг», а спасает «друг», но это не обязательно, ибо важен сам акт, а не его исполнитель, важна реализация функции перемены состояния через временную смерть. В акте временной смерти увязываются, между прочим, пространственные и временные аспекты, так как перемена состояния — почти всегда перемена судьбы и «локуса».

По сравнению с европейской сказкой, синтагматика которой описана В. Я. Проппом и его современными последователями (среди них и автор настоящей работы), в корякско-ительменской мифологической сказке с брачной темой (столь характерной и обязательной для европейской волшебной сказки) отсутствует предварительное испытание перед получением чудесного помощника (хотя такой помощник иногда встречается, например, в виде маленькой старушки-паучихи. Этот персонаж известен и индейцам), а также дополнительное испытание на идентификацию. Кроме того, брак является не самоцелью и не средством преодоления коллизий на семейном уровне за счет повышения своего семейного статута, а средством установления социального контакта с природными силами (см. об этом подробно ниже). Последнее различие — уже не синтагматическое (не строго повествовательное), хотя и отражается в композиции мифологической сказки. Наконец, самое отнесение действия к мифическому времени и прикрепление к мифическим персонажам — детям Ворона — существенно отличает ительменско-корякские мифы-сказки от европейских волшебных сказок и характеризует их как «мифы».

В композиционном плане в этих мифологических сказках бросается в глаза «двоичность», например, в виде двух «ходов», описывающих первый и второй браки героя (героини), или два брака разных детей Ворона. Если первый брак предпочтительнее, то вслед за вторым (или попыткой второго) следует возвращение к первому брачному партнеру.

Если фактически речь идет об одном браке, то все равно сохраняются два композиционных хода, либо за счет угрозы сватовства

со стороны весьма нежеланного брачного партнера (иногда это просто шутовская «маска» чудовища), либо за счет первого появления жениха в уродливом («зверином») виде, либо за счет предварительного сватовства сестры или отца от имени героя, либо за счет временного ухода обиженной жены и ее последующего нового завоевания (тип 400 по указателю сюжетов AT), либо за счет сопоставления сватовства двух женихов.

Композиционная двоичность соблюдается не абсолютно строго (особенно в ительменских, более «сказочных» по колориту, вариантах). Она пробивается сквозь статистически возможные отклонения, но в основном соблюдается отчасти за счет свертывания или развертывания отдельных повествовательных мотивов, их «балансирования». Например, если сватовство связано с преодолением трудностей и, таким образом, «развернуто», то обычно отсутствуют мотивы подмены жены, неудачного подражания завистников и т. п. Если дело идет о женитьбе, последующей временной потере жены из-за ссоры (тип AT 400) или ее «подмене» (тип AT 402), то о первоначальном акте женитьбы сообщается весьма кратко, так что потеря жены в сущности составляет первый ход, а возвращение — второй. Если развертывается сопоставление старших сестер, отвергающих чудовище, и младшей, готовой выйти за него замуж, то отсутствует неудачное подражание, и наоборот.

Композиционная двоичность, строго говоря, является особенностью синтагматики этих сюжетов, самой организации повествования. Но эта двоичность приводит к определенным противопоставлениям лиц, поступков и элементов космоса, за которым открываются семантические парадигмы корякско-ительменской сказки-мифа, причем сюжеты, более далекие от европейской стереотипии (и в особенности сюжеты вообще наименее стереотипные), семантически богаче.

Что касается персонажей, то, как мы видели, соответствующие мифы-сказки противопоставляют либо первого и второго брачного партнера (причем один из них может только «угрожать», или временно «похищать» жену, или временно «заменять» жену); либо двух соперничающих женихов, проходящих свадебные испытания; либо двух невест, совершающих выбор жениха; либо двух невест (женихов)— уродливой (уродливого) и красивого (красивой); или неудачливого соперника, неумелого подражателя.

В рассказе о женихах-соперниках в сватовстве к дочери Ворона (сюжет 7) противостоят обычно Ворон-Вальвамтилан, о котором говорилось выше (негативная параллель к Большому Ворону), и Маленькая птичка. Имеются корякские сказки о сыне Ворона — Сохалылане, побеждающем соперника — Солнце в сватовстве к дочери Мороза или Севера.

В плане удачного и неудачного выбора жениха (сюжет 6)

противопоставлены либо также Йинианаут и ее кузина Кылю (ИК 58), либо младшая дочь — старшим дочерям Ворона (ИИ 16, ИК 55).

Неумелыми подражателями (сюжет 5) являются либо персонаж, прямо называемый «завистником», либо кузены (дети сестры Ворона), называемые Илла и Кылю в корякском фольклоре, Сисильхан и Сирим — в ительменском. Иногда Сисильхан и Сирим просто перечисляются среди детей Ворона, но из дальнейшего их противопоставления Эмемкуту и Синаневт видно, что они не являются для последних родными братом и сестрой (вероятно, в порядке позднейшей путаницы Эмемкут или, наоборот, Синаневт вдруг оказываются не детьми Кутха). Любопытно, что в корякском фольклоре «завистник» и кузены иногда характеризуются как «оленеводы».

Имеется, однако, рассказ, в котором Сисильхан — не просто неудачливый подражатель, а активный соперник-вредитель, пытающийся отнять у Эмемкута жену (ИИ 26); в другом варианте в этой роли выступает сам Ворон Кутх — отец Эмемкута. Полусоперником Эмемкута — полувредителем выступают в единичных вариантах также Чикчимчан (ИИ 13, возможно, дядя Эмемкута по матери) и старшая сестра жены Эмемкута (ИИ 41). Все эти родичи-вредители — в ительменском фольклоре (в ИК 8 камак-людоед похищает жену Эмемкута, но погибает, выпив реку). В близкой к этим рассказам истории о подмененной жене (сюжет 11) героиню пытаются подменить в более «сказочных» ительменских вариантах уродливая женщина-ящерица Комманхнавт (ИИ 14, 38) или девушки-мухоморы (ИИ 1, 32), причем уродливая ящерица сама убивает жену Эмемкута, а красивые девушки-мухоморы (мухомор употребляется шаманами как наркотик) околдовывают и увлекают Челькутха, оставляющего добровольно ради них Синаневт.

В корякских вариантах муж одной из дочерей Ворона — человек-туман, или человек-сумерки, сам того не желая, попадает в «нижнюю деревню» и, неосторожно попросив пить у женщины-пловучий-лес, должен остаться там в качестве ее мужа (ИИ 93, 94).

В более «анекдотических» ительменских и корякских вариантах жену Эмемкута женщину-траву (Стебницкий) подменяет лиса; его жену кабаргу — мышь (Бабошина); мышь подменяет дочь Ворона, жену — человек-холод (ИК 64).

В корякских историях с «пугающей маской», толкающей женщину-траву на брак с Эмемкутом (сюжет 3), «угроза» исходит от шаманки Кылю, переодетой «чудовища», от так же искусственно сделанного Вороном «чудовища» из тряпки, от домашнего амулета («Большой Камак»), но ухаживания завистника также способствуют бегству Йинианаут к облачным людям (ИК 4), а угроза для Йинианаут брака с родным братом Эмемкутом также заставляет ее бежать к туману (ИК 66); в аналогичной инцестуальной ситуации дочери Ворона бегут даже к Сисильхану (ИИ 66).

В истории развратной Синаневт (сюжет 12) она берет себе в качестве мужей пса, блоху, горбушу, крючок для извлечения мяса из пузыря, мертвеца.

В браке со зверями или чудовищем, превращающимся в красавца (сюжет 5), герой первоначально выступает в виде пса, волка или медведя, птармигана (белой куропатки) и «чудовища, вызывающего содрогание» (последнее в ИК 58). Волк или медведь амбивалентны в корякско-ительменской мифологии, пес приближается в восприятии к презираемому животному.

В корякских историях двух последовательных браков детей Куйкынняку (сюжет 1) смена брачных партнеров нередко сводится к переходу от эндогамного брака к экзогамному. Дело большей частью прямо идет об инцесте (предельной форме эндогамии, т. е. брака внутри своей семейно-родовой группы). Существует рассказ о том, что Эмемкут и Йиннанаут еще маленькими детьми были брошены своими родителями (после несчастья — убитый кит не хотел «уходить» обратно в море и, следовательно, грозил голод, см. об этом ниже) в разные стороны и выросли, не зная о том, что они брат и сестра. Эмемкут, которому родители оставили лук и стрелы, научился охотиться на диких оленей, а Йиннанаут ставила силки на сурков. Встретившись случайно, они поженились; но их стали дразнить животные, и впоследствии Эмемкут поменялся женами с пришедшим откуда-то «Силачом» или «Большим Камаком» (очевидно, не злым духом, а амулетом — родовым хранителем!), чью жену также звали Йиннанаут (ИК 17, 20). Истории об инцестуальном браке брата и сестры — первых людей, осваивающих охоту и т. п., встречаются в фольклоре самых различных народов, в том числе и чукчей, где они, впрочем, не прикреплены к детям Ворона и герои безымянны (например, БЧ[1] № 59). Имеется рассказ об инцестуальном браке детей Ворона и у кереков, которых до недавнего времени отождествляли с коряками. Выше были приведены примеры неосуществленного инцестуального брака (корякский ИК 66 и ительменский в сборнике Меновщикова, 1974 г.), который приравнивался к возможному браку с чудовищем (в рамках сюжета 3). В реликтовом и комически-смягченном виде инцестуальный мотив прикрепляется к Илла: он по ошибке все время попадает в полог к сестре или матери (ИК 48). В ительменском фольклоре имеется целый ряд «текстов», в которых можно усмотреть более или менее завуалированный намек на инцестуальный брак Эмемкута и его сестры Синаневт. В ряде случаев Эмемкут рисуется мужем Синаневт, но он при этом не является сыном Кутха, либо Синаневт фигурирует как дочь не Мити, а паучихи (ИИ 13 и др.). В истории добывания невесты Эмемкуту сестрой Синаневт невесту тоже зовут Вален-Синаневт (ИИ 2).

Имеется рассказ (ИИ 18) о том, как живущих вместе Эмемкута и Синаневт преследуют черви, от которых им удается избавиться

только с величайшим трудом. Создается впечатление, что совместная жизнь брата и сестры была супружеством, и этим, возможно, и вызвано появление червей. Скрытый инцестуальный мотив прощупывается и в рассказе (ИИ 20) о Вши — дочери Кутха и Мити. Эмемкут, увидев сестру, теряет сознание от ее красоты. На Вши женится Солнце, Эмемкут — на женщине-мухоморе.

Имеется также рассказ (ИИ 40) о том, как Синаневт очень хочет выйти замуж и предлагает брату, что она сошьет себе одежду взрослой женщины и после этого они будут смотреть друг на друга. Они так и поступают, но от их взглядов у него ломаются стрелы, а у нее рука. В другом варианте Эмемкут после неудачной охоты делает стрелы и просит сестру не смотреть на них, но она нарушает предписание, стрелы ломаются, Эмемкут взбешен, и она бежит от гнева брата в лес, находит приют у волчицы и выходит замуж за ее сына, одетого в медвежью шкуру, после того как Эмемкут прострелил его шкуру (ИИ 10, ИК 138). Не абсолютно исключено, что и здесь имеется реликт инцестуального сюжета. А если так, то подозрение падает и на историю (ИИ 8, 33, ср. ИК 137) бегства в теле кита дочерей Кутха от самого Кутха к морскому Кутху (ср. Синаневт и Вален-Синаневт). Бегству от гнева брата здесь соответствует бегство от обид отца, но в чем эти обиды состоят, в тексте не разъясняется. Наши подозрения укрепляются наличием варианта (рукопись сборника Меновщикова), в котором Кутх совершает свой «полет» в качестве свата в другой мир, хорошо принят и накормлен живущими там девушками, но они оказываются его дочерьми и бегут в теле кита от возможного брака с Эмемкутом к кузену Сисильхану.

Таким образом, гипотетически реконструируется сюжет: дочери Кутха бегут от сексуального преследования или возможного брака с братом (или даже отцом) в ките, а затем находят брачных партнеров у волков и медведей или сами предстают перед брачными партнерами — охотниками в качестве медведицы или оленьей самки, которых надо освободить метким выстрелом в звериную шкуру. Этот сюжет, в свою очередь, сопоставим с сюжетом о том, как брат или отец безуспешно пытались извести Эмемкута и отобрать у него жену (ИИ 26, сборник Меновщикова 1974 г.).

Заслуживает внимания, что большинство вариантов с инцестом собственно повествуют о его избегании или преодолении, о переходе от эндогамного брака к экзогамному. Всячески подчеркивается, что эндогамный брак с пришельцами издалека и т. п. происходит путем обмена: Эмемкут отдает Силачу или Большому Камаку свою Йиннанаут, а получает их Йиннанаут. Весь сюжет как бы приобретает характер этиологического мифа об отказе от инцеста и введении экзогамии, а тем самым и начал социальной организации. Подобный обменный брак в виде «свернутого» мотива присутствует и в других историях о брачных связях детей Ворона, где

не было речи об инцесте. И при этом часто упоминается, что с тех пор породнившиеся группы совместно кочевали, или все поселялись вместе с семейством Ворона и т. д.

Заслуживает быть отмеченным, что при необыкновенной четкости этого сюжета практически браки сколько-нибудь далекие, путем похищений или обменов, у коряков и ительменов в исторические времена очень редки, а частые в мифах браки с сестрой жены брата и наоборот — практически запрещены.

Очень любопытно, что инцестуальному браку в корякской версии (ИК 20) предшествует «неуход» кита после китового праздника и, следовательно, угроза голода. В других редакциях, в которых дети Ворона вступают в нормальный экзогамный брак, за ним следует счастливая китовая охота: социальный код переплетается с «экономическим».

Наряду с инцестуальным браком в корякском фольклоре часто упоминается и кузенный брак как более обычный и нормальный. «Творец женил Эмемкута и Илла на двоюродных сестрах и велел им расходиться по тундре» (ИК 7). Часто упоминается о том, что Эмемкут женат на шаманке Кылю — дочери сестры Куйкынняку (ИК 7, 14, 53, 83, 106, 107, 109), а Йинианаут замужем за Илла — родным братом Кылю (ИК 7, ИК 106). Вообще говоря, брак на дочери брата матери или дочери сестры отца (кросскузенный брак) является основой классических форм брака в архаических обществах. Однако у коряков уже в XVIII в., по-видимому, браки двоюродных брата и сестры также не разрешались Поэтому, надо думать, имеются рассказы о том, что после первого брака с Кылю (из-за ее бездетности или без указания мотивов) Эмемкут вступает второй раз в брак с женщиной-травой (ИК 53) или облачной женщиной (ИК 83). Таким образом, история двух браков детей Ворона в ряде случаев описывает переход от эндогамного (инцестуального или даже кузенного) брака к более предпочтительному экзогамному, часто сопровождающемуся «обменом» сестрами или братьями, что должно укрепить возникающие социальные связи.

Сюжеты о двух последовательных браках не сводятся, однако, к отказу от инцеста или кузенного брака. До сих пор мы собственно рассмотрели брачные связи детей Ворона в основном в негативном плане и выяснили, какие категории брачных партнеров отвергаются,—«чудовища», духи и «звери», которые расцениваются как «презренные» или «демонические»: пес, лиса, ящерица, мухомор, камаки и представители «нижней» деревни, духи болезней, а также близкие родственники, брак с которыми означает кровосмешение (инцест). В рассмотренных нами случаях маркировались прежде всего эти нежелательные браки. Соответствующие сюжеты выявляют, однако, и брачные связи, которые предпочтительны.

В принципе в качестве «жен» и «мужей» детей Ворона может

оказаться любое существо, любой природный или даже искуственно созданный предмет. В числе «жен» Эмемкута и его братьев упоминаются женщина-трава, осока, блеклая трава, раковина, дятел, белый кит, лиса, горностай, волчица, горная овца, облако, луна, заря, буря, река, раковина, каменный молот, огонь, камачка, бедная сиротка, хозяйка погоды, красавица, вышедшая из оленьего брюха, кабарга, мышь, ящерица, мухомор, черемша, княженика, Кылю, Йинианаут. В числе «мужей» Йинианаут (Синаневт) и ее сестер фигурируют мужчины — река, водоросль, рассвет, мороз, рыба, краб, солнце, туман, облако, ветер, сорока, гусь, утка-поганка, чайка, собака, дятел, маленькая птичка, рыба, палка, волк, медведь, тюлень, птармиган, камак, людоед-обжора, «силач», чудовище, вызывающее содрогание, сумерки, делатель земли, кузен Илла и брат Эмемкут. Сравнение двух последовательных браков выделяет не только маркируемые негативно, но и маркируемые позитивно, особо предпочтительные. Эмемкут предпочитает женщину — белого кита другим женам (ИК 116); он убеждается в достоинствах брака с женщиной-раковиной, которая (будучи названа «безродной») приводит своих родичей — морских зверей как объект охоты для сыновей Ворона, и возвращается к ней после кратковременной связи с женщиной-волком (ИК 52); Эмемкут рад избавиться от ящерицы и снова обрести свою жену — черемшу (дикий чеснок) (ИИ 14, 38) или победить козни родичей и вернуться к женщине-княженике (ИИ 26). От брака на сестре или кузине Эмемкут переходит к браку с женщиной-травой, дочерью человека-корня; женщина-трава чаще всего называется женой Эмемкута (ИК 3, 5, 11, 67, 75; Стебницкий, стр. 36—42, 108—111 и т. д.). В единичном варианте Эмемкут переходит от Кылю к женщине-шмелю, рыбачке (ИК 107). Йинианаут в конечном счете часто оказывается во втором туре женой тумана, солнечного человека и главным образом облачного человека (ИК 19, 4, 114, 80, 81, 94).

Негативно оцененные брачные партнеры никак не связаны с хозяйственной деятельностью, источниками пищи, благоприятными климатическими условиями. Наоборот, подчеркивается, что лису надо кормить рыбой, что ящерица изыскивает способы разжиться пищей от имени Эмемкута, что уход Челькутха к мухоморным девушкам приводит к началу голодного существования (так как научиха уводит на небо всех зверей), камаки приносят болезни, близость с сестрой ведет к поломке стрел и неудачам на охоте и т. д. Предпочтительные браки связаны с морской охотой, отчасти с рыболовством, сбором трав и ягод, с факторами погоды, столь существенными особенно для морского промысла. Женщина — белый кит непосредственно ассоциируется с китовым промыслом. Согласно одной из версий, и мать Эмемкута — Мити была из белых китов, так что и Ворон, и его сын как бы брали жен из рода белых

китов (по другой версии, Митп — дочь Сороки). О женщине-раковине прямо сказано, что она позвала своих родичей — морских зверей и что море выбросило котлы и блюда, что последовал китовый праздник (а «праздник» может быть только после успешной охоты на гостя-кита), женщина-шмель также связывается с рыболовством, птармиган, которого приняла в мужья младшая дочь Ворона,— с оленеводством. Дочери Ворона находят в лесу брачных партнеров-охотников (одетых в волчьи и медвежьи шкуры).

В ительменском фольклоре Эмемкут испытывает неудачи в охоте перед встречей с девушкой-черемшой (дикий чеснок). Он хочет сварить суп из чеснока, но чеснок превращается в девушку. Если в истории с предварительным сватовством Кутха Ворон ел в лесном доме, а Эмемкут отказывался от пищи и женился, то и здесь Эмемкут вместо еды обретает жену, но зато ему более везет на охоте, и это, возможно, связано с ролью Марокльнавт как лесной «хозяйки».

Брак Эмемкута с женщиной-княженикой, женщиной-черемшой и особенно с женщиной-травой указывает на связь с животворными растительными силами и весенним обновлением природы, знаком которого (метафорическим выражением) являются травы и ягоды. Сын Эмемкута и женщины-травы носит имя «Снова рожденный», что соответствует верованиям коряков о возрождении предков в потомках и одновременно увязывает возрождение растительности и круговорот поколений. Туман и облака несомненно имеют отношение к погоде, так же как упоминаемые реже солнце, мороз, сумерки, ветер и сама хозяйка погоды. Значение облачного человека в палеоазиатской мифологии выходит за чисто «метафорические» пределы: облачные люди — дети хозяина неба (иногда отождествленного с Солнцем). От них зависит и семейная жизнь (влюбленные апеллируют к облачному человеку!), и погода, и морской промысел, и рыбная ловля. У североамериканских индейцев облачные люди выступают как «специализированные» хозяева рыбной ловли. Поэтому не удивительно, что Йинианаут и от человека-тумана переходит к облачному человеку (ИК 81). Имеется и рассказ о том, как первый брак Кылю с Эмемкутом (кузенный, эндогамный) сменился браком Кылю с облачным человеком и браком Эмемкута с облачной женщиной, за чем непосредственно последовала удачная охота на китов и китовый праздник. Несомненно, счастливая охота была следствием власти над ними облачных людей (ср. «неуход» китов перед инцестом брата и сестры). Так история двух последовательных браков сыновей или дочерей Ворона раскрывается и с композиционно-синтагматической, и с семантически-парадигматической стороны. Двум сюжетным «ходам» соответствует известное противопоставление брачных партнеров и их семантическая характеристика на семейно-родовом, т. е. социальном (экзогамия — эндогамия), или на хозяйственно-при-

родном уровнях. Связь этих уровней очень тесная и глубокая, так как браки детей Ворона «социализуют» природные силы, экзогамность браков и их «обменный» характер (брак сестры с облачным человеком влечет за собой брак брата с облачной женщиной и т. п.), демонстрируют возможность обмена «жен» на известные экономические блага, тем самым становится ясной социальная «арматура» соответствующих мифов.

Переход от первого брака ко второму или от «временного» к основному знаменует определенный прогресс в области социальной организации и установления контактов с важнейшими природными силами и объектами: хозяевами промысловой добычи, климатическими факторами, силами растительного, календарного обновления. Однако могут быть случаи, когда переход от первого брака ко второму не содержит никакого прогресса, но и здесь синтагматической двоичности соответствует весьма строгий смысл. В одном варианте (ИК 4) за браком Йинианаут с облачным человеком следует ее падение вниз с неба в подземный мир к камакам (Эмемкут создает бурю) и выход замуж за камака, т. е. порядок кажется прямо противоположным нормальному, сугубо «регрессивным». Однако это не так. Дело в том, что после брака дочери Ворона с камаком Ворон меняет камакам «людоедские» желудки на тюленьи, и камаки перестают быть людоедами, что практически означает победу над болезнями и смертью, которые злые духи несут людям —«Вороньему народу». Этот результат эквивалентен успеху семейно-брачных связей детей Ворона с облачными людьми: морские звери становятся пищей людей (позитив)— люди перестают быть пищей людоедов (негатив). Таким образом, нет никакого регресса. Нет и прогресса, и смысл двоичности здесь раскрывается как оппозиция верха и низа, неба и подземного мира и медиация между верхом и низом; как глобальный охват природных сил «медиативными» брачными связями «Вороньего народа» (рода, семьи).

Выше указывалось, что кроме мифов-сказок о смене одним из сыновей (дочерей) Ворона брачных партнеров (сюжет 1) имеются «двухходовые» повествования, в которых речь идет о двух браках двух разных представителей семейства Куйкынняку (сюжет 2). Здесь как будто ослаблена композиционная стройность, но семантика сюжета раскрывается еще более глубоким образом. И здесь двоичность достаточно содержательна, и те связи, которые на первый взгляд кажутся совершенно случайными, результатом порчи более стройного традиционного сюжета, на самом деле обнаруживают глубокую этно-культурную и логическую мотивированность.

Имеется рассказ (ИК 75), очень близкий к только что рассмотренному с оппозицией верха и низа, но отличный от него в двух пунктах: противопоставляется не небо и подземный мир, а земля

и подземный мир; в первом «ходе» повествования речь идет о браке Эмемкута с женщиной-травой, а во втором — о браке Кескиняку («Белый свет»), младшего брата Эмемкута, с женщиной-камаком (он попал туда вместе с сыном Эмемкута, нарушив приказ старших держаться подальше от реки). От женщины-травы к камакам — такой же «регресс», как от облачного человека к камакам, но и здесь брачный контакт с камаками влечет их обезвреживание: камаков убивают, бросая им в глотки нормальную для человека, но, видимо, губительную для них китовую пищу, а затем воскрешают их уже не-людоедами. То, что в первом и втором ходах женятся разные лица, не столь существенно, так как оба — дети Ворона, а речь идет о коллективных социальных связях Вороньего семейства, медиатизации противоположных частей космоса и т. д.

Обратимся теперь к мифу-сказке (ИК 80), чья структура может быть выявлена только посредством этно-культурного комментария. Первый эпизод рассказывает о том, что Куйкынняку запросил шамана-поганку (утка-нырок) о средствах утишить морское волнение и по его совету женил Эмемкута на женщине с середины моря. Эпизод кончается сообщением об охоте на кита и китовом празднике. Второй эпизод начинается с того, что Кайнанаут и Кылю собирали осоку для китового праздника и Кайнанаут стала подражать шаманскому пению поганки. Поганка-шаман услышал ее и унес ее сердце, но потом сам и воскресил и на ней женился. Старшая ее сестра Йинианаут вышла замуж за человека-туман.

На первый взгляд сюжет этот кажется хаотичным. Непонятна роль китового праздника, упоминание о человеке-тумане, соединение двух эпизодов кажется случайной контаминацией, возникшей из-за упоминания в обоих эпизодах человека-поганки. На самом деле повествование это строго организовано семантически. Охота на морских животных, определившая основной тип хозяйства коряков до появления оленеводства (под влиянием тунгусоязычных соседей), находится в прямой и сильнейшей зависимости от погоды. Морское волнение, о котором Куйкынняку запрашивает шамана-поганку, препятствует китовому промыслу. Женщина с середины моря, на которой Куйкынняку женит Эмемкута,— это хозяйка погоды. Брак Эмемкута с хозяйкой погоды дает Вороньим людям власть над погодой и открывает возможность удачной охоты на кита с последующим китовым праздником (так же как брак дочери или племянницы Ворона с облачным человеком); так что китовый праздник здесь вполне уместен. Женитьба на хозяйке той или иной природной силы — основной способ воздействия на природу в хозяйственных целях в корякско-ительменской мифологии.

Выше уже упоминался ительменский миф о браке дочерей Ворона с человеком — северным ветром и человеком — южным ветром и об установлении хорошей погоды (ИК 139). В фольклоре ительм-

менов и коряков, как мы уже знаем, фигурируют и рассказы, в которых погода устанавливается не посредством брака, а другими способами. Вспомним рассказы о том, как Куйкынняку утишил погоду, опьянив хозяйку погоды, живущую на острове посреди моря, и срезав ей волосы (Стебницкий, стр. 9—12), или тем, что мыши перегрызли упряжь саней человека-ветра (ИК 40). Хозяйка погоды и ветер — женская и мужская ипостаси той же природной силы, что подтверждается, между прочим, и совершенно аналогичным способом прибытия к ним Ворона (на ладье или нарте, в которую впряжены мыши). Перегрызание упряжи или срезание волос — вариации того же мотива, альтернативного (дополнительного) по отношению к утишению погоды через брачные связи. Эти сюжеты уже составляют некоторую систему, в которой «избыточность» преодолевается варьированием пола хозяина погоды (собственно хозяйка морской погоды или мужчина-ветер), единственного или множественного числа (хозяйка погоды одна, но два ветра), способа его усмирения (перерезание источника морского волнения или ветра).

В указанной системе одно и то же «сообщение» (утишение погоды) передается, если воспользоваться терминологией Леви-Стросса, с помощью различной «арматуры». Насколько управление погодой занимало мифическую мысль у палеоазиатов, показывают и другие вариации этой темы: прекращение дождя через поджаривание Вороном бубна, в который бьют хозяин неба и хозяйка дождя (метафора полового акта, см. ИК 9), затыкание отверстия в стране восхода для утишения бури в качестве свадебного испытания человека — маленькой птички, сватающегося к дочери Куйкынняку (ИК 11), расталкивание облаков в ительменском рассказе (сборник Меновщикова 1974 г.), не связанном с семейством Ворона, и т. п. Таким образом, рассмотренный нами начальный эпизод повествования (ИК 80) строго входит в определенную семантическую систему и относится к «метеорологическому» коду, который занимает в палеоазиатской мифологии привилегированную позицию. Собственно, все мотивы и эпизоды анализируемого нами мифологического рассказа (ИК 80) объединены и организованы «метеорологическим» кодом, отсюда сразу становится понятным упоминание о браке Йинианаут и человека-тумана в финале рассказа, притом что ранее ни о Йинианаут, ни о тумане не было речи.

Прямое отношение к погоде и, в частности, к весеннему перелому погоды имеет и поганка, которая прилетает весной и гнездится в осоке. Поэтому ее прилет знаменует весну и начало китобойного промысла, ее крик сигнализирует о перемене погоды. Поэтому она представлена предсказателем и шаманом. Поганка неоднократно фигурирует в палеоазиатском фольклоре, причем (как и некоторые другие птицы — чайка, зимушка, птармиган и т. п.)—

в сопоставлении с Вороном. Так, например, в юкагирском этиологическом мифе (W. I o c h e l s o n, The Jukaghir an the Jukaghirized Tungus,— Jesup North Pacific Expedition, vol. IX, стр. 273—275) поганка красит Ворона древесным углем, и он в отместку сбрасывает ее вниз, делая водоплавающей птицей. Противопоставление нырков и гагар Ворону характерно и для фольклора северо-западных индейцев. Противопоставляется их внешность (одежда, цвет), пища (гнилая у Ворона, свежая у нырков), связь с сушей (Ворон) или влагой (нырок) и соответственно с сухим и влажным сезонами. Большое внимание ныркам и гагарам уделяет Леви-Стросс в четвертом томе «Мифологичных» (Cl. L é v i - S t r a u s s, Mythologiques, IV. L'homme nu, Paris, 1971) в связи с популярным у американских индейцев (калифорнийских и других) сюжетом о женщине — полярной гагаре, которая безуспешно старается соблазнить младшего брата, а затем убивает всех своих родичей и делает себе ожерелье из их сердец (этиология пятен на горле полярной гагары). Случайно ли поганка, убив дочь Ворона, забирает ее сердце? Леви-Стросс показывает, что семантическая интерпретация нырков и гагар сильно варьирует в мифологии североамериканских индейцев, но что эти птицы неизменно связываются в мифологии с переменами погоды или времен года, с наступлением или прекращением дождя, ветра и т. п. и что большое внимание придается их крику (Микмак и Наскапи, например, говорят, что их смех — знак ветра, и т. п.). Эти данные только подтверждают трактовку коряками нырка как шамана, предсказывающего своим криком погоду и маркирующего приход весны, а тем самым и морского промысла, а также оживление всякой хозяйственной деятельности. Смерть Кайнанаут есть наказание за нарушение тишины и передразнивание крика шамана-поганки. Учитывая синхронность криков поганки в осоке и открытия китобойного промысла, празднование китового ритуала (как это описывается в мифах), нарушение тишины, имеет здесь двойное значение. Первая половина китового праздника проходит в тишине, а затем сменяется шумным ликованием, но собирание травы девушками есть акт подготовки к празднику, относится к его началу и тем самым к периоду сакральной тишины. Нарушение тишины провоцирует беду во многих мифах палеоазиатов и американских индейцев, а также и других народов. Например, в чукотском (и эскимосском) фольклоре имеется рассказ о том, что плач новорожденного вызывает злого духа и в конечном счете приводит к превращению мальчика в людоеда (БЧ[1] № 76). Подобные нарушения запретов могут быть «закодированы» акустически, визуально, аудитивно и т. п.

Убив девушку, шаман-поганка тут же сам ее воскрешает и на ней женится. В мае на Камчатке и Чукотке уже происходит гнездование поганки, так что обновление в природе, хозяйстве, семей-

ной жизни естественным образом совпадает в сюжете. Вероятно, и символика «временной смерти» кита в китовом празднике как-то оказывается созвучной (метафорически) «временной смерти» героини, отмечающей перемену в ее состоянии. Таким образом, история брака Эмемкута с хозяйкой погоды и история брака Кайнанаут с поганкой (маркирующие перемену погоды и весеннее обновление) являются действительно удвоением той же самой темы, причем в том же самом «метеорологическом» коде.

Для палеоазиатов, как сказано, характерно выдвижение на первый план собственно метеорологического аспекта, так что календарный аспект остается несколько затененным, как бы пребывающим в латентном состоянии (в отличие от индейцев, у которых в аналогичных случаях находим мифы не только о победе над погодой, морским волнением и т. п., но и о регулировании прилива-отлива, сезонов, ветров, даже в рамках цикла Ворона). Этот латентный календарный аспект чуть ярче просвечивает в другом сюжете (ИК 114), в котором доминирующим выступает код астрономический. Сюжет этот также своеобразен и в чисто фабульном смысле сильно отличается от корякско-ительменских стереотипов, но и в нем заключена определенная семантическая цельность.

Героиня рассказа, как и многих других,— Йинианаут, именем которой коряки называют одну из звезд плеяды. Йинианаут поначалу бегает по тундре на лыжах, вызывая этим нарушением ночного покоя, этой ночной «звездной» активностью внимание небесных людей — Луны и Звезды. Куйкынняку в наказание оставляет дочь одну в тундре на лето, отрезав при этом ей ногу. На ряде примеров Леви-Стросс в первом томе «Мифологичных» (Mythologiques, I. Le cru et le cuit, Paris, 1964) показал, что отрезанные члены часто указывают на использование астрономического кода. Действительно, отрезанная нога Йинианаут впоследствии так же, как и она сама, оказывается на небе. Йинианаут взлетает на небо с помощью гусиного крыла, которым она заменяет отрезанную ногу, и, надо думать, превращается там в звезду. На небе на ней женится облачный человек (как и в других историях о браках Йинианаут). Но реальная власть над промысловой добычей в результате выхода замуж за облачного человека выражается здесь негативно: обиженная отцом, Йинианаут собирает в шкуру животных и растения и не пускает их на землю, что вызывает на земле голод. Через некоторое время она примиряется с отцом, и Эмемкута также женят на облачной женщине. Астрономический код здесь достаточно отчетлив, но здесь явно присутствует и календарный аспект — в указании на время года (лето) и на временное (на зиму?) изъятие охотничьей добычи.

Наше предположение подтверждается при сопоставлении этого мифа с некоторыми ительменскими текстами на тему о брачных связях Вороньего рода.

В одном из вариантов (ИИ 8, 33) упоминавшегося выше рассказа Кутх обижает дочерей, и они бегут к морскому Кутху, проводят там зиму, а весной возвращаются с мясом и шкурами, впоследствии выходят замуж за охотников, простреливших кожу оленя и медведя, в которую они были одеты. Здесь совпадает мотив бегства от обид отца-Ворона, указание на времена года и появление мяса и шкур весной, после временного отсутствия дочерей. При этом чудесное перемещение на небо, к облачным людям и звездам с помощью крыла птицы, здесь как бы трансформируется в морское путешествие, к хозяину моря с помощью морского животного (кита). Временному отсутствию зверей соответствует как будто временное отсутствие самих дочерей, одетых в звериные шкуры, и можно сделать заключение о том, что привоз дочерьми мяса и т. п. следовал за временным отсутствием морской охотничьей добычи в течение зимы. Но еще важнее другие сопоставления, главным образом с ительменскими рассказами о «подмененных» женах. Синаневт, после того как ее муж Челькутх уходит к мухоморным девушкам, поднимается с помощью паучихи по горе на небо и забирает с собой всех зверей, так что на земле наступает голод и Челькутх голодает. После примирения Синаневт помогает и мужу подняться по горе; раньше она обливала гору водой, чтобы та была скользкой, обрезала ремни, за которые хватался Челькутх (ИИ 1, 32). Здесь совпадение почти полное, при том что обидчик — не отец, а муж, и не звери возвращаются с неба на землю, а муж поднимается с земли на небо (как там Эмемкут к облачной женщине).

В другом рассказе (ИИ 38) Синаневт подменена не мухоморными девушками, а злой ящерицей, отнявшей ее одежду и пытавшейся ее убить. Далее имеется вариант (ИИ 34) того же самого сюжета, в котором героиня (в известном нам тексте ее зовут Марокльнавт и она жена Эмемкута), будучи оставлена мужем одна (он — во временной власти злой женщины-ящерицы), вторично выходит замуж за гуся, прилетевшего на лето на привычное место. У нее сын от Эмемкута и сын от Гуся. Зимой Гусь опять улетает и летом снова возвращается к ней, но его убивает охотник — сын героини и Эмемкута. В конце концов Гусь воскрешен, ящерица разоблачена и изгнана, а Марокльнавт раздваивается на двух женщин — жену Эмемкута и жену Гуся. В этом варианте очень важен мотив брака с Гусем и подчеркнуто календарный характер рассказа о Гусе — он улетает на зиму и возвращается весной на лето и даже убит в период сезонной охоты на водоплавающих птиц. Его смерть и воскресение сопоставимы со смертью-воскресением морских промысловых животных в ритуале соответствующих «праздников». Окончательный смысл приведенных сопоставлений и отмеченных трансформаций станет ясным при введении еще одного звена популярной истории (ИИ 6) о том, как Синаневт стала женой старшего сына Гуся, после того как позаботилась о его младшем

сыне. У гусенка не выросли крылья, и он не мог улететь с родителями на зиму в теплые края. Синаневт сделала ему в доме пруд, держала его там зимой и кормила, а весной сделала ему сама крылья (из травяной метелки и т. п.),так что он теперь сможет улетать вместе с родителями. Для того чтобы от этого сюжета вернуться к корякскому исходному тексту (ИК 114), нужно только полное «перевертывание». Здесь гусь оставлен родителями на зиму один, без еды, без крыльев, и Синаневт делает ему крыло и помогает тем самым улететь в небо, а там Йинианаут (Синаневт) оставлена отцом одна, без еды, без ноги, пользуется гусиным крылом, чтобы взлететь на небо. Один мотив строго инвертирует другой — круг замыкается. Календарный аспект в рассказе о гусенке без крыльев выставлен с необыкновенной отчетливостью, ибо речь идет именно о сезонных мигрирующих водоплавающих птицах (ср. также прилет уток-поганок!). Таким образом, фронтальное рассмотрение этой серии мифологических вариантов, составляющих определенный круг, полностью подтверждает скрытый кален-

Таблица 3

ИК 114 как парадигма

Источник	1	2	3	4
ИК 114	Йинианаут обижена отцом, оставлена зимой одна без еды, искалечена.	Делает себе гусиное крыло и улетает на небо, выходит замуж за облачного человека.	Забирает на небо с собой зверей, вызывая голод на земле.	Примиряется с отцом, отпускает зверей на землю. Эмемкут женится на облачной женщине.
ИК 8,33	Синаневт и ее сестра обижены отцом.	Делают деревянного кита и уплывают в море к морскому Кутху.	За морем добывают мясо и шкуры зверей.	Примиряются с отцом, привозят домой весной мясо и шкуры. Сами являются в шкурах зверей и выходят за охотников.
ИК 1,32	Синаневт оставлена мужем одна (действие происходит осенью).	Уходит с паучихой по горе на небо.	Забирает на небо с собой зверей, вызывая голод на земле.	Примиряется с мужем. Он идет за ней на небо, где есть звери для охоты.
ИК 14	Марокльнаут оставлена мужем одна, без еды. Убита, но воскрешена сыном.	Прилетает гусь. Она выходит замуж за гуся.	Гусь временно улетает на зиму.	Весной гусь возвращается и становится объектом охотничьего промысла. Примирение с мужем.
ИК 6	Гусенок оставлен родителями зимой один, без еды, без крыльев.	Синаневт кормит его, делает ему крылья.	Родители гусенка отсутствуют до весны.	Родители гусенка возвращаются. Их старший сын женится на Синаневт.

дарный аспект в истории ухода Йинианаут на небо и в некоторых ительменских мифах, а заодно разъясняет ряд загадочных деталей в этих мифах. При сопоставлении корякского текста (ИК 114) с рядом ительменских (ИИ 1, 32, 33, 14, 6) создается впечатление, что в корякском тексте как бы собраны существенные элементы, рассеянные по различным ительменским вариантам, что, возможно, говорит об относительной архаичности исходного корякского текста. Для наглядности приводим таблицу основных соответствий (трансформаций) (см. табл. 3).

Нетрудно заметить, что в первом столбце речь идет о героине (в ИИ 6 — о герое), обиженной и оставленной отцом (ИК 114, ИИ 6) или мужем (ИИ 8, 33, 1, 32, 14, в ИИ 8, 33 — оставившей). Второй столбец повествует о спасении героя на небе (ИК 114, ИИ 1, 32), если герой земной, или на земле (И 6), если он «небесный». В ИИ 8, 33 небо заменяется морем. Третий столбец выражает зимнюю скудность в пище, как временное отсутствие, исчезновение зверей для добычи. Здесь весьма отчетливо выражен календарный аспект. Четвертый столбец переворачивает и разрешает ситуацию первого столбца (примирение с отцом или мужем), второго (воссоединение с родичами) и третьего (календарное возвращение весной охотничьей добычи). Действие идет в двух планах — семейном и календарном, причем разъединение (дизъюнкция) с родителями или мужем приводит к оппозиции полюсов Космоса (земля и небо, суша и море) и календарному исчезновению промысловой добычи, уходящей также в другую часть Космоса с героиней или без нее. Через медиатизацию полюсов происходит возвращение добычи и воссоединение родичей.

Сделаем некоторые выводы. Мифология палеоазиатов донесла до нас в очень яркой форме общие свойства мифологической фантазии. Универсальная аниматизация и представление об однородности части и целого, биологического и космического, природы и общества, макрокосма и микрокосма, а также тотемически двойственная зооморфно-антропоморфная интерпретация природы «персонажей» составляют основу для «поэтики» бесконечных делений (антропоморфизация и атомизация частей), превращений, перемещений, всеобщих брачных, в сущности — социальных, связей между природными объектами. Легкость превращений и «подмен» одних существ другими, однако, акцентирует их единую природу, а вовсе не нивелированность; так же как самостоятельное антропоморфное существование отдельных частей тела не означает романтической раздвоенности или символики отчуждения.

В жанровом отношении повествовательный фольклор палеоазиатов находится в процессе дифференциации на собственно мифы творения, мифологические «анекдоты» (зародыш бытовой сказки),

сказки о животных, исторические предания, волшебно-героические сказки. Незавершенность жанровой дифференциации объясняется, в частности, тем, что все эти формирующиеся жанровые разновидности остаются вместе с тем «мифами», что миф и сказка не разделялись в принципе. «Мифологичность» палеоазиатского повествовательного фольклора проявляется по-разному — либо в отнесении действия к доисторическим (мифическим) временам, когда жили первопредки («тотемического типа», т. е. животные были людьми), либо в прикреплении действия к заведомо мифическим персонажам, либо прямо в сюжетах творения (этиологических), либо в связи с ритуалом, а также в социализации Космоса и космизации семейно-родовых отношений.

Наиболее богата и разнообразна мифология северо-восточных палеоазиатов, родственная во многом мифологии северо-западных индейцев. Фокусированная вокруг образа Ворона (функционирующего как медиатор между небом и землей, сушей и морем, сухим и влажным, жизнью и смертью, мужским и женским и т. д.), она лучше всего сохранилась у коряков, отчасти у ительменов (сильно обрусевших), где почти весь фольклор циклизован вокруг Ворона и его семейства (народа); чукотская мифология, испытавшая сильнейшее воздействие эскимосского фольклора, с одной стороны, и общесибирской шаманской мифологии — с другой, в меньшей мере сохранила специфическое палеоазиатское наследие, но зато она законсервировала собственно мифы творения, связанные с деятельностью Ворона, особенно о создании света и небесных тел, людей и животных. В фольклоре коряков Ворон — первопредок, но не демиург, хотя и называется «творцом». Коряки сохранили только реликты мифов творения (добывание пресной воды и создание рек, регулирование погоды, добывание лососевых рыб) с сильно измененной модальностью: не первоначальная однократная этиология, а в принципе многократное магическое или иное воздействие на природу, негативное инвертирование добывания света в виде рассказа о его проглатывании. Кроме того, некоторые явно пародийные версии «творческой» деятельности Ворона (творение из негодного материала, экскрементов, «срамных» частей собственного тела и т. п.) переплетены с пародийной интерпретацией таких специфически «шаманских» мотивов, как временная смерть или превращение пола.

Ворон имеет двойное лицо — культурного героя-шамана, патриарха-первопредка Вороньего народа (воспринимаемого как предка людей, прежде всего коряков и ительменов), и мифологического плута-трикстера. Позитивные черты шамана — чудесного помощника своих сыновей и дочерей — Ворон сохраняет в рассказах о борьбе со злыми духами-людоедами и в историях о браках членов Вороньего рода, хотя и здесь многие его деяния имеют характер «фокусов» и «трюков».

Откровенным плутом-трикстером, готовым на любой коварный обман ради утоления голода, предстает Ворон в повествованиях типа «животных сказок», где он соперничает с лисой, волком и другими «зверями» (такие сказки есть у всех северо-восточных палеоазиатов) и где он часто торжествует благодаря хитрости, но иногда одурачен другими «трикстерами», например, той же лисой. «Трюки» голодного Ворона удаются только тогда, когда он действует против «чужих» (злых духов, различных отдельно живущих «зверей», против богатых оленеводов — обычно «чужих» для «Вороньих людей»— охотников сухопутных и морских). Они всегда проваливаются, когда направлены в ущерб «своим»— на измену жене Мити, ради завязывания выгодных связей среди богатых оленеводов, на добывание пищи для одного себя, да еще за счет коллективных семейных запасов, ритуальной пищи для покойников и т. п. Трюки не удаются, когда они связаны с нарушением естественных физических (превращение пола) или социальных (нарушение полового разделения труда, коллективного распределения пищи) норм. Неудачные трюки обычно производятся с использованием негодных материалов, вроде указанных выше. Во всех этих случаях трюки Ворона часто противопоставляются как паразитарная форма поведения, заведомо бесплодная, «шутовская», в отличие от нормальной производственной деятельности сыновей Ворона.

В то самое время когда сыновья Ворона покидают семью ради охоты на диких оленей, Ворон оставляет Мити, чтобы посредством трюка раздобыть пищу. Нормальная охота (реже рыбная ловля) сыновей имеет целью обеспечение пищей всего Вороньего семейства и всегда удается, а трюки Ворона ради себя одного и в ущерб «своим» всегда не удаются. В финале вся семья воссоединяется и голод сменяется изобилием благодаря добыче сыновей. Первоначальная цель трюков Ворона — всегда поиски пищи, но поиски пищи иногда предстают как изготовление из негодных средств неких «агентов» по добыванию пищи (помощников-работников), которые никуда не годятся. Эта мнимая охота, это «производство» с негодными средствами альтернативно неправильному «распределению», нарушающему социальные нормы. По другой «оси» добывание пищи может быть заменено неудачным добыванием жены —«подателя» пищи (что также инвертирует отношения мужа— жены) или неудачным добыванием свойственников как «подателей» жены и «подателей» пищи. Все эти метонимические замены мотивов (по обеим «осям») ведут к перемене «кодов»: от пищевого к хозяйственному по одной оси и от пищевого к семейно-родовому (социальному)— по другой. В этих мифологических анекдотах известным образом выступают параллельно друг другу, а затем переплетаются коды «пищевой» и «эротический» (ср. пища из кала и «невеста» из кала, нарушение полового разделения труда в до-

бывании пищи, обмен полами биологически в интимных отношениях и т. п.). Эти метонимические замены уравнивают в синтагматическом плане непосредственное добывание пищи и создание «агентов» добывания, «подателей» пищи и т. п.

Синтагматически эти мифологические анекдоты имеют пять основных последовательных звеньев: 1) дизъюнкция (голод; семья расходится); 2) попытка изготовления пищи, агентов и добывания пищи ее «подателями» из антиматериалов; 3) обманные трюки, иногда в сопровождении трансформаций; 4) их разоблачение и фиаско и 5) конъюнкция (семья опять собирается — изобилие).

С указанными мифологическими анекдотами в отношении дополнительности находятся мифологические «сказки» коряков и ительменов о брачных приключениях сыновей и дочерей Ворона. Как нормальная хозяйственная деятельность противостоит «трюкам» Ворона по добыванию пищи (при этом только второе, в сущности, является предметом изображения), так неудачным попыткам Ворона изменить своей жене Мити можно противопоставить брачные приключения сыновей и дочерей Ворона, в целом направленные на установление контактов с различными природными объектами и силами. Поиски голодным Вороном жен как прямых, непосредственных и немедленных «подателей» пищи могут трактоваться в качестве пародий на эти мифологические сказки, в которых описывается установление социальных коммуникаций и, в сущности, процесс созидания «общества», в рамках которого будет происходить обмен «благами» (попытки Ворона изменить жене были, наоборот, социально деструктивны).

Эти сюжеты имеют композиционно двоичную структуру, причем синтагматической двоичности соответствуют семантические парадигмы, во-первых, эндогамного и экзогамного брака (в семейно-родовом, т. е. социальном коде), во-вторых, «верха» и «низа» и таких основных частей Космоса, как небо, земля, подземный мир (космологический код), в-третьих — природных объектов (брачных партнеров), бесполезных или даже вредных, с одной стороны, и полезных — контролирующих основные источники пищи и возможность успешной хозяйственной деятельности — с другой (хозяйственный, т. е. экономический код). Такими привилегированными природными объектами (желательными брачными партнерами) оказываются небесные «облачные люди», управляющие погодой и морским промыслом, сама «хозяйка» погоды, ветряные и туманные люди, маркирующий перемены погоды шаман-поганка, персонифицирующие морской промысел женщина-кит, женщина-раковина и т. п., а также женщина-трава (ягода, черемша и т. п.), воплощающая весенние силы растительного обновления. Два брака детей Ворона, особенно в корякских повествованиях, означают переход от эндогамного брака (инцестуального или даже кузенного) к экзогамному браку (сопровождающемуся

дополнительными обменами женщинами) с персонификациями подобных природных сил или охват брачными связями различных полюсов Космоса. Когда брак с облачным человеком или женщиной-травой дополняется браком со злыми хтоническими духами, то последние обязательно перестают быть людоедами. Если результатом брака с облачными людьми и т. п. в мифах обычно является удачная китовая охота (люди получают мясные источники пищи), то результат брака с камаками — прекращение людоедства и болезней (люди перестают быть источником пищи для злых духов). В этом же плане заслуживает внимания противопоставление прихода китов после брака с облачными людьми и «неухода» китов (предвещающего голод) перед инцестуальным браком. Эти примеры показывают глубокую связь кода социального (семейно-родового) и экономического (промысловая охота).

В ряде корякских и ительменских мифологических сказок этого типа все действие развертывается в плане (коде) метеорологическом (браки с облачными людьми, ветрами, туманами, поганкой, хозяйкой погоды), реже астрономическом (уход дочери Ворона на небо и временный захват туда всех животных и растений и т. д.). При этом чисто «календарный» аспект остается несколько закуалированным, но сравнительный анализ корякских и ительменских текстов с мотивами временного ухода охотничьей добычи на небо, перелета гусей и т. п. обнажает и этот чрезвычайно важный аспект палеоазиатской мифологии.

ИСТОЧНИКИ И СОКРАЩЕНИЯ

(тексты палеоазиатов)

W. Bogoras, Koryak Texts (Publications of the American Ethnological Society, ed. by Fr. Boas, vol. V), New York, 1917 (сокр.— БК).

W. Iochelson, The Koryak, pt 1. Religion and Myths, ch. VIII — XIV (Jesup North Pacific Expedition. Memoir of the American Museum of Natural History, vol. VI, pt 1), New York, 1905 (сокр.— ИК; тексты № 1—30 корякские, а № 131—139 ительменские).

С. Н. Стебницкий, Нымыланские (корякские) сказки, Л., 1938 (сокр.— Стебницкий).

D. S. Worth, Kamchadal Texts collected by W. Iochelson, 's Gravenhage, 1961 (сокр.— ИИ).

В. Г. Богораз, Материалы по изучению чукотского языка и фольклора, собранные в Колымском округе, ч. 1, СПб., 1900 (сокр.— БЧ [1]).

W. Bogoras, Chukchee Mythology (Jesup North Pacific Expedition, vol. VIII, pt 1) (сокр.— БЧ [2]).

Л. В. Беликов, Образцы устного народного творчества чукчей (прил. к диссертации «Основные виды устного народного творчества чукчей», Л., 1956).

Г. А. Меновщиков, Чукотские, эскимосские, корякские сказки, Хабаровск, 1950 (сокр.— Мен.-чук. или Мен.-кор.).

Г. А. Меновщиков (сост.), Сказки народов Чукотки и Камчатки, М., 1974.

О. Е. Бабошина, Сказки Чукотки, М., 1958 (сокр.— Бабошина).

М. Г. Воскобойников, Г. А. Меновщиков, Сказки народов Севера, М.—Л., 1959.

Б. Н. Путилов

МОТИВ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ

1

Содержательная и конструктивная роль мотивов в фольклорном (эпическом, в частности) сюжетообразовании признана с того момента, когда А. Н. Веселовский произвел принципиальное разграничение мотива и сюжета и дал свои определения и характеристики обоих понятий [1]. Веселовский подходил к определению мотива с разных сторон, и ему удалось установить ряд действительно существенных признаков. «Под *мотивом* я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности» [2]. «Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [3]. «Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки» [4]. «Простейший род мотива может быть выражен формулой a — b» [5].

Первоначальные обобщения — мотивы характеризуются однородностью и сходством в «разноплеменных средах», что объясняется «однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов» [6].

Мотивы, возникавшие как первичные формулы и составлявшие в совокупности «мир образных обобщений, бытовых и мифологических», обладали исключительной продуктивностью и возможностью внутреннего развития, наращивания, трансформаций, разнообразных применений, переосмыслений и т. д. Именно этими возможностями обусловлено перерастание мотива в сюжет. Отношения мотива и сюжета у Веселовского представлены на не-

---

[1] А. Н. Веселовский, Поэтика сюжетов. Введение и гл. I,— А. Н. Веселовский, Историческая поэтика. Редакция, вступит. статья и прим. В. М. Жирмунского, Л., 1940.

[2] Там же, стр. 494.

[3] Там же, стр. 500.

[4] Там же, стр. 494.

[5] Там же, стр. 495.

[6] Там же, стр. 494.

скольких уровнях, хотя в тексте его работы это прямо не выражено. Различие уровней вызывает и неодноплановое понимание мотива как сюжетообразующей единицы.

Во-первых, Веселовский говорит о сюжетах как о естественной эволюции мотивов. «Мотив вырастал в *сюжет*». При этом возникало новое качество, обладавшее своими признаками, возможностями и закономерностями. В этом смысле мотив может трактоваться как элементарное обобщение, дающее со временем жизнь сложному обобщению. В дальнейших главах своей «Поэтики сюжетов», посвященных выяснению первоначальных основ фольклорной сюжетности (главным образом сказочной и эпической), А. Н. Веселовский рассматривает отношения между сюжетами и мотивами именно в этом, так сказать, генетическом плане. Мотив — это как бы зерно сюжета. Пока та или иная формула остается на уровне одночленного образного схематизма,— она представляет собою мотив. Та же формула, пережившая наращивание, развитие, становится сюжетом. Это объясняет, в частности, почему в работе А. Н. Веселовского типовые формулы сказки или эпоса (например, «Бой отца с сыном») предстают то как формулы-мотивы, то как сюжетные схемы. В. М. Жирмунский замечает, что в работе Веселовского мы находим «широкую концепцию стадиальности развития мотивов-сюжетов» [7]. Этот комплексный термин «мотивы-сюжеты» очень удачно передает понимание Веселовским отношения между его слагаемыми на уровне собственно генетическом.

В данной статье нет возможности рассматривать по существу взгляды А. Н. Веселовского на генетическую роль мотивов. Замечу только, что мысль о первоначальном возникновении мотивов как элементарных формул, из которых затем вырастают сюжеты, т. е. о генетической первичности мотивов и вторичности сюжетов, не представляется бесспорной.

Второй уровень отношений внутри сюжета выражен у Веселовского словами о сюжетах как «комбинациях мотивов». Здесь предполагается, что сюжет как сложная схема состоит из некоторого ряда мотивов, что комбинации могут быть достаточно сложными и не сводимыми к эволюции одной-двух исходных формул. Эта сторона проблемы Веселовским не развернута сколько-нибудь подробно. Однако в других работах он употреблял термин «мотив» для обозначения какого-либо типового, «формульного» песенного отрывка. С другой стороны, по принципу формульности, по наличию первичного обобщения он устанавливал принципиальное родство между мотивами и стилистическими формулами народной поэзии (например, формулами психологического параллелизма).

---

[7] Там же, стр. 34.

В научной практике мы постоянно встречаемся с двояким употреблением термина «мотив». В указателях, регистрирующих типологию сказок, преданий, вообще международной фольклорной сюжетики, понятие «мотив» нередко применяется в смысле «зерно сюжета», «формула, породившая сюжет». По этой причине, в частности, понятия «мотив» и «сюжет» здесь подчас трудноразличимы.

В исследованиях по истории сюжетики, в работах сравнительного плана «мотив» довольно устойчиво понимается в значении «элемент сюжета», «слагаемое сюжета». При этом фольклористы давно уже не придерживаются строго взглядов Веселовского на мотив как на «формулу», т. е. устойчивое обобщение, равно как и не соблюдают выдвинутого им для мотива условия одночленности. Для большинства фольклористов мотив в фольклорном произведении — это относительно самостоятельный, завершенный и относительно элементарный отрезок сюжета.

Выделение мотивов, членение сюжетов на составляющие их мотивы, изучение мотивов с точки зрения их генезиса, бытового и исторического приурочения, развития, варьирования, а главное — с точки зрения их художественного отношения к целому, т. е. к сюжету,— все это теперь представляет обязательную и важную часть историко-фольклорного анализа. Современное исследование фольклорных сюжетов (в особенности эпических) основывается, как правило, на признании того, что путь к пониманию сюжета, произведения в целом, лежит через самое детальное рассмотрение составляющих его мотивов. Выработался постепенно довольно устойчивый набор методических приемов работы над мотивами.

Вместе с тем нельзя сказать, чтобы такая работа базировалась на какой-то общей теории мотивов. В подходе к мотиву как сюжетообразующей единице преобладают традиционные, идущие еще от А. Н. Веселовского взгляды и представления.

Их недостаточность и схематичность с очевидностью обнаруживаются в свете современных структурно-типологических исследований фольклора, в первую очередь песенно-эпических жанров. В то же время именно структурно-типологический подход открывает возможности к обнаружению ряда закономерностей и внутренних свойств эпического мотива как сюжетообразующей единицы, что, в свою очередь, позволит выявить существенные особенности, способы и пути эпического сюжетосложения.

2

Для изучения вопросов, связанных со структурой эпического мотива, необходимо прежде всего определить некоторые исходные принципы.

Мотив — это одно из слагаемых эпического сюжета, это элемент эпической сюжетной системы. Мотив функционирует в со-

ставе системы, здесь он находит свое определенное место, здесь вполне выявляется его конкретное содержание. Вместе с другими мотивами (и другими типовыми элементами) данный мотив создает систему. Любой мотив определенным образом соотносится с целым (сюжетом) и одновременно с другими мотивами, т. е. с частями этого целого. Следовательно, существует несколько уровней соотношения мотива внутри сюжета, и каждый их них заслуживает внимания.

Одной из особенностей сюжета как системы является его внутренняя динамичность: в эпическом сюжете всегда происходит развитие каких-то событий во времени и в пространстве, сюжет движется. Непосредственная реализация этого движения осуществляется через серию мотивов. Следовательно, мотивы можно рассматривать как определенным образом организованные моменты движения сюжета. В мотиве заложены возможности динамического развития, и сами они также обладают этой динамикой.

Другая особенность фольклорного сюжета состоит в его способности к внутренним изменениям. Эти изменения в основном двух типов: одни не меняют сюжета по существу, приводят к появлению вариантов, редакций, версий; другие приводят к тому, что возникают новые сюжеты, новые произведения. В этих внутренних преобразованиях исключительно важную роль играют мотивы. Возникновение вариантов оказывается возможным, в частности, благодаря тому, что и мотивы могут изменяться, трансформироваться, замещаться, вступать в новые соотношения и т. д.

Это существенное качество мотивов обусловлено, конечно, тем, что мотивы обладают относительной самостоятельностью: будучи элементами более сложной системы (сюжет), они сами представляют микросистемы, обладающие своей структурой, своими особенностями и возможностями.

В. Я. Пропп в свое время показал, что А. Н. Веселовский был неправ, говоря о неразложимости мотива как одночленной единицы. Мотивы разлагаются на элементы, каждый из которых «в отдельности может варьировать» [8].

Одна из важнейших особенностей эпического мотива заключается в его *типовом*, *формульном* характере, что связано со спецификой эпоса как художественного явления.

Любой национальный эпос со стороны содержания и способов выражения этого содержания находится в определенных исторически и типологически обусловленных границах, он строго организован и подчинен жестким нормам. Если это положение применить к области сюжетики, то можно сказать, что есть некоторый набор коллизий, ситуаций, отношений, событийных эпизодов, временных и пространственных континуумов, психологических

[8] В. Я. Пропп, Морфология сказки. Изд. 2-е, М., 1969, стр. 18.

состояний, которые составляют постоянный, устойчивый и повторяющийся арсенал эпоса.

Конечно, арсенал этот не является неподвижным и абсолютным: в нем происходит известное движение, он может пополняться, в него могут проникать «инородные» элементы, но в принципе ему свойственна устойчивость.

Всякий (или почти всякий) эпический мотив существует не только как повествовательный элемент данного эпического произведения, но как элемент данного эпоса вообще. Эпический мотив — это типовая формула, являющаяся специфическим средством реализации одного из типовых элементов эпического сюжетного арсенала.

Закономерно поэтому подходить к эпическим мотивам как к знаковым выражениям, видеть в них не просто единичное обобщение данной конкретной песенной ситуации, появившейся лишь однажды, но значение более общее, устойчивое, связанное с наличием этой же (в типовом смысле) ситуации вне данного контекста, в более широкой сфере эпической сюжетики.

Мотив может быть в известном смысле уподоблен слову: он функционирует в сюжете, который, соответственно, можно рассматривать как «речь» («parole»), но он существует реально и на уровне эпоса в целом, который мы вправе трактовать как «язык» («langue»).

Отсюда следует, что и каждый отдельный мотив эпического произведения, и мотив как элемент сюжетообразования необходимо рассматривать в двух планах — синтагматическом и парадигматическом. Лишь тогда он будет понят с должной глубиной.

Есть, однако, и еще один уровень, с которым мы обязаны считаться при рассмотрении мотива.

Язык эпической сюжетики, элементами которого выступают мотивы, основывается на определенном культурном коде, который в свою очередь связан с формами сознания коллектива, создающего и хранящего эпос [9]. Мы вправе говорить об эпическом сознании, организующем соответственно всю систему эпоса и получающем здесь свое выражение.

Эпический мотив можно рассматривать одновременно как конкретный элемент данной «речи», как знак в системе эпического языка и как кодовую формулу. Содержательность мотива раскрывается в должной мере лишь при рассмотрении его на всех трех уровнях. При этом мы обязаны делать поправку на то, что и данный сюжет, и эпический язык в целом, и эпическое сознание (с характерным для него культурным кодом) не представляют чего-то неподвижного, что они в одно и то же время отражают доминан-

[9] О проблеме культурного кода и связанного с ним «языка» см.: Ю. М. Лотман, К проблеме типологии культуры, — «Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967.

ту, исторически сложившиеся принципы, и отклонения, нарушения, развитие, позднейший опыт эпической среды.

В том или ином тексте эпического произведения мы имеем дело с проявлением динамики, которая реально воплощается в сочетание традиционного начала, характерного для системы, с индивидуальным (в пределах коллективного творчества) осмыслением и нарушением традиции, сознательно или бессознательно допускаемыми певцами.

3

Для уяснения сюжетообразующих особенностей и возможностей мотивов необходимо обратить внимание на их структурную неоднородность в системе эпического повествования. Как элементарные повествовательные единицы мотивы различаются по содержательной наполненности, по временно́й и пространственной протяженности, по соотношению статического и динамического начала. Мы вправе говорить о различных *типах* эпических мотивов. Выделение их, надо думать, небесполезно.

Прежде всего выделяются мотивы-ситуации, которые фиксируют относительно неподвижные, статичные моменты сюжета, не связанные с перемещением персонажей, с их активными действиями, борьбой и т. д. Таковы типовые для славянского эпоса мотивы: пир в княжеском дворце, княжеская или царская трапеза, беседа героев, чтение письма и т. д. Мотивы-ситуации отчасти имеют экспозиционный характер: с ними обычно связан «ввод» героев в повествование, либо они непосредственно подготавливают этот «ввод». Вместе с тем сюжетное значение мотивов-ситуаций шире: они составляют тот пространственно-временной континуум и задают те отношения между персонажами, в границах которых выявляется основная сюжетная коллизия.

Можно заметить, что в эпосе активность героя возбуждается непосредственно чьим-то сообщением, вызовом, приказом или предложением, состоявшимся разговором, возникшим спором, полученным письмом, сновидением. Поэтому роль «речи» (в виде монолога, диалога, реплики, письма) в системе эпического повествования очень велика. Мотив-«речь» несет и большую «информационную» нагрузку: в «речи», как правило, сообщается о событиях, предшествовавших данной ситуации и обусловивших дальнейшую активность героя. Такая функция «речи» объясняется тем, что прямое повествование в эпосе необратимо во времени. Оно всегда синхронно самому течению событий. О тех или других событиях, которые по времени совершались *до* данной ситуации, прямое повествование может говорить, пока оно не подошло к этой ситуации. Как только то или другое событие становится «прошлым», оно может входить или возвращаться в повествование только через форму «речи».

С точки зрения общего движения сюжета мотив-«речь» представляет собой статический тип. С точки зрения внутреннего своего содержания «речь» может быть весьма динамичной и протяженной: иногда это бывает рассказ о целой серии событий, который сам заключает цепь мотивов.

По-видимому, есть известные различия в структуре мотивов-«речей» в зависимости от того, в какую систему отношений они включены — связаны ли они со статическими мотивами-ситуациями или с динамическими мотивами-действиями. Эти последние представляют собой иной тип: перед нами сюжетные единицы, фиксирующие динамические отрезки сюжета, связанные с пространственными и значимыми временными перемещениями персонажей, с их активностью, т. е. моменты непосредственно событийные: отъезд и приезд, странствия, встречи, поединки, сражения, состязания и т. д. Мотивы-действия можно также назвать мотивами-эпизодами.

В типе «мотив-эпизод» следует, по-видимому, выделить две разновидности: есть эпизоды, для сюжета обязательные, генеральные; есть эпизоды, которые выполняют роль второстепенную, это эпизоды переходные, эпизоды-связки. Так, связками являются эпизоды, рисующие перемещения героев к месту основного действия.

В сущности говоря, в эпическом сюжете происходит непрерывное чередование мотивов-ситуаций, мотивов-эпизодов и мотивов-«речей». К этому можно было бы добавить еще типы: мотивы-описания, которые соседствуют с ситуациями или эпизодами в повествовании и как бы переливаются в них, и мотивы-характеристики. Ни те, ни другие не являются собственно сюжетообразующими, хотя содержательная роль их несомненна.

Три типа мотивов, выделенных выше, составляют основу эпической сюжетики.

4

Семантическая нагрузка типового эпического мотива не исчерпывается его непосредственным содержанием, любой эпический мотив в контексте песни значит много больше того, что прямо выражено в словесном тексте. Объем и границы этого значения обусловлены тем, что в типовых ситуациях и эпизодах содержится как бы в скрытом виде определенный знаковый смысл, отнюдь не покрываемый прямым текстовым выражением. Этот смысл, как правило, открывается нам на синтагматическом уровне, но он, конечно же, присутствует непосредственно в сюжете, воздействуя на самый характер повествования.

Показательны в этом смысле мотивы, связанные с «вводом» героев в песенное повествование. В этих начальных мотивах герой

может, как правило, еще не получать какой-либо прямой характеристики: здесь дается обычно какое-то его состояние, первичное действие, его положение среди других персонажей, отношение его к ним. С точки зрения прямого повествования может показаться, что в таких мотивах содержания пока немного и оно исчерпывается кратким (по обыкновению) текстом. В былинах, например:

Как выехал Илья на добро́м коня́.[10]
Снарядился Святогор во чисто поле гуляти.[11]

В юнацких песнях:

Пије вино српски цар Стеване
у Призрену, мјесту питомоме.[12]

Разбоље се војвода Дојчине
У Солуну, граду бијеломе.[13]

Gorom ide Kraljeviću Marko.[14]

Начальные формулы-мотивы *выделяют* эпического героя и эпическое пространство, с которым он связан. Иногда это выражение происходит по принципу контраста (на пиру все веселы и все хвастают, кроме одного), иногда — по принципу необычности ситуации (герой получает предупреждение, вызов и т. д.). В таких формулах-мотивах, в сущности, задан некоторый набор характеристичных признаков, указывающих, что перед нами — герой, обладающий общеэпическими качествами и вместе с тем — герой определенного *типа*. «Индивидуальность» его раскрывается в имени, но само наличие имени служит одним из обозначающих признаков эпического героя.

Мотив «ввода» героя всегда заключает указание на какое-то состояние или действие, причем и то и другое имеет типовой, формульный характер. Состояние или действие имеют самое прямое отношение к типовой характеристике персонажа, они по-своему *обозначают* принадлежность героя к эпическому сонму и его место здесь. Известный ряд типовых состояний характеризует в эпосе *только* (или почти всегда только) героя. Есть типовые действия и поступки, которые совершает только эпический герой. Есть, по-видимому, состояния и поступки, которые свойственны героям определенного типа.

[10] Онежские былины. Подбор былин и научная редакция текстов Ю. М. Соколова. Подготовка текстов к печати, примечания и словарь В. И. Чичерова, М., 1948, № 1.

[11] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, изд. 2-е, т. I, М., 1909, № 86.

[12] Српске народне пјесме. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига друга, друго издање, Београд, 1958, № 27.

[13] Там же, № 77.

[14] Hrvatske narodne pjesme. Skupila i izdala Matica Hrvatska. Junačke pjesme, knjiga druga, Zagreb, 1897, № 72.

Эпические мотивы содержат заданные типовые характеристики и других персонажей эпоса: эпического царя или князя, вражеского короля, хана, чудовища (Змея, Арапина, Идолища), ве́щей матери героя, невесты и т. д.

К сожалению, с этой стороны славянские эпические песни изучены слабо. Опираясь на синтагматический анализ мотивов (с учетом внетекстовых их связей), вполне возможно было бы составить словарь типовых эпических мотивов с указанием на содержащиеся в них заданные типовые характеристики персонажей.

В то же время эпические мотивы имеют знаковый характер по отношению к сюжетам в целом.

Мотив есть не просто элемент, слагаемое, конструирующее сюжет. В известном смысле эпический мотив программирует и обусловливает сюжетное развитие. В мотиве так или иначе задано это развитие. Мотив обладает своеобразными моделирующими качествами. Появление в ходе эпического повествования данного мотива всегда (или почти всегда) имеет значение для всего сюжета или существенной его части.

В свою очередь, тот или иной мотив подготовлен и вызван предшествующим повествованием. Поскольку ситуации и эпизоды в эпосе носят типовой характер, возможности появления в повествовании того или иного мотива, так же как и сюжетные последствия этого появления, более или менее ограниченны и предопределены.

5

Внимательный анализ показывает, что характер связей мотивов, степень прочности и обязательности их неодинаковы и что мы имеем здесь дело с известными закономерностями. Можно выделить несколько типов таких связей.

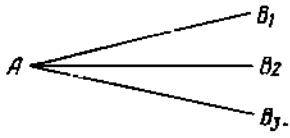
1. Данный мотив более или менее свободно связан с предшествующей ситуацией или с предшествующим эпизодом, может заместиться другими мотивами или вовсе отсутствовать. В свою очередь, и предшествующий мотив может варьировать более или менее свободно.

В этом случае мы имеет дело с отношениями переменных, которые схематически можно представить следующей формулой:

Многоточие означает, что набор вероятных возможностей (как для исходного, так и для следующего мотивов) не безграничен

и, по-видимому, в каждом отдельном случае мог бы быть исчислен сравнительно точно.

2. Имеется ряд мотивов, появление которых почти с обязательным постоянством обусловлено наличием соответственно одного типового мотива, причем сами эти мотивы могут варьировать. Здесь мы имеем дело с отношениями постоянной и переменных:



Это означает, что какие-то эпические мотивы связаны по принципу детерминации. Мотивы эти в контексте эпического произведения образуют пары, в сочетании которых первый элемент будет неизменным, а второй может варьировать. Так, в былинах част мотив выезда героя на охоту (А). Мотив этот имплицирует соответственно варьирующие мотивы, набор которых, видимо, сравнительно ограничен ($Б_1$ — Б...): герой на охоте встречает лебедь белую или лань с золотыми рогами («Михаил Потык»); встречает вещего ворона («Михаил Козарин», «Суровец-Суздалец»); наезжает на татарскую силу («Сухман») [15].

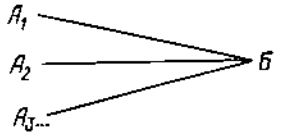
3. Предшествующий мотив жестко обусловливает появление последующего мотива и регулирует течение сюжета (тем самым и ряд соответствующих мотивов) на определенном участке повествования. Это — тип отношений между постоянными (взаимозависимость):

А ——Б (В, Г, Д . . .)

В скобках показана зависимость дальнейшего развития.

Так, мотив «героиня рассказывает мужу сон» обязательно вызывает появление мотива «муж отвечает на сновидение». Однако этой взаимозависимостью здесь отношения не замыкаются. Все дальнейшее развитие сюжета в соответствующих песнях идет под знаком мотива сновидения, который является для этого сюжета в целом «порождающим», т. е. почти автоматически вызывающим

[15] Для меня остается открытым вопрос, дает ли славянский эпос тип связей, представленный формулой:



т. е. тип, основанный на отношениях переменных и постоянной.

известный повествовательный ряд: герой вступает в борьбу с предсказанием, оно исполняется полностью или частично, и т. д.

В славянском эпосе существует целый ряд таких «порождающих» мотивов, которые стоят у истоков того или иного сюжета и имплицируют конкретное движение его.

Так, в былине о Ставре Годиновиче мотив хвастовства героя обусловливает все дальнейшее повествование, поскольку действие в былине развивается как «проверка» истинности хвастовства. Правда, надо при этом иметь в виду, что внутри сюжета, который как бы имплицирован исходным мотивом, ряд ситуаций и эпизодов может варьировать.

«Порождающее» влияние исходных мотивов в эпических сюжетах неодинаково. Иные из них обусловливают сюжетное развитие лишь в более или менее общем плане, не предопределяя конкретных его путей. Так, формулы типа «Снарядился Святогор во чисто поле гуляти» или «Как выехал Илья на добро́м кони́» предуказывают более или менее обязательное появление мотивов неожиданной встречи в поле, знакомства, борьбы или состязания богатырей, но не имплицируют определенного ряда мотивов. Формула типа «Књигу пише војвода Мильане» скорее всего вызывает некоторую серию мотивов: жалоба, просьба о помощи (или, напротив, угрозы), получение письма, прочтение, отклик на него.

При этом имплицируется не только сюжет (или часть сюжета), но и образная характеристика, и эпическая обстановка. «Порождающий» мотив заключает в себе некоторый набор характеристик, относящихся к герою песни и к обстоятельствам действия. Характеристики эти заданы в мотиве как знаковые, они могут не иметь явного выражения.

С другой стороны, исходные мотивы нередко достаточно многозначны и дают возможности для прямо противоположного развития. Такова, например, формула южнославянской эпики, начинающаяся словами «Пије вино...»

«Pije vino Karlovi̇ću Jve» — мы не знаем, как развернется действие в песне, начинающейся этими словами, даже не знаем, какого типа герой песни, здесь названный. Значит, в этой песне «порождающий» мотив появится позже.

Можно заметить, что в южнославянской эпике таких нейтральных исходных мотивов гораздо больше, чем в эпике русской. Юнацкие песни в меньшей мере связаны обязательностью сюжетного развития. В былинах связи более жесткие.

Особенно характерно для эпического сюжетообразования наличие взаимозависимости (между постоянными) в некотором ряду мотивов. Имплицирующая сила какого-либо исходного мотива действует на определенном отрезке, затем она ослабевает или исчезает, появляется новый «порождающий» мотив, к которому примыкает новая серия, и т. д.

Можно сказать, что эпический сюжет представляет собой сложную комбинацию не отдельных мотивов, а их серий, своеобразных блоков.

Мотив в эпическом произведении «живет» в составе «блока». В сюжете значимы не только мотивы, но и «блоки», и значение их не равно сумме значений входящих в них мотивов.

Варьирование мотивов внутри «блоков» регулируется в первую очередь семантикой этих последних.

В свою очередь «блок» как целое может варьировать в составе сюжета.

Существуют типовые «блоки», которые играют важную роль в эпическом сюжетообразовании. Можно заметить, например, что экспозиционные части эпических произведений, как правило, создаются из типовых блоков, отличающихся сравнительной устойчивостью своего состава.

6

Приведенные схемы позволяют сделать одно наблюдение, относящееся к сюжетообразованию в эпосе: любой эпический сюжет является результатом «выбора» из определенных возможностей, которые «предоставлены» наличием известного числа мотивов. Допустим, что мы имеем в качестве начальной ситуации былины картину княжеского пира. После описания самого пира и перечисления пирующих могут следовать различные развития. При одном пирующие начинают хвастать, князь спрашивает одного из участников пира, почему тот не хвастает, следует его ответ — и здесь, собственно, завязывается действие. Так начинаются, например, былины о Ставре Годиновиче, о Сухмане, о Даниле Ловчанине и некоторые другие.

При другом развитии мотива хвастовства нет: князь жалуется, что не может найти себе невесты, спрашивает совета, ему отвечают и т. д. Так возникает сюжет «Дуная».

В третьем случае князь обращается к присутствующим с просьбой выполнить важное поручение: так начинаются былины «Василий Казимирович» и «Михаил Потык».

В четвертом случае сюжетоопределяющим оказывается мотив «князь не позвал на пир Илью Муромца».

Набор мотивов, определяющих развитие сюжета из ситуации «княжеский пир», может быть установлен довольно точно. Все эти мотивы находятся между собою в отношении дополнительного распределения, т. е. в принципе они исключают друг друга. В функционально-сюжетном плане эти мотивы являются вариантами. Их инвариантный смысл — выявление главного героя, противопоставленного остальным персонажам по его возможности и готовности исполнить эпический подвиг, и определение главной

эпической коллизии. Мотивы эти, несомненно, релевантны, хотя в былинных текстах иногда разница между мотивом хвастовства героя и мотивом отклика героя на призыв князя несколько стирается.

В свою очередь, например, ситуация хвастовства может получить несколько продолжений — в зависимости от того, кто и чем хвастает. Мотивы хвастовства Ставра Годиновича, Сухмана, Данила Ловчанина функционально, композиционно изоморфны, но в плане семантическом находятся в отношении дополнительного распределения и вполне релевантны. Можно заметить, правда, что семантическая зависимость дальнейшего сюжетного развития от конкретного содержания мотива хвастовства не представляется абсолютной, она скорее конвенциональна. Здесь мы сталкиваемся с тем фактом, что эпический сюжет отнюдь не является результатом естественной, логической связи мотивов, он, так сказать, изобретается, и его структура отражает более высокий и сложный уровень творческой работы.

Наряду с теми случаями, когда мотивы, композиционно изоморфные, довольно определенно различаются по семантике и заключают в себе возможности разного развития, в эпосе мы обнаруживаем случаи, когда композиционный изоморфизм проявляется не столь явно (может и вовсе стираться) и когда сравнительный синтагматический анализ выявляет пересечение структурно-семантических планов в мотивах, казалось бы, довольно различных. Такие мотивы внутренне соотносятся, образуя свою вариантную группу. Наличие того или иного варианта в данном сюжете обусловливается уже не ближайшим окружением, непосредственным соседством или связями, которые были представлены выше в виде нескольких схем, но более широкими сюжетными отношениями. В мотивах-вариантах реализуются принципиальные инвариантные эпические темы, набор которых в конечном счете определяет самую сущность народного эпоса.

Покажем это на примере одной из архитем славянского эпоса. Ее можно сформулировать так: «Герой идет навстречу предуказанному конфликту». Тема эта складывается из следующих основных моментов: герою становится известно предсказание; он соответственно реагирует на сообщение; герой включается в события, предуказанные ранее; наступает развязка, благополучная или неблагоприятная для героя.

В славянском эпосе эта тема — одна из самых значительных. Масштабы ее пока что в полной мере не выявлены. Достаточно сказать, что с этой темой так или иначе пересекаются: былины «Добрыня и Змей», «Михаил Козарин», «Соломан и Василий Окулович», «Князь Роман и Марья Юрьевна», «Три поездки Ильи Муромца», «Василий Буслаев»; юнацкие песни о Косовской битве, о женитьбе Марка Кралевича, о встрече Марка Кралевича с полоном, о же-

нитьбе Вукашина; исторические песни, русские и южнославянские,— «Разин видит сон» [16], «Гибель царства Константина» [17], «Зриньский господин и Франкопан» [18], баллады типа «Милан-бег и Драгутин-бег» [19] и «Гргур Сенянин и его сестра» [20].

Каждому из основных моментов архитемы соответствует в славянской эпике свой набор типовых мотивов. Наличие одних мотивов в песнях и отсутствие других не просто обусловливает характер сюжетного развития, но, в конечном счете, определяет *тип* сюжетной разработки темы, непосредственно выражает историческую ее динамику, служит реализации конкретного народного замысла, осуществлению художественной концепции песни.

Таким образом, структурно-семантические варианты отражают многообразие возможностей разработки традиционной эпической темы как на синхроническом, так и на диахроническом уровнях — в пределах разных жанровых систем народного эпоса.

В этом смысле эпический мотив можно трактовать как конкретную (и типовую вместе с тем) реализацию инвариантной архитемы (коллизии). Это означает, что любой мотив в контексте эпического произведения в структурно-семантическом плане соотносится не только с данным контекстом, но и с его вариантами в других произведениях и с соответствующей инвариантной архитемой. Эти три уровня отношений и определяют содержание данного мотива.

Так, характерные для ряда эпических песен мотивы зловещего сновидения и его толкования героем должны быть обязательно взаимно сопоставлены с учетом реального контекста, в котором они находятся. Такое сопоставление покажет, что эти мотивы-варианты создают всякий раз специфическую для каждой песни семантическую оппозицию, которая во многом определяет основную коллизию данного сюжета и выявляет доминанту в характеристике главного героя песни. Разработка мотива сновидения и мотива ответа героя на предсказание в каждой отдельной песне находится объективно в семантической связи с аналогичными разработками в других песнях, и понять в должной мере ее смысл можно лишь установив и раскрыв эту связь.

В классических юнацких песнях герой решительно отвергает значение сна: «Сан је лажа» — такова обычная формула, характеризующая позицию юнака. Ход событий обычно подтверждает ее: герой опровергает предсказание, одерживая победу над враждебными силами.

---

[16] Исторические песни XVII века. Отв. ред. Б. Н. Путилов, М.—Л., 1966, №№ 348—349.

[17] См.: А. П. Стоилов, Предвестия за падане на царство,— «Известия на Народния етнографски музей в София», кн. VII, 1927.

[18] Narodne epske pjesme, I. Priredio Olinko Delorko, Zagreb, 1967, № 17.

[19] Српске народне пјесме, № 9.

[20] Narodne epske pjesme, I, № 20.

Такая разработка в кодовом смысле соответствует нормам народной героики, народному представлению о неизбежном торжестве справедливости.

В Косовской песне эта традиционная разработка резко нарушена. Герой здесь верит в предсказание сна, он заранее знает, что идет на гибель. Но он без колебаний готов исполнить свой долг и разделить участь несчастного лазарева войска. Перед нами — принципиально иная разработка тех же мотивов и, что еще важнее, иные кодовые связи, основанные на представлениях о трагически предопределенных исходах борьбы за справедливость.

С другими типами разработок (и иными типами кодовых связей) мы встречаемся в песнях балладных и исторических.

Оппозицию «сновидение — ответ героя на него» мы вправе сопоставить с более широким кругом мотивов, в которых даются различные предсказания, а также с мотивами, где предсказание выступает в обращенных формах (предупреждение, угроза, запрет).

В результате такого сопоставления обнаруживаются сложные и многообразные связи между эпическими песнями и устанавливается наличие типовых общеэпических коллизий, которые в процессе многовекового эпического творчества подвергаются варьированию, трансформации, переосмыслению, сохраняясь вместе с тем с удивительной устойчивостью.

Процесс варьирования и многосторонней разработки типовых коллизий, разнообразная реализация их в типовых эпических мотивах отражают сдвиги в народном эпическом сознании, смену идеологических и историко-культурных кодов, в которых закрепляются этапы развития этого сознания.

Поэтому сопоставительный анализ типовых мотивов-вариантов и контекстов, в которых они существуют, в конечном счете должен способствовать познанию процессов эволюции художественного сознания эпической среды, уяснению сложных отношений эпоса и действительности.

П. А. Гринцер

ЭПИЧЕСКИЕ ФОРМУЛЫ В «МАХАБХАРАТЕ» И «РАМАЯНЕ»

В связи с изучением санскритского эпоса в древнеиндийском литературоведении сложилась приблизительно та же парадоксальная ситуация, какая до недавнего времени господствовала в гомеристике. С одной стороны, исходя из недвусмысленных указаний самих «Махабхараты» и «Рамаяны», а также косвенных свидетельств классической санскритской литературы, большинство ученых признает, что обе поэмы сложились в русле устной традиции; с другой — в своем подходе к конкретным проблемам, поставленным древнеиндийским эпосом, исследователи, как правило, руководствуются принципами и нормами письменной, а не устной поэзии [1]. Отсюда попытки реконструировать оригинал или, по крайней мере, оригинальное ядро «Махабхараты» и «Рамаяны», выделить в их составе многочисленные интерполяции и редакции, установить, кто были их авторы, точную дату, когда они были созданы, и т. п.[2]. Отсюда пристальное внимание к многочисленным противоречиям эпоса в содержании, композиции, вставных эпизодах и характеристике героев (противоречиям и мнимым, и подлинным), которые вынуждали некоторых специалистов видеть в «Рамаяне» и прежде всего в «Махабхарате» произведения, лишенные целостности и истинной художественности [3].

---

[1] О психологических основаниях такого рода подхода П. Г. Богатырев и Р. О. Якобсон справедливо пишут: «Не устное творчество, а письменная литература являются для нас привычной и наиболее известной формой творчества, и, таким образом, привычные представления эгоцентрически проецируются в сферу фольклора» (4, стр. 373). Ср. остающееся весьма актуальным наблюдение А. Н. Веселовского по поводу изучения германского и гомеровского эпосов: «Западные ученые, которые очень мало знакомы с живущей эпической традицией, невольно переносят на вопросы народной поэзии в древнем периоде вопросы критики чисто книжной. Этим грешит вся критика „Нибелунгов" и отчасти критика Гомеровского эпоса» (6, стр. 662).

[2] Эти попытки характеризуют, в частности, весьма важные и во многих отношениях не утратившие своей ценности работы А. Вебера (37), А. Хольцмана (21), С. Сёренсена (35), Г. Якоби (24), И. Дальмана (15; 16), У. Хопкинса (22), Г. Ольденберга (28), В. Сукхтанкара (36), А. Пусалкера (32) и др.

[3] Показательно мнение виднейшего историка санскритской литературы М. Винтерница: «„Махабхарата" как целое — литературное чудовище. Никогда не касалась ее рука артиста, который попытался бы разрешить едва ли выполнимую задачу: соединить противоречивые элементы в одной поэме. Лишь лишенные поэтического дара теологи, комментаторы и неумелые пере-

Между тем проблемы авторства, оригинала, интерполяций, точной датировки всего памятника или даже какого-то одного в нем слоя — это проблемы письменной литературы. Устный памятник не знает ни автора в обычном понимании этого слова, ни канонического текста, ни определенной даты создания, ни отделенных непроницаемыми барьерами редакций. Он не статичен, но существует в текучей, динамической традиции, постоянно меняясь и, несмотря на это, оставаясь одним и тем же произведением. Он одновременно целостен и противоречив, един и многообразен, аморфен и организован, ибо в каждом своем исполнении — пусть отстоящем одно от другого даже на столетия — он импровизируется, но импровизируется в русле устойчивой и достаточно жесткой традиции.

Мы далеки от того, чтобы отрицать значение письменной фиксации «Махабхараты» и «Рамаяны», происшедшей, по-видимому, где-то в первых веках н. э. и наложившей на эти поэмы, какими мы их знаем, существенный отпечаток. Однако ряд важнейших особенностей и внешнего облика, и состава, и содержания, и стиля обоих эпосов нельзя понять, если не учитывать, что до этой фиксации, на протяжении жизни многих поколений, они функционировали как памятники устные, со всеми присущими устной эпической поэзии признаками.

На одном из таких признаков, а именно на формульности языка «Махабхараты» и «Рамаяны», мы и хотели бы остановиться в настоящей статье.

Честь открытия формульности языка эпической поэзии принадлежит американскому ученому М. Парри (30; 31), исследования которого продолжил его ученик А. Лорд (26). Конечно, и до Парри многочисленные словесные повторы считались одной из важнейших черт эпического стиля, и для них существовал ряд названий, например: «постоянные эпитеты», «эпические клише», «устойчивые словосочетания», «фразеологические шаблоны» и т. п. Парри, однако, не просто объединил все эти названия в емком понятии формулы, но на материале гомеровского и сербо-хорватского эпоса показал, что именно формула является основной единицей эпического языка, и — самое главное — определил негласные и тем не менее строгие правила употребления формул, продемонстрировав их тесную связь с эпическим метром. Формулой Парри назвал «группу слов, регулярно используемую в одних и тех метрических условиях для выражения какого-либо необходимого понятия» (31, I, стр. 80), и пафос этого определения в указании на метрическую обусловленность формул, благодаря чему эпический певец способен автоматически вставлять их в согласии с контекстом в исполняемую

писчики были теми, кому удалось совместить в разнородной массе отрывки на самом деле несовместимые и датируемые различными столетиями» (38, стр. 286; ср. 20, стр. 321).

им поэму, конструируя с их помощью правильные стихи. Так, по подсчетам Парри, выражение «сообокая богиня Афина» (θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη) встречается у Гомера пятьдесят раз, и каждый раз — во второй половине стиха после трохеической цезуры в третьей стопе (31, I, стр. 81). Другая излюбленная Гомером формула «крылатые речи» (ἔπεα πτερόεντα) также появляется после цезуры в третьей стопе, но никогда не сочетается в одной строке с именем говорящего (29, стр. 59 сл.). В сербском эпосе для выражения одного и того же понятия «Марко сказал» в первой половине десятисложной строки всегда применяется формула «Marko kaže», во второй половине — «govorio Marko», а если нужно заполнить всю строку — «govorio Kraljeviću Marko» (26, стр. 34).

Основной набор формул в эпической традиции того или иного народа постоянен и должен храниться в памяти певца, но, как убедительно доказали Парри и Лорд, формулы в своем большинстве не окостеневшие фразеологические блоки, но скорее — своего рода идеальные модели, на основе которых певец создает новые, хотя и совпадающие с ними в существенных метрических и синтаксических характеристиках, формульные выражения. Так, например, если сербский певец знает формулу первой половины строки «в Прилипе» (u Prilipu), он по аналогии может заменить слово «Prilipu» любым другим трехсложным названием города в дательном падеже: u Stambolu, u Travniku, u Kladuši. Или вместо a u kuli («в башне») сказать: a u dvoru («в замке»), a u kući («в доме») и т. д. (26, стр. 35). Из таких потенциально возможных замен в эпическом тексте возникают, по выражению Парри, «системы формул» (30, стр. 11 сл.), и Лорд сравнивает их с грамматикой, поскольку формулы способны сменять друг друга приблизительно по тем же правилам, по которым один грамматический объект при глаголе может заменяться другим или при одном и том же подлежащем допустимы несколько сказуемых (26, стр. 35 сл.).

Теория Парри и Лорда впоследствии была с успехом приложена к таким разнохарактерным эпическим памятникам, как «Беовульф» (27; 18; 19), французские chansons de geste (33), «Эдда» (9, стр. 76 сл.), русские былины (10)[4], однако древнеиндийский эпос остался, по сути дела, в стороне от подобных исследований[5]. Правда, и ранее, и в недавнее время появлялись работы, содержащие обширные списки стереотипных словосочетаний в «Махабхара-

[4] Даже при первом приближении бросается в глаза большая роль формул в угаритских поэмах об Акхате и Кирете, вавилонском «Гильгамеше» и некоторых иных эпосах древности и средневековья (см. 12, стр. 241 сл.; 8, стр. 141 и сл.).

[5] Предварительные попытки рассмотреть «Махабхарату» и «Рамаяну» с точки зрения формульной теории были предприняты нами в статье об эпосах древнего мира (8, стр. 143 сл.) и в докладе о формулах в «Махабхарате» на симпозиуме «Структура индийского текста» (9). См. также статью на эту тему Я. В. Василькова (5а).

рате» и «Рамаяне», но их целью было либо сопоставить тексты обеих поэм, чтобы выявить общие в них элементы (23; 22, Appendix A), либо они предлагали тот или иной способ тематической классификации таких словосочетаний (34; 13).

С подобного рода классификации формул намерены начать статью и мы, но при этом нужно иметь в виду, что, во-первых, она не претендует на то, чтобы быть исчерпывающей или единственно возможной, а во-вторых, она должна играть лишь вспомогательную роль для решения основной задачи — выявления структуры индийской эпической формулы как средства устной поэзии.

Исходя из такой задачи, нам представляется целесообразным разделить формулы «Махабхараты» и «Рамаяны» на следующие шесть разрядов: атрибутивные формулы, повествовательные (или нарративные) формулы, вспомогательные формулы, формулы прямой речи, формулы-сравнения и формулы-сентенции.

К атрибутивным формулам помимо имен персонажей эпоса с постоянными их эпитетами мы относим все другие виды эпитетов и приложений, субстантивированные определения, стереотипные характеристики героев, предметов и явлений, иногда обусловленные контекстом, а иногда независимые от него и от данной конкретной эпической ситуации. Например:

kuntīputro yudhiṣṭhiraḥ («Юдхиштхира, сын Кунти») — Мбх. IV. 21.34; 32.11, 24; 65.9; 66.1,19; 67.12,33 [6]; bhīmo bhīmaparākramaḥ («Бхима, наделенный страшной силой») — Мбх. I. 2.182; 55.19; 114.9; 141.18; IV.21.47; V.50.12; lakṣmaṇaḥ çubhalakṣaṇaḥ («Лакшмана, обладающий счастливыми признаками») — Рам. II.103.21; VI.21.13; 80.38; 86,6; 92.1; rāvaṇo rakṣasādhipaḥ («Равана, владыка ракшасов») — Рам. VI.32.42; 51.14; 101.10; puruṣavyāghraḥ («тигр среди людей») — Мбх. I.63.7; 70.4; IV.12.5; 40.2; V.20.27; 78.10; VIII. 32.31; 44.10; Рам. II.2.40; 16.28; 40.42; 49.1; 71.15; VI. 33.9; bharatarṣabhaḥ («бык из рода бхаратов») — Мбх. I.73.1; 96.39; IV.30.29; 57.13; V.7.27; 18.21; VI.44.4; 45,63; VIII. 18.5; 22.28; rākṣasarṣabhaḥ («бык среди ракшасов») — Рам. VI.52.19; 60.86; 62.21; 64.4; 67.145; 70.46; 71.2, 78; dvijasattamaḥ («лучший из дваждырожденных») — Мбх. I. 12.1; 31.16; 107.7; 168.8; IV.4.47; V.11.19; V.180.31; 181.14; Рам. II.3.7; dharmabhṛtāṃ varaḥ («лучший из блюстителей дхармы») — Мбх. I.2.193; 121.6; IV.1.2; 67.19; V.142.30; Рам. II. 24.15; 34.27; 37.14; VI.120.29; 121.12; mahābalaḥ («наделенный большой силой») —

[6] Примеры большей частью взяты из I, IV, V, VI, VIII книг «Махабхараты» и II и VI книг «Рамаяны». Приводятся они либо в им. пад. ед. числа, либо в наиболее употребительной грамматической форме. Ради экономии места мы сопровождаем примеры лишь небольшим числом отсылок к текстам, поскольку отобранные нами формулы принадлежат к наиболее распространенным и встречаются, как правило, очень часто. Ссылки на «Махабхарату» даются по критическому изданию эпоса (1), ссылки на «Рамаяну» — по мадрасскому изданию так называемой «северной» рецензии (2).

Мбх. I.57.95; 68.4; IV.23.4; 52.22; V.5.14; 20.27; VI.43.13; 46.6; VIII. 10.35; 19.37; Рам. VI. 20.28; maheçvāsaḥ («могучий лучник») — Мбх. I.117.23; 164.2; VI. 43.11,14; 47.12; 69.2; VIII. 9.1,32; 10.16; Рам. II.11.17; 70.18; 102.5; VI.45.18; 123.15; mahābāhuḥ («долгорукий») — Мбх. I.95.12; 114.9.20; IV. 1.11; 21.26; VI. 42.8; 44.48; VIII. 9.3; 44.3; Рам. II. 58.22; 72.16; 99.27; VI.4.96, 103; 37.19; 60.90; pararpuraṃjayaḥ («покоритель вражеских городов») — Мбх. I.96.35; 126.1, 21; IV.54.4; V.4.19; 48.17; 54.66; 179,7; Рам. II.2.11; VI.25.15; 27.5; 35.1; 131.12; dharmajñaḥ («знаток дхармы») — Мбх. I.198. 8; 209.4; IV.27.3; V.149.3; Рам. II. 52.12; 64.67; 72.52; 108.1; VI.122.24,28; 128.34; sarvabhūtahite rataḥ («преданный благу всех существ») — Мбх. I. 61.53; 89.50; 92.1; 110.10; Рам. II.58.33; 109.7; VI.25.17; 94.7; divyābharaṇabhūṣitā («облаченная в божественные одежды») — Мбх. I.26.45; 76.5; 92.27; V.58.5; Рам. II.91.43; VI.50.44; suçroṇī («прекраснобедрая») — Мбх. I.6.4; 65.12; 142.3; IV. 20.10; 34.16; V.13.6; Рам. II.13.21; VI.5.12; sumadhyamā («с красивой талией») — Мбх. I.93.13,19,20; 140.7; 155.45; IV.22.10; 66.8; Рам. III.10.1; 35.19; 41.33; V.11.16; rūpeṇāpratimā bhuvi («несравненная по красоте на земле») — Мбх. I.115.17; 119.13; IV.23.26; V.136.16; Рам. I.32.14; III.34.20; 35.13; 72.5; svarṇapuṃkhāḥ çilāçitāḥ («[стрелы] с золотым оперением, отточенные на камне») — Мбх. IV.36.29; VI.49.21; 75.28; 114.12; VIII. 9.23,57; 18.22,62; 39.2; kanakabhūṣaṇāḥ («[стрелы или копья,] украшенные золотом») — Мбх. VI.49.15; 53.11; 60.11; VIII.42.12; 44.29; Рам. VI.69.29; 71.40; 103.4,22; gajāçvarathasaṃkulaḥ («[войско,] полное слонов, лошадей и колесниц») — Мбх. IV.30.30; 34.5; 36.7; Рам. II.92.38; 96.12; 115.11; sāgaraparyantā («[земля,] окруженная океаном») — Мбх. I.58.16,31; 94.30; IV.19,20; V.18.15; Рам. VI. 8.4; krodhasaṃraktanayanaḥ («с глазами, покрасневшими от гнева») — Мбх. I. 73.33; V.9.40; Рам. I.62.15; VI.106.1; çokopahetacetanaḥ («с разумом, пораженным горем») — Мбх. 1.94.53; 155.2; VI.48.25; Рам. II.12.6; VI.1.124; kāmamohitaḥ («обезумевший от любви») — Мбх. I.161.1; 162.4; IV.21.20, 23, 43; V.12.5; Рам. II. 11,23; kālacoditaḥ («понуждаемый судьбой») — Мбх. I.8.15; 39.32; 136.7; VI.66.17; Рам. VI.16.1; 17.15; 36.23; 69.8,20 и т. д.

Повествовательные формулы описывают стандартные, повторяющиеся действия, события и состояния. Например:

vismayaṃ paramaṃ gataḥ|gatvā («пришел в крайнее изумление») — Мбх. I.23.20; III. 69.22; IV.22.30; IX. 53.10; Рам. I.45.1; IV. 12.5; V.32.3; kṛtvā pradakṣiṇam («обойдя слева направо») — Мбх. I. 209.12; IV.41.1; Рам. II.40.1; 42.15; 92.32; 110.21; VI.29.24; 110.21; anyonyavadhakāṃkṣiṇau («желая убить друг друга») — Мбх. VI.106.29; 107.31,38; Рам. VI.53.18; 100.31; 108.18; (rājānaṃ) nihataṃ dṛṣṭvā («увидев [царя] убитым») —

Мбх. VI.75.49; 112.50; VIII.10.15; Рам. VI.48.1; 52.38; 55.1; 68.1; 91.55; 101.10; vavarṣa çaravarṣāṇi («пролил поток стрел») — Мбх. IV.58.5; V.183.2; VI.49.16; 50.20; 55.64; 66.13; Рам. VI.58.40; 73.33; 86.6; 91.23; abhidudrāva vegena («яростно напал») — Мбх. VI.49.31; 57.33; 58.13; VIII.10.15, 31; 20.32; 44.46; Рам. II.34.17; VI.76.46; athānyaddhanurādāya («тогда, взяв другой лук») — Мбх. VI.49.22; 73.64; 75.44; 107.10; VIII.17.37, 59,63; 18.64; 20.13; 44.31,50; (vivyādha) niçitaiḥ çaraiḥ («поразил] острыми стрелами») — Мбх. IV. 57.13; VI.43.61, 74; 45.31; 48.26; 69.27,32; 107. 3,7, 10; VIII.11.3; 15.22; 17.39; 42.11, 20; Рам. V.44.6; VI.34.26; 41.68; 43.29; 52.4; 70.8, 21,33; 104.30; tataḥ samabhavadyuddhaṃ tumulaṃ lomaharṣaṇam — в нескольких вариантах («тогда произошла битва, яростная, заставившая подняться волоски на теле») — Мбх. IV.59.10; VI.48.5; 49.40; 54.12; 55.5; 114.22; Рам. VI.43.16; 91.63; 113.19; āsīd rājā x x nāma и x x x vikhyātaḥ/khyātaḥ («был царь по имени...» и «известный под именем...») — Мбх. I.25.10; 36,8; 61.6, 12, 13, 14, 16; 112.7; 113.9; 114, 6; Рам. VII.55.4 и т. д.

Вспомогательные формулы служат для выражения временных и числовых отношений, для обрамления диалогов и реплик персонажей, а также используются как композиционные связки. Например:

etasminneva kāle tu («в то самое время») — Мбх. 1.8.5; 27.24; 41.1; 92.17; VI.112.138; VIII.10.25; 42.40; Рам. 1.9.7; 33.11; etasminnantare (tatra) («между тем, как...») — Мбх. IV.51.1; VI.42.96; Рам.VI.43.5;49,3; 50.7, 33; 55.30; 101.13, 24; 104.9; 114.32; nimeṣāntaramātreṇa («во мгновение ока») — Мбх. V.15.28; 59.16; VI.55.33; Рам. II.118.48; VI.45.16; 54.33; atha rātryāṃ vyatītāyām («затем, когда миновала ночь») — Мбх. III.271.1; Рам. I.58.10; 74.1; II.56.1; 65.1; 119.17; III. 11.72; çataço 'tha sahasraçaḥ («сотню и тысячу раз») — Мбх. I.1.179; Рам. II.51.7; III.24.15, 20; tasyatadvacanaṃ çrutvā («услышав эти его слова») — Мбх. I.5.26; 54.21; 94.89; 100.11; 152.4; IV.66.15; V.21.1; Рам. II. 8.20; 46.32; 59.21; VI.19.6; 22.35; 47.11; (idam) vacanamabravīt («сказал такое слово») — Мбх. 1.16.30; 68.23; 206.16; IV.13.5; 19.30; 34.11; V. 9.40; 21.1; 8.18; Рам. II.29.1; 56.5; 78.1; VI.4. 100; 5.3; 13.9; paryapṛcchat/abhivādya kṛtañjaliḥ («спросил/сказав, сложа руки») — Мбх. I.1.4; 54.17; V.58.3; 142.30; 179.26; Рам. II.3.8; 4.10; 20.1; 82.15; 113.18; VI.46.46; tatheti ca pratijñāte («согласился, сказав „хорошо“») — Мбх. I.132.18; 133.17; 207.23; Рам. II.3.23; 90.9; 112.26; VI. 127.20; nātra saṃçayaḥ («здесь нет сомнения») — Мбх. I.110.28; 143.16; 147.3; IV.30. 19; 37.11; V. 6.15; 7.32; 8.26; Рам. II. 31.19; VI. 16.8; 50.21; 51.4[7]; tadadbhutamivābhavat («это было словно чудо») — Мбх.

[7] Вариант: na saṃçayaḥ — Мбх. I.114.6; 137.4; 216.22; IV.5.10; 34.16; V.4.1; 21.4; Рам. II.27.14, 15; 61.9; 96.31; VI.13.8, 14; 59.49; 61.27 и т. д.

IV.52.15; 53.29; VI.50.74; 58.27; 69.32; 106.40; 112.61; VIII. 42.36; 56.22; Рам. VI.91.25, 30 и т. д.

К формулам прямой речи принадлежат, в частности: neṣyāmi/ nayāmi yamasādanam («я отправляю тебя в обитель Ямы») — Мбх. I.141.7; 151.6; II.68.18; III.40.10,32; V.20.7; 54.43; Рам. III. 21.4; VI.45,12; 96.10; tatrādbhutamapaçyāma ... pauruṣam/vikramam/parakramam («тут мы увидели удивительное мужество...») — Мбх. VI. 49.11,19, 32; 54.14; 58.9; 106.26; 107.26; 112.89; VIII. 45.25; 56.54; paraṃ kautūhalaṃ hi me («ибо мне это крайне удивительно») — Мбх. I.76.10; III.283.26; V.64.2; Рам. I.1.5; tiṣṭha tiṣṭheti cābravīt («и он воскликнул: „стой! стой!"») — Мбх. I.140. 21; VI.43.28,32; 49.7; 50.65; 107.42; 112.22; VIII.9.23; 10.8; 18.1; 19.37; Рам. VI.79.44; hanta te kathayiṣyāmi («хорошо, я расскажу тебе») — Мбх. I.53.35; 59.9; 81.9; 89.4; Рам. I.48.14; çrotum icchāmi («я хочу услышать») — Мбх. I.13.5; 46.26; 59.8; 81.8; 89.3; V.33.15; Рам. II.118.25; tanmāmācakṣva (saṃjaya) («расскажи мне об этом, [Санджая]!») — Мбх. VI.49.1; 55.2; 104.1; VIII.5.109; 7.2; 16.3; 44.2; bhadraṃ te («благо тебе!») — Мбх. IV. 13.14; 14.15; 19.22; 21.29; 23.9, 26; 35.15; 53.1; 66.19; Рам. II.14. 64 и т. д.

К формулам-сравнениям наряду с оборотами речи, которые рассматриваются в санскритских поэтиках как украшения (alaṃkāra) типа upamā, отнесены и некоторые иные виды тропов. Например:

pūrṇacandranibhānana («с лицом, подобным полной луне») — Мбх. I.213.69; III.60.31; 65.25; IV.8.12; VI.8.16; Рам. II.8.12; VII. 33.14; rajīvalocanā («с глазами-лотосами») — Мбх. I.46.34; 77.27; 89.6; 112.2;116.7; VI.102.63; Рам. I.19.17; 20.2; II.35.30; 72.7; 92.2; VI.4.95; vṛtravāsavayoriva («словно [битва] Вритры с Васавой») — Мбх. IV.53.40; 54.2; VI. 43.34; 96.49; Рам.VI.100.31; deva-/amara-/sura-garbhābhaḥ («подобный отпрыску богов») — Мбх. I.68.4,13; 77.27; 92.31; 100.30; 142.3; 213.82; III.73.25; IV.13.4; çakra-/indrā-çanisamasparçaḥ («разящий, словно перун Шакры/Индры») — Мбх. V.185.5; VI.49.9; 104.34; Рам. VI.89.6; vidhūma iva pāvakaḥ («словно огонь без дыма») — Мбх. VI.45.56; 105.33; 112.122; VIII.45.40; Рам. IV.67.7; VI.56.28; 77.7; 88.21; āditya-/sūrya-varcasam («наделенного блеском солнца») — Мбх. I.6.3; 68.14; IV.15.33; 21.15; 58.3; VI.48.18; VIII.15.23; Рам. II.16.29; 91.46; VI.69.35; vata-/māruta-raṃhasaḥ («быстрые, словно ветер») — Мбх. I.215.16; IV.36.3; 67.35; V.183.18; VI.75.34; 86.4; 92.19; Рам. VI.4.63; 74.56 [8]; tasthau giririvācalaḥ («стоял недвижный, как скала») — Мбх. I.179.14; 181.4; IV. 54.13; VI.49.11; 88.12; 90.21; Рам. VI.28.28; calantā iva parvatāḥ

[8] Ср. manomārutaraṃhasaḥ («быстрые, словно мысль или ветер»),— Мбх, 1.6.1; 26.6; 216.8; V.135.29; 179.16; VI.68.27; VIII.10.33 и т. д.

(«словно движущиеся горы») — Мбх. IV.30.27; VI.19.31; 46.53; 47.33; Рам. VI.53.10; meghā iva savidyutaḥ («словно тучи с молнией») — Мбх. V.19.5; VI.16.25; 18.5; 87.14; 89.32; Рам. II.23,25; siṃhaḥ kṣudramṛgaṃ yathā/iva («как лев на мелкое животное») — Мбх. I.141.19; 166.38; IV.32.32; VI.55.45; 92.23; Рам. III.28. 13; daṇḍapāṇirivāntakaḥ («будто Бог смерти с дубинкой в руке») — Мбх. IV.22.19; V.50.7; VI.50.2; 58.11; 76.57; 98.35; 103.68; VIII.20. 29; āçīviçopamaḥ («похожий на ядовитую змею») — Мбх. IV.25. 5; 43.15; V.181.35; VI.42.17; 70.2,9; VIII. 15.28; 42.8; Рам. II.63.23,24; VI.21.22; 27.42; 44.9; 51.15; 70.7; 101. 34; daṇḍāhata ivo'ragaḥ («словно змея, которую ударили палкой») — Мбх. IV.21.51; VI.50.67; Рам. VI.54.34; puṣpitāviva kiṃçukau («подобно покрытым цветами деревьям киншука») — Мбх. IV.53.51; VI.49.23; VIII.20.16; Рам. VI.45.9; 54.32; 80.34; 91.39 и т. д.

Формулы-сентенции, примеры которых мы предлагаем, обычно принадлежат не одной эпической поэзии, но встречаются в неизменном виде либо с некоторыми вариациями в литературе дхармашастр, пуран, обрамленной повести и т. п.:

eṣa dharmaḥ sanātanaḥ («таков вечный закон») — Мбх. I.113. 13; 196.2; III.13.6; 30.50; 152.9; IV.50.7; Рам. II.30.38; açvamedhasahasraṃ ca satyaṃ ca tulayā dhṛtam («тысяча жертвоприношений коня и истина считаются равными») — Мбх. I.69.22; XII.156. 26; XIII. 23.14; kāmaṃ naitatpraçaṃsanti santaḥ svabalasaṃstavam («поистине, благие не говорят похвально о собственной силе») — Мбх. I.30.2; V.166.5; sarve kṣayāntā nicayāḥ patanāntāḥ samucchrayāḥ | saṃyogā viprayogāntā maraṇāntaṃ ca jīvitam («все целостное стремится к распаду, возвышенное — к падению, соединенное — к разъединению, а живое — к смерти») — Мбх. XI.2.3; XII.27.29; 317.20; XIV.44.18; Рам. II. 105. 16; VII.52.11; nātantrī vādyate vīṇā nācakro vartate rathaḥ | nāpatiḥ sukhamedheta yā syādapi çatātmajā‖ mitaṃ dadāti hi pitā mitaṃ mātā mitaṃ sutaḥ | amitasya hi dātāraṃ bhartāraṃ kā na pūjayet ‖ («лютня не звучит без струн, повозка не движется без колес, женщина — пусть у нее сто сыновей — не может быть счастлива без супруга; свою меру дает отец, свою меру и мать, и сын; как же не чтить супруга, который дает неизмеримое!») — Рам. 39.29^{cd} — 31^{ab}; первая шлока с небольшими изменениями имеется в «Жизни Викрамы», 30.12, а вторая в Мбх. XII. 144.6, «Панчатантре», III.156, «Жизни Викрамы», 30.9, «Матсьяпуране», 210.18; punnāmno narakādyasmāt pitaraṃ trāyate sutaḥ | tasmāt putra iti proktaḥ pitṝn yaḥ pāti sarvataḥ («поскольку сын спасает отца от ада, зовущегося „пут", он, который всегда хранит своих предков, прозван „путрой"») — Мбх. I. 68.38; Рам. II.107.2; «Законы Ману», IX.138; sulabhāḥ puruṣā rājan satataṃ priyavādinaḥ | apriyasya ca pathyasya vaktā çrotā ca durlabhaḥ («легко найти людей, о царь, которые всегда говорят приятное; трудно найти того-

кто говорит или выслушивает неприятное, но согласное с долгом») — Мбх. V.37.14; Рам. III.37.2; «Панчатантра», II.171; brahmaghne ca surāpe ca goghne bhagnavrate tathā | niṣkṛtirvihitā sadbhiḥ kṛtaghne nāsti niṣkṛtiḥ («для убийцы брахмана, для пьяницы, для убившего корову и для нарушителя обета благими установлено искупление, но нет искупления для неблагодарного») — Мбх. XII.166.24; Рам. IV.34.12; «Панчатантра», III.157 и т. д.

Все рассмотренные нами формулы используются в стихах, составленных в основном древнеиндийском эпическом размере шлоке (çloka). Поскольку из таких стихов состоит приблизительно 95% текста санскритского эпоса (22, стр. 192), мы и в дальнейшем ограничим наш анализ формулами шлоки. Шлока как известно, представляет собой два изометричных стиха по 16 слогов в каждом, причем каждый стих разбивается на два полустишия — пады, отделенные друг от друга цезурой и содержащие по 8 слогов.

Пада и является основной ритмической единицей шлоки. Формулы, как правило, не превышают одной пады, а если они все-таки выходят за ее границы (как это часто бывает с сентенциями, но иногда и с другими видами формул), то обычно распадаются на две-четыре независимые формулы, каждая совпадающая с падой. Независимость последних подчеркнута тем, что каждая из них может появляться в различных комбинациях. Так, в сложной формуле: tayostadabhavadyuddhaṃ tumulaṃ lomaharṣaṇam («между ними двумя произошла битва, яростная, заставившая подняться волоски на теле» — Мбх. IV.59.10; VI.43.11; 114.22; варианты: Мбх. IV.31.4; VI.48.5; 49.40; 54.12; Рам. VI. 43.16; 103.19; 109, 28 и т. д.), состоящей из двух пад, первая пада в качестве самостоятельной формулы может выступать, например, в сочетании: tayostadabhavadyuddhaṃ ghorarūpaṃsudāruṇam/viçāṃ pate («между ними двумя произошла битва, ужасная видом, очень жестокая/ о владыка людей» — Мбх. VI.43.34,51; 50.9; 54.76; варианты: Мбх. I.95.7; IV.51.5; 53.20; 54.10; Рам. IV.12.17; VI.52.2; 91.63 и т. д.), а вторая пада — в сочетании: saṃbhramo rakṣasāmeṣa tumulo lomaharṣaṇaḥ («это яростное, заставившее подняться волоски на теле, волнение ракшасов» — Рам. VI.33.29; ср. Мбх. IV. 31.4; VI.42.8, 43 и т. п.).

В каждой паде шлоки более или менее четко маркированы в метрическом отношении последние четыре слога (вторая стопа). Четные пады (вторая — «b» и четвертая — «d») неизменно оканчиваются на ямб: ◡ — ◡ ⏑̲, а нечетные пады (первая — «a» и третья — «c») выступают в двух основных формах: патхья (pathyā) и випула (vipulā). В форме патхья вторая стопа нечетной пады представляет собой, если пользоваться терминами античной метрики, антиспаст или ямбохорей: ◡ — — ⏑̲; в форме же випула она имеет четыре варианта: 1) ◡◡ ⏑̲, 2) — ◡ ◡̲, 3) — — — ⏑̲, 4) — ⏑ — ⏑̲. Поскольку форма патхья встречается в эпосе приблизительно в

восемь раз чаще, чем випула (87,5% к 12,5%) (22, стр. 241), то обычная метрическая схема каждого стиха эпической шлоки такова: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — — ⏑/⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ [9].

Соответственно, по своим метрическим характеристикам формулы «Махабхараты» и «Рамаяны» распадаются на два вида: формулы четных и формулы нечетных пад. И так как одно и то же или сходное по значению понятие эпическому певцу приходилось, согласно требованиям контекста и метра, выражать то в первой, то во второй половине стиха, большинство формул находится друг с другом как бы в отношениях дополнительного распределения и их можно разбить на два параллельных синонимических ряда. Это свойство формул древнеиндийского эпоса иллюстрируется следующей таблицей:

Нечетные пады («a» и «c») Патхья: X X X X ⏑ — — ⏑	Четные пады («b» и «d») X X X X ⏑ — ⏑ ⏑
X X yudhiṣṭhiro rājā («царь Юдхиштхира» — Мбх. IV.1.4; 32.26; 47.6 и т. д.)	dharmaputro (или: kuntīputro) yudhiṣṭhiraḥ («сын Дхармы / Кунти Юдхиштхира» — Мбх. IV 21.34; 32.11,24; 63.37; 65 9 и т. д.).
X X X nara- (или: manuja,-kuru- и т. п.) — çārdūlaḥ («тигр среди людей / рода Куру» и т. п. — Мбх. I.112.4; 159.7; V.8.30; VI.43.10; Рам. II.42.2; 92.28; VI.119.14).	X X X X nara- (или: manuja-, kurūṇaṃ и т. п.) — ṛṣabhaḥ («бык среди людей / рода Куру» и т. п. — Мбх. I.2.223; 98.22; IV.35.2; V.51.4; Рам. II.23.2; 59.93; 61.22; 90.1; VI.4.42).
X X praharatāṃ (или: rathināṃ, buddhimatāṃ и т. п.) çreṣṭhaḥ («лучший из воинов / колесничих / мудрых» и т. п. — Мбх. I.96.4; IV.21.28; VI.45.54; VIII.15.12; Рам. VI.2.17; 71.51).	X X praharatāṃ (или rathināṃ, buddhimatāṃ) varaḥ («лучший из воинов / колесничих / мудрых» и т. п. — Мбх. I.96.7; IV.36.12; V.50.22; 136.14; Рам. II.3.24; 46.27; VI.56.6; 71.38).
X X X X mahāvīryaḥ («наделенный великой доблестью» — Мбх. I.23.6; IV.58.4; V.78.13; VIII.18.21; 20.10; Рам. VI.4.22; 41.35; 51.20; 73.47).	X X X X mahāyaçāḥ («наделенный великой славой» — Мбх. I.98.17; V.49.41; 87.13; VI.74.11; 112.12; VIII.64.30; Рам. II.10.11; 72.51; VI.17.31; 71.36).
X X X X mahātejas (в зват. и им. пад ед. ч.) («наделенный великим блеском» — Мбх. I.46.2,8; IV.21.61; V.15.26; 142.30; VIII.18.45; Рам. II.31.9; 85.3; VI.4.1; 19.10,35; 43.9).	X X amitatejasaḥ (в косв. пад.) («наделенного несравненным блеском» — Мбх. I.55.17; 204.27; IV.15.21; 63.23; V.13.1; 38.44; 50.28; VI.47.1; VIII.56.5).
X X X X ameyātmā (в им. пад. ед. ч.) («великодушный» — Мбх. IV.52.6; 53.35; 57.2; VI.49.8; 50.62, 70.90; 60.2; VIII.39.19).	X X X X mahātmanaḥ (в косв. пад.) («великодушного» — Мбх. IV.1.20; 9.11; 64.34; VI.50.46; 106.42; VIII.42.39; Рам. III.4.30; VI.91.90; 92.6).

[9] Для простоты изложения мы не рассматриваем здесь значительно более свободную метрическую структуру первых стоп пад, соотношение различных вариантов стоп в паде и пад в шлоке и ряд иных вопросов (подробно об этом см. у Хопкинса: 22, стр. 213 сл.). Впрочем, для общей метрической характеристики эпических формул вопросы эти существенного значения не имеют.

X X X X amitra- (или: çatru-) ghnaḥ («убивающий врагов» — Мбх. I.1.167; 58.49; 63.6; 172.9; IV.36.4; 38.15; Рам. VI.33.32; 41.5).

X X X X ⌣ dharmajñaḥ («знаток дхармы» — Мбх. I.144.5; 198.8; 199.4, 207.14; Рам. II.52.12; 64.67; 72.52; 90.6; 102.47; 119.1).

X X X guṇasampannaḥ («наделенный достоинствами» — Мбх. I.1.182; 60.57; 64.25; 94.3; 96.45; V.52.11; Рам. II.14.26).

viçrutas triṣu lokeṣu («прославленный в трех мирах» — Мбх. I.60.8; 105.4; 159.6; 160.3,7; Рам. VI.22.40).

X X X X ⌣ sucoḍī («прекраснобедрая» — Мбх. I.6.4; 61.96; 65.12; 142.3; IV.8.23; 20.10; 35.8; V.13.16; Рам. II.13.21; VI.5.12).

rathanāgāçvakalilam («[войско,] полное колесниц, слонов и лошадей» — Мбх. IV.30.8; 36.10; VI.50.4; 58.4; ср. Мбх. IV.34.5; Рам. II.96.12).

X X kopa- (или: manyu-, krodha-) -samaviṣṭaḥ («охваченный гневом» — Мбх. I.43.27; 45.26; Рам. VI.43.40; 105.10).

X X pradakṣiṇaṃ kṛtvā («обойдя слева направо» — Мбх. IV.4.49; Рам. II.113.9; VI.50.60).

[vivyādha] niçitairbāṇaiḥ («[поразил] острыми стрелами» — Мбх. IV.31.21; 53.27; VI.49.5,36; 55.59; 112.14,41; VIII.19.17; 20.20.24; Рам. VI.45.13).

tatrādbhutamapaçyama («тут мы увидели удивительное» — Мбх. VI.49.11,19,32; 54.14; 58.9; 74.35; 106,26; VIII.45.27; 56.54).

[atha] rātryāṃ vyatītayām или: prabhātāyaṃ tu çarvaryam («когда миновала ночь» — Рам. II.47.1; 54.36; 56.1; 65.1; 67.2; 119.17).

abravītprāñjalirvākyam («сказал со сложенными руками слово» — Мбх. V.33.7; Рам. VI.8.1; 21.25; ср. Мбх. I.43.31; IV.32.40; V.9.27).

X X X paravīrahā («убивающий врагов» — Мбх. IV.19.29; 52.16; 53.15; 59.5; Рам. II.56.24; VI.59.76; 70.47; 71.68,71; 119.20; 130.1).

X X X X ⌣ dharmavit («знаток дхармы» — Мбх. I.56.9; 136.2; 199.26,27; IV.27.1; V.10.42; Рам. II.54.33; 56.17; 64.47; 82.4).

sarvaiḥ samudito guṇaiḥ («наделенный всеми достоинствами» — Мбх. I.1.34,85; 49.26; 57.34; 70.31; IV.20.12).

triṣu lokeṣu viçrutaḥ («прославленный в трех мирах» — Мбх. I.39.15; 114.7,22; 200.18; IV.43.8; Рам. VI.26.25; 31.44).

X X X X sumadhyamā («с красивой талией» — Мбх. I.93.13,19; 140.7; 143.16; IV.22.10; V.15.16; Рам. III.10.11; 35.19; 41.33; V.11.16).

gajāçvarathasaṃkulam («[войско,] полное слонов, лошадей и колесниц» — Мбх. IV.30.30; 36.7; Рам. II.115.11; ср. Мбх. IV.34.5; Рам. II.92.38).

X X kopa- (или krodha-, roṣa-) -samānvitaḥ («полный гнева» — Мбх. I.9.19; 20.16; 37.1; V.9.46; 180.32; Рам. IV.56.15; 100.36).

X X kṛtvā pradakṣiṇam («обойдя слева направо» — Мбх. I.209.12; IV.41.1; Рам. II.110.21; VI.29.24; 69.18).

[vivyādha] niçitaiḥ çaraiḥ («[поразил] острыми стрелами» — Мбх. IV.57.13; VI.43.61,74; 45.31; 49.7,26; 107.7,10; VIII.11.3; 15.22,23; Рам. II.96.28; VI.34.26; 41.68; 70.8,21,33).

tadadbhutamivābhavat («это было словно чудо» — Мбх. IV.52.15; VI.43.56,72; 50.74; 58.27; VIII.42.36; 56.22; Рам. VI.91.25,30).

çarvarī satyavartata или: sarātrir vyatyavartata («эта ночь миновала» — Рам. II.51.26; 88.23; 91.82).

paryapṛcchat (или: abhivādya) kṛtāñjaliḥ («спросил / сказав, сложа руки» — Мбх. I.54.17; V.142.30; 179.26; Рам. VI.46.46; ср. Мбх. I.1.4; V.58.3; Рам. II.3.8; 4.10; 31.9).

X X kamalapatrakṣā («с глазами, словно лепестки лотоса»— Мбх. I.61.67; 93.27; 113.10; VIII.15.13; Рам. II.10.27; 13.19; 66.8; VI.5.23; 33.30; 45.26).	X X kamala- (или: rajiva) - locana («с глазами-лотосами»— Мбх. I.46.34; 60.11; 89.6; 116.7; IV.22.9; Рам. II.35.30; 72.7; 92.2; VI.4.95; 32.15).
çakra- (или: indrā-) -çanisamasparçaḥ («разящий, словно перун Шакры/Индры»— Мбх. V.185.5; VI.49.9; 104.34; Рам. VI.89.6; 99.22).	çakrā- (или: indrā-) -çanisamasvanaḥ («звучащий, словно перун Шакры / Индры»— Мбх. VI.44.11; 58.57; 59.16; 62.61; Рам. VI.54.2; 101.32).
tejasaditya-(или -sūrya-) -saṃkāçaḥ («блеском равный солнцу»— Мбх. I.59.36; 94.2; IV.18.13; 58.8; Рам. II.40.13; 112.20; ср. Мбх. I.68.14; 107.10; Рам. VI.131.20 и т. п.).	X X āditya- (или: sūrya-) -varcasam (в косв. пад.) («обладающего блеском солнца»— Мбх. I.6.3; 68.14; 15.33; 21.15; VI.48.18; 59.22; VIII.15.23; Рам. II.16.20; 91.46; VI.69.35; 71.16).
prabhinna (или: matta) iva mataṅgaḥ («словно разъяренный слон»— Мбх. I.47.24; IV.18.21; 32.17; 36.40; V.50.33; 140.11; Рам. II.104.15).	prabhinna iva varaṇaḥ («словно разъяренный слон»— Мбх. I.180.13; III.30.56; 157.29; VI.48.20; 88.3).
yathā devasure yuddhe («словно в битве богов и асуров»— Мбх. VI.43.42; 95.20; VII.14.48; 117.18; Рам. VI.62.21).	devadanavayor iva («словно [в битве] богов и данавов»—Мбх. IV.53.47; VI.43.81; 53.28; 54.12; 79.11; 96.30; 113.49; 114.22).
mahāvanaṃ yathāchinnam («словно вырубленный большой лес»— Мбх. IV.22.28; V.57.28).	chinnamūla iva drumaḥ («словно дерево с подрубленными корнями»— Мбх. IV.15.9; VIII.92.54; Рам. VI.58.56).
Нечетные пады («a» и «c») (Випула: — ◡ — — ◡ ◡ ◡ ⏑)	Четные пады («b» и «d»)
kopa- (или: krodha-, roṣa-) -samraktanayanaḥ («с глазами, покрасневшими от гнева» –Мбх. I.37.10; 73.33; V.9.40; VI.74.6; Рам. VI.24.36; VI.106.1).	kopa- (или: krodha-) -samraktalocanaḥ («с глазами, покрасневшими от гнева»— Мбх. I.78.24; IV.54.20; V.178.17; VI.60.26; VIII.20.13; Рам. 96.3, 100.22).
[pātayāmāsa] samare («[заставил пасть] в битве»— Мбх. VI.49.27; ср. Мбх. IV.53.42.45; VI.55.63; 60.7,60; 106.41; VIII.9.35; 17.39; Рам. VI.43.33; 63.39; 67.110; 105.9 и т. п.).	[bhrāmayāmāsa] samyuge («[заставил пошатнуться] в битве»— Рам. VI.56.21; ср.: Мбх. IV.53.7; VI.48.34,59; 51.29; 106.30; 112.13,48; VIII.19.23,47; Рам. VI.26.17; 34.25; 59.48; 67.113; 101.55 и т. п.).

Из приведенной таблицы явствует еще одно существенное для характеристики формул древнеиндийского эпоса обстоятельство. Мы уже говорили, что формулы обычно не превышают по размеру пады шлоки, но многие среди них, как мы видим, меньше пады, и уже по одному этому паду нельзя считать исходным элементом формулы. Таковым на самом деле является двух- четырехсложное опорное слово, находящееся во второй стопе пады и заполняющее

таким образом, метрически сильную (наиболее фиксированную) в ней позицию [10]. В свою очередь этот принцип построения формул связан с несколькими весьма важными последствиями.

Прежде всего, благодаря обилию в санскрите синонимов и синонимических выражений создается возможность, используя одно и то же опорное слово, иметь несколько синонимических или, по крайней мере, близких по значению формул.

Например, с опорным словом ṛṣabha («бык») для понятия «бык среди людей» — применяются формулы: puruṣarṣabhaḥ (Мбх. 1.93.4; 123.44; IV.64.37; VIII.44.37; Рам. II.107.7; VI.25.29 и т. д.), naraṛṣabhaḥ (Мбх. I.2.223; IV.9.3; V.31.7; 51.4; Рам. II.52.93; VI.47. 22), manujarṣabhaḥ (Мбх. I.61.4,15,24; 98.22; Рам. II.11.8; 12.26; VI.131.74); с опорным словом çārdūla («тигр») для понятия «тигр среди царей» — формулы: nṛpaçārdūlaḥ (Мбх. I.46,32; 61.57,64; 60.33; 70.46), rājaçārdūlaḥ (Мбх. I.13.1; 59.4; 126.38; 213.82; V.8.9), nṛpatiçārdūlaḥ (Мбх. I. 95. 11; 169.13); с опорным словом vara («лучший») в общем значении «лучший среди воинов» — формулы: [sarva-]çast rabhṛtāṃ varaḥ («лучший из [всех] носящих оружие» — Мбх. I.2.3; IV. 37.9; V.143.4; 165.7; Рам. II.98.13; VI.72.2; 112.8), [sarvā-]straviduṣāṃ varaḥ («лучший из [всех] знатоков оружия» — Мбх. I.125.7; Рам. VI.71.28; 101.5), jayatāṃ varaḥ («лучший из победителей» — Мбх. IV.53.43; V.17.8; 18.17; VIII. 44.23; Рам. II.72.21), praharatāṃ varaḥ («лучший среди воителей» — Мбх. I.96.7; IV.34.47; V.50.22; VIII. 18.73); rathināṃ varaḥ («лучший среди колесничих воинов» — Мбх. IV.53.9; VI.48.36; 50.106; VIII.44.55; Рам. II.46 27; VI.56.6; 114.55); с опорным словом vrata («обет») для понятия «твердо соблюдающий обет» — формулы: saṃçitavrataḥ (Мбх. I.13.10, 14, 29. 43; 154.1; V.41.8; 139.21; Рам. II.95.7; IV.1[illegible].18), dṛḍhavrataḥ (Мбх. I.9.5.19; 11.9; 155.9; 165.27; Рам. II.79.6), kṛtavratah (Мбх. I.56.21; 63.4; 129.6; V.185.15), yatavrataḥ (Мбх. I.32.2; 133.3; IV.65.18; V.142.30; VI.55.20; Рам. II.5.2). Эпитету çilāçitāḥ («отточенные на камне»), относящемуся к «стрелам» и употребляемому в качестве опорного слова во второй стопе четных пад, могут предшествовать: svarṇapūkhāḥ — (Мбх. VI.40.21; 114.12; VIII.9.23.57; 18.22.62; 39.2), rukmapūkhāḥ — (Мбх. VI.68.21; 69.21; 73.64), hemapūkhāḥ — (Мбх. IV.36.29; 38.59; VIII. 20.20) — все со значением «имеющие золотое оперение», или же: kaṅkapatrāḥ — («с перьями птицы канки» — Мбх. VI.60.6; 106. 36). С опорным словом madhyama («талия») в качестве синонимов употребляются: sumadhyamā («имеющая красивую талию» — Мбх. I.5.21; 73.18; IV.22.10; V.15.6; Рам. III.11.1) и tanumadhy-

[10] Это закономерно, поскольку формулы возникают на основе метра и ради удовлетворения его требований. Не случайно и в русском эпосе, как отмечает В. Харкинс, формулы чаще всего встречаются в ритмически фиксированном конце строки (10, стр. 152).

ина («имеющая тонкую талию» — Мбх. 1.8.18; IV.8.2; 20.6; ..15.3). При опорном слове bhūṣitaḥ («украшенный») с общим значением «украшенный всевозможными украшениями» употребляются формулы: sarvābharaṇabhūṣitaḥ (Мбх. 1.176.29; 208.11; V.65.2; V.58.15; Рам. II.15.2; 78.5; VI.131.32), divyābharaṇabhuṣitaḥ (Мбх. 1.26.45; 76.5; V.58.5; Рам. II.91.43; VI.17.3; 50.44), sarvaratnavibhuṣitaḥ (Мбх. IV.51.7; Рам. II.86.19; VI. 47.9), nānābhūṣaṇabhūṣitaḥ (Рам. VI.11.16); при опорном слове ocana («глаз») — в значении «с глазами-лотосами»: kamalalocanaḥ Мбх. 1.60.11; 68.13; IV.22.9; Рам. VI.32.15); rajīvalocanaḥ Мбх. 1.46.34; 55.33; VI.102.63; Рам. II.35.30; VI.4.95), rājīvanibhalocanaḥ (Мбх. 1.77.27). На основе опорного слова yuddham («битва») для синтагм: «тогда разразилась битва» или «между ними разразилась битва» существуют формулы: tataḥ samabhavadyuddham (Мбх. 1.96.19; V.185.2; ср. Мбх. VI.60.72; VIII. 20.32; 44.33), tataḥ pravavṛte yuddham (Мбх. IV.53.20; 54.10; V.9.49; VI.49.20; 107.22), tayostadabhavadyuddham (Мбх. IV. 59.10; VI.43.51; ср. Мбх. VI.43.34; 54.76), tadbabhūvādbhutaṃ yuddham (Рам. VI.103.19), tatrasītsumahayuddham (Мбх. VI. 54. 12; Рам. VI.43.16), teṣaṃ samabhavadyuddham (Мбх. VI.114. 22) и т. п. При опорном слове abravīt («сказал») возможны такие варианты формул: idamvacanamabravīt («сказал такое слово» — Мбх. IV.13.5; 19.30; 33.21; 34.11), vacanamabravīt (Мбх. I.16. 39; 68.23; 206.16; IV.66.28; Рам. II. 2.23; VI.101.27), vākyamabravīt (Мбх. I.1.96. 160, 162; V.15.6; 156.2; Рам. II.96.16; VI.8.22), idamabravīt (Мбх. 1.78.12.17; IV.19.27; V.149,16; 160.1; Рам. II.37.18,31; VI.41.60; 59.73) и формулы типа «такой-то сказал тому-то», например: kṛṣṇā rājānamabravīt («Кришна сказала царю» — Мбх. IV.5.5; ср. Мбх. IV.5.9; 14.1,4; 15.13; 29.14; 36.8,29 и т. п.) [11].

Как известно, М. Парри убедительно показал, что в гомеровском эпосе в той или иной метрической позиции допустима одна и только одна формула определенного значения, подобно тому как в обычном языке каждому понятию, строго говоря, соответствует лишь одно слово [12]. На первый взгляд обилие синонимических формул в «Махабхарате» и «Рамаяне» решительно противоречит этому «принципу экономии». Однако нетрудно заметить, что большинство синонимических формул, пусть даже употребляемых в одной и той же паде, отнюдь не адекватны в ритмическом отношении.

[11] Ср. также приведенные ранее варианты формул: tatra na sampatyaḥ, amara- sura- garbhabhaḥ: cakra-/indra- 'vanisamasparśaḥ, cakra- indrā- 'vanisamasvanaḥ, aditya-/sūrya-varcasam, vata- maruta-raṃhasaḥ, kopa-/manyu-, krodha-samaviṣṭaḥ, kopa- krodha- roṣa-samraktanayanaḥ, prabhinna'matta iva mataṅgaḥ и многие иные.

[12] 31, 1, стр. 80 сл. Немногие исключения из этого правила в текстах «Илиады» и «Одиссеи» всякий раз имеют особое и достаточное объяснение (см. 14, стр. 31).

Некоторые из них различаются числом слогов, и соответственно их появление обусловлено длиной предшествующего слова или группы слов (ср., например: tadvākyam puruṣarṣabhaḥ — Рам. II.24.10b и bhruvormadhye nararṣabhaḥ — Рам. II.23.2b; pārthaḥ praharatāṃ varaḥ — Мбх. IV.36.47d и arjuno jayatāṃ varaḥ — Мбх. IV.53.43d; pratyuvāca dhṛtavrataḥ — Рам. II.79. 6d и munayaḥ saṃçitavratāḥ — Рам. II.35.7d; dronovacanamabravīt — Мбх. IV.48.3b.14d и phalguno vākyamabravīt — Мбх. IV.67.7d; vartate nātra saṃçayaḥ — Мбх. IV.30.19d и kariṣyāmo na saṃçayaḥ — Мбх. IV.5.10d.

Другие синонимические формулы, будучи равносложными, различаются метрически. Так, метрическая структура формул kamalalocana и rājīvalocana не совпадает (⏑⏑⏑—⏑⏓ и — — ⏑ — ⏑—); поэтому, например, в паде devi rājīvalocanaḥ (Рам. II. 35.30b) kamalalocanaḥ вместо rājīvalocanaḥ не могло бы стоять, ибо тогда начало пады имело бы скандировку —⏑⏑⏑—⏑, характерную для размера джагати и избегаемую в шлоках древнеиндийского эпоса (22, стр. 239). По той же причине пада phalguno vākyamabravīt (Мбх. IV.62.7d) не могла быть замещена падой phalguna idam abravīt; и в то же время формула idamabravīt неупотребима вместо vākyamabravīt в паде kaikeyyā vākyamabravīt (Рам. II.14.23d) из-за неизбежного стяжения конечного «а» и начального «i» в дифтонг, отчего число слогов в паде сократилось бы до семи. Не вполне, наконец, безразличен был выбор между даже такими охватывающими всю паду формулами, как, например, sarvaçastrabhṛtāṃ varaḥ и sarvāstraviduṣāṃ varaḥ или sarvābharaṇabhūṣitaḥ и nānābhūṣaṇabhūṣitaḥ, поскольку их скандировка различна, а метрическая структура отдельных пад в определенной мере зависит от характера всей шлоки (22, стр. 240 сл.).

Следует, однако, отметить, что при всем том достаточно большое количество синонимических формул древнеиндийского эпоса и равносложно, и изометрично (puruṣarṣabhaḥ и manujarṣabhaḥ, rathināṃ varaḥ и jayatāṃ varaḥ, mahāvrataḥ и yatavrataḥ, rūpeṇāpratimā bhuvi и rūpeṇāsadṛçībhuvi, kopasamraktanayanaḥ и krodhasamāktanayanaḥ и т. п.), и эпический певец мог свободно выбирать между ними. По-видимому, богатство санскрита синонимами, а также бóльшая в сравнении с гекзаметром метрическая иррегулярность шлоки сделали «принцип экономии» Парри лишь отчасти приложимым к древнеиндийскому эпосу. В масштабах эпической поэзии этот принцип существует скорее как тенденция, чем как непреложный закон. В частности, по мнению А. Лорда, он действителен для конкретного эпического певца, но не для национальной эпической традиции в целом (26, стр. 53).

Конструирование эпических формул на основе опорного слова в конце пады, наряду с синонимической вариативностью, приве-

ло в древнеиндийском эпосе также к тому, что вокруг одного и того же опорного слова группируются обычно по нескольку формул разного значения. Так, с опорным словом ṛṣabha имеются не только формулы «бык среди людей», но и bharatarṣabhaḥ («бык из рода бхаратов» — Мбх. I.73.1; 95.4; IV.19.3; V.7.27; 18.21; VI. 44.4; VIII. 18.5 и т. д.), и pāṇḍavarṣabhaḥ («бык среди пандавов» — Мбх. IV.35.13; 66.10), и vānararṣabhaḥ («бык среди обезьян» — Рам. VI.4.17. 22; 32.15; 27.24, 67.27, 131), и rākṣasarṣabhaḥ («бык среди ракшасов» — Рам. VI.52.19; 60.86; 62.21; 64.4; 114.42). С опорным словом sattama («лучший»): dvijasattamaḥ («лучший из дваждырожденных» — Мбх. I.101.7; 122.46; IV.53.6; V.180.31; 181.14; Рам. II.3.7), rājasattamaḥ («лучший из царей» — Мбх. I.93.41; IV.12.30; V.8.26; 60.2; VI.46.29; VIII.16.8), harisattamaḥ («лучший из обезьян» — Рам. VI.20.29; 22.58; 24.22; 43.41), rākṣasasattamaḥ («лучший из ракшасов» — Рам. VI.64.18; 67.37; 71.41; 74.7), kurusattamaḥ («лучший из рода Куру» — Мбх. I.92.19; 101.5; 124.3; V.9.45; 54.21, 25), bharatasattamaḥ («лучший из рода бхаратов» — Мбх. I.38.18; 46.27; 57.39; IV.66.29; VIII.18.9), rathasattamaḥ («лучший из колесничих воинов» — Мбх. IV. 24.14; 37.2; 42.16) [13]. С опорным словом sampanna («обладающий»): sarvalakṣaṇasampannaḥ («обладающий всеми счастливыми признаками» — Мбх. I.60.59; 61.97; IV.27.4; V.11.17; 80.34), guṇasampannaḥ («наделенный добродетелью» — Мбх. I. 1.182; 60.57; 64.25; 96.47; V.52.11), atīva rūpasampannā («наделенная совершенной красотой» — Мбх. I.57.38,57; 69.8), rūpayauvanasampannā («обладающая красотой и юностью» — Мбх. I.65.11; 97.9; 99.34; 106.12), çastrastrasampannāḥ («обладающие разного рода оружием» — Мбх. IV.67.18), svabāhubalasampannāḥ («обладающие силой собственных рук» — Мбх. IV.32.35), tapaḥçrutopasampannāḥ («наделенные подвижничеством и священным знанием» — Мбх. IV.17.20); с опорным словом tejas («блеск») в косв. падежах: amita-tejasaḥ («обладающие несравненным блеском» — Мбх. I.55.2; 70.11; IV.17.16; V.9.7; VI.73.69; Рам. II.1.8; 56.30; VI.46.20), dīptatejasam («обладающего ярким блеском» — Рам. III.15.1; 20.3), agnisamatejasaḥ («блеском равные огню» — Мбх. I.38.37; Рам. VI.41.85), candrārkasamatejasam («блеском равного луне и солнцу» — Мбх. I.213.75; Рам. II.75. 29), mahendrasamatejasam («блеском равного Махендре» — Мбх. IV.43.12), çakrapratimatejasaḥ («блеском подобные Шакре» — Мбх. I.1.164; V.50.4), sūryapratimatejasam («блеском подобного солнцу» — Мбх. I.1.164; 89.4; 215.16; III.4.3; Рам. VI.73.19). С опорным словом pāvaka («огонь») — формульные сравнения: pradīptamiva pāvakam («словно пылающий огонь» — Мбх. I.65.

[13] Столь же разнообразны формулы с другими словами со значением «лучший»: -uttama, -vara, -çreṣṭha.

37; V.80.40; Рам. VI.35.18), vidhūma iva pāvakaḥ («словно огонь без дыма» — Мбх. VI.45.56; 105.33; 112.22; VIII.45.40; Рам. VI.56.28; 77.7; 88.21), çalabhāniva pāvakaḥ («словно огонь — кузнечиков» — Мбх. VIII.19.7; Рам. VI.65.43; ср. pataṃgāniva pāvakaḥ — Мбх. V.130.21; Рам. VI.44.24; 75.59; 98.6), çamyantamiva pāvakam («словно успокоившийся огонь» — Рам. VI. 73.11; ср. Рам. VI.91.86) и т. д. С опорным словом acala («недвижимый», «гора»): tasthau giririvācalaḥ («стол недвижный, словно гора» — Мбх. I.179.14; IV.54.13; VI.49.11; 88.12; 90.21), girirmerurivācalaḥ («недвижный, словно гора Меру» — Мбх. VI.59.8; 74.24); megho vṛṣṭyā yathācalam («словно туча — дождем гору» — Мбх. VI.43.47; 49.25; VIII.44.52), vajrāhata ivācalaḥ («словно гора, в которую ударил гром» — Мбх. VII.20.10; Рам. VI.70.64; ср. Мбх. VI. 43.59; Рам. VI.69.75), dhārādharamivācalaḥ («словно гора — дождевую тучу» — Мбх. IV.59.5), yathā bhūmicale'calaḥ («словно гора во время землетрясения» — Рам. VI.59.63) и т. д. Со словом pannaga («змея») сравнения: niḥçvasaniva pannagaḥ («словно шипящая змея» — Мбх. VI.88.2; 92.1; 102.65; Рам. II.74.35; VI. 60.28), dvijihvāniva pannagān («словно двуязыких змей» — Мбх. I.199.33; Рам. VI.13.18), jvalantamiva pannagam («словно пылающую змею» — Мбх. IV.52.9; 54.12; VI.75.29,45; 78.15,33; 96.4), valmīkamiva pannagāḥ («словно змеи-муравейник» — Мбх. IV.43.15), saviṣāniva pannagān («словно змеи с ядом» — Рам. VI. 24.42) и т. д.

Наконец, опорные слова либо сами по себе могли быть немногосложными, но конструктивно важными формулами в тексте древнеиндийского эпоса, поскольку ими заполнялись метрически фиксированные окончания пад, либо же с их помощью творцы «Махабхараты» и «Рамаяны» импровизировали такие словосочетания, которые в строгом смысле этого слова формулами не являются, но тем не менее созданы по образцу обычных формул и потому отнесены нами к так называемым формульным выражениям.

Как самостоятельные формулы с закрепленной метрической позицией в «Махабхарате» и «Рамаяне» фигурируют всевозможные обращения: rājan («о царь!»), rājendra («о Индра среди царей!») в падах «a» и «c»; janeçvara («о царь!»), narādhipa («о царь!»), viçām pate («о владыка людей!»), māriṣa («о господин!»), bhārata («о Бхарата!»), saṃjaya («о Санджая!») в падах «b» и «d» и некоторые другие. Подобными обращениями пестрит буквально каждая страница санскритского эпоса, и это вызвано тем, что они автоматически ложились во вторые стопы пад, наиболее просто метрически оформляя шлоку.

Опорные слова в виде обращений независимы от предшествующего им текста; опорные слова, составляющие основу формульных выражений, примыкают к нему синтаксически и по смыслу, органично с ним сливаются. Естественно, что провести четкую грани-

ду между формулами и формульными выражениями иногда весьма трудно. Критериями здесь служат частота их появления в тексте и то, насколько устойчива их связь с опорным словом. На основе опорного слова и по образцу традиционных формул каждый эпический поэт легко создавал новые формульные обороты, которые могут встретиться в эпосе всего один-два раза. Отдельные примеры таких нерегулярно встречающихся оборотов, которые мы и называем формульными выражениями, нам случалось приводить и ранее. Теперь добавим к ним еще несколько.

В батальных сценах эпоса одной из наиболее употребимых формул является samare kruddhaḥ («в битве разгневанный» — Мбх. IV.52.20; VI.44.43; 49.3; 56.18; VIII.10.1,8; 18.6; Рам. VI. 43.21; 44.38; 73.37; 101.44 и т. д.). Из этой формулы эпическими певцами как бы извлекается опорное слово (kruddha), и появляются формульные выражения: paramakruddhā («крайне разгневанная» — Мбх. IV.32.23), rākṣasāḥ kruddhāḥ («разгневанные ракшасы» — Рам. VI.58.18), indrajitkruddho («разгневанный Индраджит» — Рам. VI.43.18) или āçīviṣa iva kruddhaḥ («разгневанный, словно змея» — Рам. V.67.7) [14]. По образцу формулы abhyadhāvata saṃkruddhaḥ («напал, охваченный яростью» — Мбх. I.141.17; IV.48.19; Рам. VI.67.121; 93.46; ср. также: Мбх. I.2.184; Рам. I.55.6; VI.81.25) создается формульное выражение pīḍayāmāsa saṃkruddho («поразил, охваченный яростью» — Мбх. IV.49.6) [15]. Аналогично формуле x x x nihataṃ dṛṣṭvā («увидев [такого-то] сраженным» — Мбх. VI.75.49; VIII. 10.15; Рам. VI.48.1; 52.38; 55.1; 68.1; 70.1; 91.55 и т. п.) построены формульные обороты: çaktiṃ vinahatāṃ dṛṣṭvā («увидев, что копье уничтожено» — Мбх. VI.49.16; ср. Мбх. VI.107.13; VIII.20.4), hatamātmasutaṃ dṛṣṭvā («увидев своего сына убитым» — Мбх. VI.50.23), vinītānvṛṣabhāndṛṣṭvā («увидев быков укрощенными» — Мбх. IV.12.31) и т. п. Глагол icchāmi (в 1-м л. ед. числа) составляет с инфинитивом çrotum формулу: çrotumicchāmi, применяемую во второй половине нечетных пад (см., например. Мбх. I.46.26; 58.1; 81.8; 80.1,3; Рам. II.118.25), и он же во 2-м и 3-м л. ед. числа (icchasi, icchati) является опорным словом в четных падах. Но помимо çrotum глагол icchāmi может управлять любым другим инфинитивом (метрически адекватным çrotum), образуя формульные выражения типа: gantum icchasi («ты хочешь идти» — Мбх. IV.44.12d), sthātum icchati («он хочет стоять» — Мбх. IV.48.15d), yoddhum icchāmi («я хочу сражаться» — Мбх. IV.53.7a), bhettum icchasi («ты хочешь разорвать» — Мбх. IV.

[14] Ср.: Мбх. IV.52.7; 59.25; VI.50.115; 53.33; 57.33,36; 60.7; VIII.9.2,24; 17.30; 20.9; 39.21; Рам. VI.21.13; 43.25; 54.15; 58.40,51; 59.111; 62.12; 67.97 и т. п.

[15] Ср.: Мбх. IV.32.27; V.185.4; VI.50.6,42,66.71; 51.9, 10; 58.8,31; 60.5,36; 106.35; 107.2; VIII.12.27; 18.13, 20, 63; 19. 20; 20.11; 42.7,12 и т. п.

55.10d) и т. д. Послелог prati во второй стопе четных пад входит в состав формулы nagaram prati (например, gacchāmo nagaram prati «мы пойдем в город» — Мбх. IV.5.4; ср. Мбх. IV.22.24; 23.11; 29,25; 62.9 и т. п.), в которой слово nagara может заменяться его синонимом pura и различными наименованиями городов (Мбх. IV. 24.6; 36.22; 47.16 и т. п.). И в той же позиции prati сочетается в формульных выражениях со словами других семантических рядов: bhāratānprati («к бхаратам» — Мбх. IV.27.2), pāṇḍavānprati («у пандавов»— Мбх. IV.34.13), atha sūryodayam prati («на восходе солнца» — Мбх. IV.32.50; ср. IV.42.11), bhāradvājaratham prati («к колеснице сына Бхарадваджи» — Мбх. IV.53.8; ср. IV. 53.26; 59.15), vadham prati («чтобы убить» — Мбх. VI.49.9; ср. VI.48.52; VIII.42.40).

Нечетные пады в форме випула часто содержат формульные выражения с опорным словом samare («в битве»). Характерно при этом, что, например, в 49 главе VI книги «Махабхараты», где среди восьмидесяти двух нечетных пад форму випула имеют девять, с помощью этого слова построены шесть из них: triddhā cikṣepa samare («натрое расщепил в битве» — 15c), sa cchinadhanvā samare («он с расщепленным луком в битве» — 18a), pātayāmāsa samare («заставил пасть в битве — 27a), sāhāyyakārī samare («придя на помощь в битве» — 35c), dhṛṣṭadyumno'pi samare («а Дхриштадьюмна в битве» — 39c), kaliṅgānāṃ ca samare («у калингов в битве» — 40c).

В качестве опорных слов, служащих для образования формульных выражений, в «Махабхарате» и «Рамаяне» также часто используются: в нечетных падах — saṃgrame («в битве»), yuddham («битва»), sahasā («внезапно»), tūrṇam («быстро»), mahāvega («стремительный»), vīraḥ («герой»), çabdaḥ («звук»), bhallena («дротиком»), çrutvā («услышав»), upeta («наделенный»), yukta («снабженный»), ākīrṇa («полный»,) saṃkāça («похожий»), в четных падах — saṃyuge («в битве»), āhave («в битве»), svanaḥ («звук»), kārmukam («лук»), priya («дорогой»), samantataḥ («отовсюду»), [su-] dāruṇa («жестокий»), [samā-]gata[ḥ] («пришедший»), anvita («обладающий»), kovida («сведущий»), upama («похожий»), kathaṃcana/ kadācana/kiṃcana («как-то», «когда-то» и т. д.), punaḥ punaḥ («снова и снова»), arhati («он должен») и некоторые другие.

Одни и те же опорные слова постоянно повторяются в «Махабхарате» и «Рамаяне», а вместе с ними повторяются одни и те же формулы и одинаково построенные формульные выражения. Это создает известное единообразие языка и стиля древнеиндийского эпоса. Однако видеть в этом единообразии, как это нередко пишется, а чаще негласно подразумевается, признак неразвитости средств поэтической выразительности в эпосе — в принципе неверно. Формулы — не изобразительный прием, а естественное и, пожалуй, единственно возможное средство создания эпических па-

мятников в устной традиции. Для того чтобы эпический певец мог исполнить свое произведение, он, конечно, должен был владеть техникой эпической композиции, хорошо помнить сюжет сказания во всех его основных компонентах, но также знать множество устойчивых словесных оборотов — формул, приспособленных для введения в метрическую речь и действительно им вводимых в соответствии с потребностями того конкретного события или ситуации, которые он в данный момент описывал.

Запомнить слово в слово поэмы масштаба «Махабхараты» и «Рамаяны» для эпического певца была бы вещь немыслимая да и ненужная. Но владея набором принятых формул и умея создавать по их моделям новые, он традиционным путем импровизировал традиционное сказание. В сплаве традиции и импровизации заключена суть устного эпического творчества [16], и сама формула, как его элементарная языковая единица, этот сплав в себе воплощает.

Естественно, что в дошедших до нас текстах «Махабхараты» и «Рамаяны» формульная основа их языка должна была прежде всего выразиться в большом количестве употребляемых в них формул. Используя методику, предложенную А. Лордом (26, стр. 46 сл., 58 сл., 142 сл.), мы произвели подсчет формул на материале нескольких глав древнеиндийского эпоса. Ограниченные в своих возможностях размерами статьи, мы приводим здесь лишь результаты этих подсчетов. Оказалось, что в батальных главах «Махабхараты» (мы подвергли статистическому анализу 185 главу V книги и 49 главу VI книги) на каждые двадцать пад только три вообще не содержат формул и формульных выражений и сплошь формульны не менее 75% текста. В батальных главах «Рамаяны» (44 и 98 главы VI книги) из двадцати пад лишены формул четыре, а формулы и формульные выражения составляют в целом приблизительно 63% текста. Батальные сцены эпоса наиболее насыщены формулами, но и в «мирных» повествовательных главах (включая сюда вставные легенды, монологи и диалоги героев) их процент весьма высок: в «Махабхарате» в таких главах лишена формул в среднем только одна пада на шлоку и около 40% текста, в «Рамаяне» — три пады на две шлоки и около 50% текста [17].

---

[16] «Одновременно со строгим следованием традиции,— отмечает П. Г. Богатырев,— одним из типичных и основных признаков всех видов народного творчества является импровизация их творцов-исполнителей» (3, стр. 393).

[17] Мы сознательно не касаемся дидактических разделов древнеиндийского эпоса. Они, как правило, беднее обычными формулами, но именно в них возрастает роль формул-сентенций, охватывающих целые шлоки, а иногда и по нескольку шлок. Как уже говорилось ранее, многие из этих сентенций в том же или несколько измененном виде встречаются в иных дидактических памятниках древнеиндийской литературы (см. также: 25; 11; 22, стр. 23 сл., 68 сл.; 28, стр. 223 сл.; 36, стр. 336 сл.). В этой связи заслуживают внимания соображения М. Б. Эмено, который видит в «Махабхарате» амальгаму трех

Следует заметить, что если определенный нами процент формул и уклоняется от истинного, то только в сторону его преуменьшения. Ведь для того чтобы достаточно полно выявить все имеющиеся в том или ином отрывке древнеиндийского эпоса формульные обороты, нужно сопоставить текст данного отрывка со словопотреблением эпоса в целом (задача ввиду колоссального объема «Махабхараты» и «Рамаяны» едва ли выполнимая), между тем как нам пришлось ограничиться анализом лишь отдельных его книг и глав. С другой стороны, несколько меньший процент формул в «Махабхарате» и «Рамаяне», чем указанный Лордом для «Илиады» (26, стр. 142 сл.), объясняется, на наш взгляд, тем, что, во-первых, индийская шлока — более свободный размер, чем гекзаметр (потребность в формулах, как мы знаем, возрастает по мере усиления метрической упорядоченности стиха), а во-вторых, при наших подсчетах мы считали формульным выражением лишь такое, которое содержит опорное слово в конце пады, в то время как Лорд полагал достаточным обнаружить повторяющееся слово или сходную грамматическую конструкцию в любой части строки.

Но даже и без этих оговорок обилие формул в древнеиндийском эпосе таково, что нет оснований сомневаться в его устной природе. Следует при этом отличать эпическую формулу, приспособленную к требованиям метра, от клишированных тропов средневековой письменной поэзии (например, в санскритской лирике — внешне схожих с формулами эпоса сравнений глаз с лотосами, лица возлюбленной с полной луной, грохота барабанов с громом туч и т. д.). Последние не только разными поэтами употребляются со значительными лексическими и синтаксическими вариациями, которые призваны выявить меру оригинальности данного поэта, но и вообще в принципе не зависят от метра, размера, обязанные своим появлением условному стилистическому канону.

С другой стороны, нельзя смешивать с формульным словоупотреблением и вынужденные ограничения, накладываемые метром на поэта. Например, С. Д. Серебряный, в своем исследовании текста поэмы Калидасы «Облако-вестник» (рукопись которого он любезно предоставил нам) убедительно показал, что употребление Калидасой ряда грамматических форм, расположение слов в строке обусловлены в известной мере сложным и жестким размером мандакранта, которым Калидаса пользовался. Но речь здесь идет именно о безусловных ограничениях метра, а не о как бы заранее созданных для данного метра лексических блоках, из которых этот метр, по сути дела, слагается. Достаточно обратить внимание на то, что большинство формул «Махабхараты» и «Рамаяны» вовсе

устных поэтических жанров: героического, теологического, или дидактического, и правового, каждый из которых, возможно, при общих исполнителях отличался все же своими стилистическими особенностями (17, стр.313 сл.) и, в частности добавим мы, своими излюбленными типами формул.

не обязательно должны были находиться в закрепленных за этими формулами отрезках шлоки (метр допускал и иные возможности), однако появлялись они, как правило, только там [18] — и не просто из-за инерции привычного словоупотребления, а потому что их главная функция была помочь певцу автоматически конструировать «правильные» стихи.

Рассматривая эпические формулы «Махабхараты» и «Рамаяны» как один из решающих признаков устного генезиса этих поэм, мы тем не менее не склонны думать, что дошедшие до нас их тексты представляют собой безыскусственную запись (или записи, учитывая расхождения рецензий) некогда состоявшихся устных чтений. Рукописи древнеиндийского эпоса принадлежат сравнительно позднему времени, а их редактирование и обработка начались весьма рано, тем более что письменность, по-видимому, получила в Индии достаточное распространение еще в пору становления самих поэм (5, стр. 457 сл.). Однако эти редактирование и обработка несомненно исходили из устной традиции, в русле которой «Махабхарата» и «Рамаяна» уже сформировались как целостные памятники с присущими только устной поэзии чертами. И как бы далеко ни заходило письменное вмешательство в их текст, эти черты в них остаются превалирующими.

Однако «превалирующими» не значит — неизменными. Следы редакторской обработки обнаруживаются в санскритском эпосе на разных уровнях и с разной степенью интенсивности. «Рамаяна» в этом отношении характернее «Махабхараты», и одного из последствий наложения на ее текст письменной традиции мы хотели бы в заключение коснуться.

Из приведенных нами ранее подсчетов очевидно, что количество традиционных формул в «Рамаяне» несколько меньше, чем в «Махабхарате». Однако дело не только в количестве. Формулы в «Рамаяне» часто как бы разлагаются изнутри, перестают быть средством устной импровизации стихов, но, видоизменяясь и расширяясь, превращаются в сложные, оригинальные и рассчитан-

[18] Весьма показательны и исключения. Например, постоянная позиция формулы mahābala — вторая стопа четной пады. Но иногда она появляется в начале нечетной пады: mahābalam mahābāhum (Мбх. IV.2.10a), mahābalam mahāprājñam (Рам. VI.20.28c). Формула mahāvīrya всегда находится перед цезурой, но в Мбх. IV.52.1b мы читаем mahāvīryaparākramaḥ (ср. Мбх. I. 28.21d; IV.38.42a). Формульное обращение suśroṇi используется во второй стопе нечетных пад, однако однажды мы встречаем его в середине четной пады: yathā suśroṇi bhāṣase (Мбх. IV.21.14b). Подобного рода редкие изменения привычной позиции формулы лишь подчеркивают ее фиксированность в целом; и в то же время характерно, что эти изменения происходят только тогда, когда та или иная формула подключается к другому формульному выражению и подчиняется его метрической и синтаксической норме: mahābāhum, mahāprājñam, parākramaḥ, bhāṣase — сами являются формульными опорными словами.

ные на эмоциональный эффект тропы, которые придают своеобразие стилистике «Рамаяны».

Например, в числе общих для обоих санскритских эпосов формул У. Хопкинсом отмечена формула nimagnaḥ çokasāgare («погруженный в океан скорби») с ее различными вариантами: patitā çokasāgare, çokasāgaramadhyasthaḥ и т. п. (22, Appendix A, № 137). В ее традиционном употреблении эта формула встречается в Рам. II.8.2; 38.16; 53.24; IV.20.9; VI.32.10; 114.31 и т. д.

Но вот, когда Шурпанакха жалуется Кхаре на оскорбление, нанесенное ей Рамой, она говорит:

viṣādanakrādhyuṣite paritrāsormimālini |
kim mām na trāyase magnāṃ, vipule çokasāgare ‖

III.21.12

(«Отчего ты не защищаешь меня, погруженную в обширный океан скорби, населенный крокодилами отчаяния, увенчанный волнами ужаса?»).

Еще более изменяется эта же формула-сравнение, включая в себя даже искусную игру слов, в жалобах Шатругхны, узнавшего об изгнании Рамы:

manthārāprabhavastīvraḥ kaikeyīgrāhasamkulaḥ |
varadānamayo'kṣobhyo'majjayacchokasāgaraḥ ‖

II.77,13

[«[Меня] затопил неподвижный океан скорби, возникший из-за вручения [обещанного] дара, ужасный из-за [слов] Мантхары (или: с берегами из слов Мантхары), полный настояний Кайкейи (или: полный крокодилов в облике Кайкейи)»].

И, наконец, в одном из плачей Дашаратхи формула разрастается на четыре шлоки, превращаясь в развернутое синтетическое сравнение во вкусе классической санскритской поэзии:

rāmaçokamahāvegaḥ sītāvirahapāragaḥ |
çvasitormimahāvarto bāṣpaphenajalāvilaḥ ‖
bāhuvikṣepamīnaugho vikranditamahāsvanaḥ |
prakīrṇakeçaçaivālaḥ kaikeyībaḍabāmukhaḥ ‖
mamā'çruvegaprabhavaḥ kubjāvākyamahāgrahaḥ |
varavelo nṛçaṃsāyā rāmapravrājanāyataḥ ‖
yasmin bata nimagno'ham kausalye rāghavaṃ vinā |
dustaro jīvatā devi mayāyaṃ çokasāgaraḥ ‖

II.59.33^{cd} — 37^{ab}

(«Тоска по Раме — бездонная пучина, разлука с Ситой — водная зыбь, вздохи — колыхание волн, всхлипывания — мутная пена,

простирания рук — всплески рыб, плач — морской гул, спутанные волосы — водоросли, Кайкейи — подводный огонь, потоки моих слез — источники, слова горбуньи — акулы, добродетели, принудившие Раму уйти в изгнание,— прекрасные берега, — этот океан скорби, в который я, о Каусалья, погружен в разлуке с Рамой, увы! — живому мне уже не пересечь, царица!»).

Такого же типа развернутое сравнение образовано в «Рамаяне» на основе формулы yathā kakṣaṃ dahatyagniḥ («как огонь сжигает сухую траву»), которую тоже помещает Хопкинс в своем указателе (22, Appendix A, № 33). Каусалья предостерегает Раму:

ayaṃ tu māmātmabhavastavādarçanamārutaḥ |
vilāpaduḥkhasamidho ruditāçruhutāhutiḥ ||
cintābāṣpamahādhūmastavāgamanacintajaḥ |
karçayitvā bhṛçaṃ putra niḥçvāsāyāsasambhavaḥ
tvayā vihīnāmiha māṃ çokāgniratulo mahān |
pradhakṣyati yathā kakṣaṃ citrabhānurhimātyaye ||

II. 24.6—8

(«Пребывающий во мне самой, раздуваемый ветром разлуки с тобой, имеющий топливом стенания и горе, а жертвенным возлиянием пролитые слезы, окутанный, как дымом, туманом моих забот, рожденный мыслью о твоем уходе, состоящий из стонов и вздохов,— этот могучий, ни с чем не сравнимый огонь горя, сильно мучая меня, лишившуюся тебя, сынок, сожжет меня, как огонь в конце холодного времени года сжигает сухую траву»).

Приведенные примеры (а число их можно было бы умножить) показывают, что в «Рамаяне» эпическая формула иногда теряет свое изначальное функциональное значение, ее формульная природа оказывается изжитой, и она может восприниматься всего лишь как стертый образ, который следует оживить новым, необычным стилистическим приемом. Такое использование формул (на преобладающем фоне, повторим еще раз, вполне традиционного) находится в согласии с рядом иных черт стиля «Рамаяны» (разнообразие тропов, обилие лирических описаний, эмоциональная насыщенность и т. п.), которые не только отличают «Рамаяну» от «Махабхараты», но и намечают направление, в котором развивалась санскритская поэзия позднее. В древнеиндийских поэтиках «Рамаяну» называли «адикавья» (ādikāvya), т. е. «первой поэмой»; на нее ориентировались в своем творчестве такие поэты-эпики, как Ашвагхоша, Калидаса, Магха, Бхарави. И сама возможность подобной ориентации была обусловлена тем, что устная основа «Рамаяны» — по-иному и в большей степени, чем «Махабхараты», — подвергалась целенаправленной обработке, причем обработке средствами уже не устной, а письменной поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. The Mahābhārata for the First Time crit. ed. by V.S. Sukthankar a. o., vols I—XVIII, Poona, 1933—1966.
2. Çrīmadvālmīkirāmayaṇam, publ. by M. Ramaratnam. Madras, 1958.
3. П. Г. Богатырев, Традиция и импровизация в народном творчестве,— П. Г. Богатырев, Вопросы теории народного искусства, М., 1971, стр. 393—400.
4. П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон, Фольклор как особая форма творчества,— П. Г. Богатырев, Вопросы теории народного искусства, М., 1971, стр. 369—383.
5. Г. М. Бонгард-Левин, Г. Ф. Ильин, Древняя Индия. Исторический очерк, М., 1969.
5а. Я. В. Васильков, Элементы устно-поэтической техники в «Махабхарате». — сб. «Литературы Индии. Статьи и сообщения», М., 1973, стр. 3—23.
6. А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, М., 1940.
7. П. А. Гринцер, Эпические формулы в «Махабхарате»,— Симпозиум по проблемам культуры древней и средневековой Индии: «Структура индийского текста», ИВ АН СССР, М., 15—16 апреля 1971, стр. 27—32.
8. П. А. Гринцер, Эпос древнего мира,— сб.: «Типология и взаимосвязи литератур древнего мира», М., 1971, стр. 134—205.
9. Е. М. Мелетинский, «Эдда» и ранние формы эпоса, М., 1968.
10. В. Харкинс, О метрической роли словесных формул в сербо-хорватском и русском народном эпосе,— «American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists», vol. II, The Hague, 1963, стр. 147—165.
11. S. K. Belvalkar, The Cosmographical Episode in the Mahābhārata and Padmapurāṇa,— «New Indian Antiquary», extra series I, Bombay, 1939, стр. 19—28.
12. C. B. Bowra, Heroic poetry, London, 1952.
13. J. L. Brockington, Stereotyped Expressions in the Rāmāyaṇa,— «Journal of the American Oriental Society», vol. 90 (1970), Nr 2, стр. 210—227.
14. A Companion to Homer, ed. by A. Wace and D. Stublings, London, 1962.
15. J. Dahlmann, Genesis des Mahābhārata, Berlin, 1899.
16. J. Dahlmann, Das Mahābhārata als Epos und Rechtsbuch, Berlin, 1895.
17. M. B. Emeneau, Oral Poets of South India: The Todas,— «Journal of American Foklore», vol. 71 (1958), стр. 313 сл.
18. R. P. Creed, The Andswarode-System in Old English Poetry,— «Speculum», vol. 32 (1957), стр. 523—528.
19. R. P. Creed, On the Possibility of Criticizing Old English Poetry,— «Texas Studies in Literature and Language», vol. 3 (1961—2), стр. 97—106.
20. The History and Culture of Indian People, vol. II: The Age of Imperial Unity, Bombay, 1951.
21. A. Holtzmann, Zur Geschichte und Kritik des Mahābhārata, Kiel, 1892.
22. E. W. Hopkins, The Great Epic of India. Its Character and Origin, New Haven, 1920.
23. E. W. Hopkins, Parallel Features in the Two Sanskrit Epos,—«The American Journal of Philology», vol. 19 (1898), Nr 74, стр. 138—151.
24. H. Jacobi, Das Rāmāyaṇa. Geschichte und Inhalt, Bonn, 1893.
25. P. V. Kane, The Mahābhārata Verses and Very Ancient Dharmasūtras and Other Works,— «New Indian Antiquary», extra series I, Bombay, 1939, стр. 128—133.

26. A. B. L o r d, The Singer of Tales, Cambridge, Mass., 1964.
27. F. P. M a g o u n, Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry,— «Speculum», vol. 28 (1953), стр. 446—467.
28. H. O l d e n b e r g, Das Mahābhārata. Seine Entstehung, sein Inhalt, seine Form, Göttingen, 1922.
29. M. P a r r y. About Winged Words,— «Classical Philology», vol. 32 (1937), стр. 59 сл.
30. M. P a r r y, L'Epithète traditionelle dans Homère, Paris, 1928.
31. M. P a r r y, Studies in the Epic Technique of Oral Verse. I: Homer and Homeric Style,— «Harvard Studies in Classical Philology», vol. 41 (1930), стр. 73—147; II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry,— там же, vol. 43 (1932), стр. 1—50.
32. A. D. P u s a l k e r, Studies in Epics and Purāṇas of India, Bombay, 1955.
33. J. R y c h n e r, La Chanson de Geste. Essai sur l'Art Épique des Jongleurs, Genève et Lille, 1955.
34. R. K. S h a r m a, Elements of Poetry in the Mahābhārata, Berkeley and Los Angeles, 1964.
35. S. S ö r e n s e n, Om Mahābhārata's Stilling i den Indiske Literatur, Copenhagen, 1893.
36. V. S. S u k t h a n k a r, Critical Studies in the Mahābhārata, Poona, 1944.
37. A. W e b e r, Über das Rāmāyaṇa, Berlin, 1870.
38. M. W i n t e r n i t z, A History of Indian Literature, vol. I, Calcutta, 1959—1963.

С. Ю. Неклюдов

СТАТИЧЕСКИЕ И ДИНАМИЧЕСКИЕ НАЧАЛА В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Одной из целей морфологического описания сказки, предпринятого В. Я. Проппом, было «вскрытие особой логической структуры сказки, что подготовляло изучение сказки как мифа»[1]. К этой задаче ученый ближе подошел в своем следующем труде [2], где при решении генетических проблем сделал попытку дать мифологическую, по сути дела, интерпретацию сюжетной структуры сказочного повествования. Характерно, однако, что эта формально-логическая структура волшебной сказки, сложение которой завершилось после деградации мифа как повествовательной формации и упадка мифологического мировоззрения, тесно соотносится с семантической структурой мифа [3]. Подобная картина наблюдается и в эпических жанрах: структурная модель первого подвига, с твердым, «качественным» отделением героического детства от «взрослой» биографии богатыря, весьма близка инициационному мифу, причем это сходство особенно разительно в «классических» формациях, когда непосредственная преемственность с мифом исключена. В «архаической» же эпике, ближе стоящей к мифу, героическое детство как автономное сюжетное звено еще не оформлено, а первый подвиг обычно не выделяется в качестве рубежного для богатырской биографии [4].

Подобное соответствие между содержательным планом мифа и формально-сюжетным планом повествовательного фольклора весьма выразительно. История повествовательного фольклора вообще характеризуется постоянным переходом элементов из содержательного плана в формальный, хотя мифологический прототип безусловно проникает и в глубинную семантику преемствующих фольклорных жанров. Древний образ функционирует по-новому в русле иных эстетических задач, в реликтовой форме сохраняя черты прежнего облика. При этом уход в план выражения (сюжетный,

---

[1] В. Я. Пропп, Морфология сказки, М., 1969. Цит. по первому изданию (Л., 1928, стр. 7).

[2] В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.

[3] См.: Е. М. Мелетинский, Миф и сказка,— в кн.: «Фольклор и этнография», Л., 1970, стр. 145—146.

[4] С. Ю. Неклюдов, «Героическое детство» в эпосах Востока и Запада,— в кн.: «Историко-филологические исследования». Сб. статей памяти акад. Н. И. Конрада, М., 1974.

стилистический и пр.) подчас оказывается фактом сохранения весьма древних смыслов (оставляющим в некоторых случаях даже возможность их частичной реактуализации) [5].

Данная закономерность демонстрируется на примере соотношения динамических и статических начал в мифе и в более поздних жанрах повествовательного фольклора. Элементы, являющиеся неотторжимой частью мифологической семантики, прослеживаются затем в важнейших организующих принципах изобразительной системы эпоса и сказки. Если статическая структура мира рождается в космогоническом мифе как продукт динамического процесса — деятельности демиурга, причем самый акт творения является центральным семантическим звеном повествования, то сходную картину, — однако уже в плане выражения,— можно обнаружить в эпосе и в сказке. Средством описания статического материального мира является сюжетная динамика, декорум, фон и реалии возникают в повествовании, так сказать, лишь «при прикосновении» к ним движущегося героя. Следовательно, диахроническое соотношение миф — сказка оказывается до известной степени аналогичным синхроническому соотношению между планом содержания и планом выражения повествовательного фольклора.

* * *

Соотношение динамических и статических начал, наследуемое от мифа, весьма существенно для пространственно-временно́й организации внутреннего мира фольклорного произведения. Поскольку данные конструктивные принципы оказываются до известной степени общими для эпоса и для сказки, их можно рассматривать суммарно, не останавливаясь отдельно на их различительных признаках [6].

Пространственно-временна́я статика повествовательного фольклора проявляется прежде всего в замкнутости, закрытости изображаемого мира. Непосредственно он не соотносим с реальным историческим временем и географическим пространством — не составляет с ними «непрерывного ряда», занимая с этой точки зрения «островное положение». Вводные формулы указывают на пространственно-временну́ю «сверхудаленность» описываемых событий

[5] См. подробнее: С. Ю. Неклюдов, Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве,— в кн.: «Ранние формы искусства», М., 1972, стр. 190—219.

[6] См.: Е. М. Мелетинский и др., Проблемы структурного описания волшебной сказки,— «Труды по знаковым системам», IV, Тарту, 1969, стр. 124—125; и х ж е, Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки,— «Труды по знаковым системам», V, Тарту, 1971, стр. 81 и сл.; а также: С. Ю. Неклюдов, Время и пространство в былине,— в кн.: «Славянский фольклор», М., 1972; С. Ю. Неклюдов, Заметки об эпической временной системе,— «Труды по знаковым системам», VI, Тарту, 1973, стр. 151—165.

или на их вымышленность. Зачин архаической эпики переносит слушателей в «изначальное, раннее время», к ситуации космогонических актов, а «классический» эпос обращается к особой героической эпохе, которая при всей своей исторической обусловленности в полной мере сохраняет те же признаки.

Статический фон повествования слагается из неизменного в своих основах замкнутого пространства, организованного вокруг основных пространственных зон (былинного Киева, страны Бумбы в калмыцкой Джангариаде, Нихаса в нартском эпосе Северного Кавказа), а также важнейших сказочных locus'ов («крестьянского дома», «царского дворца» и пр.). Эти основные пространственные зоны являются не только «центрами», но и простейшей морфологической моделью, многократное воспроизведение которой, в сущности, и определяет структурную организацию художественного пространства. Это рождает ощущение, с одной стороны, его крайней однородности, а с другой — его некоторой прерывистости.

Устроенный таким образом мир уже по самой своей природе несет в себе конфликтные элементы, ибо оказывается поляризован основной семантической оппозицией свое/чужое, правый член которой реализуется как «нечеловеческое», «зоморфное», «потустороннее», «этнически чужое», «иноземное», «враждебное» и т. д. Однородность пространства в данном случае оборачивается зеркальной симметричностью: устройство «своего» и «чужого» миров (будь то «подземный», «небесный», «лесной», «подводный» или просто «вражеский») в принципе остается одинаковым — здесь мы встречаем те же самые морфологические элементы, использованные, однако, «с противоположным знаком». (Это положение, как мы убедимся в дальнейшем, существенно корректируется противоположной, казалось бы, закономерностью: тенденции к искажению, деформации эпического и сказочного мира по мере удаления от основного «своего» locus'a.)

Статической пространственной организации соответствует столь же замкнутая временна́я система, которую все же в целом можно рассматривать отдельно от «биографического» времени персонажей, ибо она обладает известной автономностью и независимостью. Как о статической о ней можно говорить в силу наличия тенденции к установлению прочного и консервативного равновесия, что проявляется главным образом во временно́й обращенности назад, к восстановлению начальной ситуации, нарушенной возникновением конфликта. Таков эпический сюжет, развитие которого связано прежде всего с обратным движением к исходной ситуации, закрытой и неподвижной в своих основах. Возвращение к исходной ситуации до известной степени свойственно также и волшебной сказке [7], хотя здесь, благодаря преобладанию биогра-

[7] См.: M.-G. Wosien, The Russian Folk-tale. Some Structural and Thematic Aspects, München, 1969 («Slavistische Beiträge», Bd 41), стр. 47 сл.

фического начала, общий временно́й фон в значительной мере подчинен ему.

Подобно тому как «микропространственная» структура соответствует «макропространственной», общая замкнутость и цикличность проявляется не только во всей временно́й системе в целом, но и в каждом отдельном сюжете — вне зависимости, скажем, от его места в эпическом цикле. Такой статической ситуацией, одновременно и экспозиционной, и финальной, в эпосе часто оказывается, например, описание пира у эпического владыки, кольцеобразно охватывающее сюжет. Ту же роль в сказке может играть семейная ситуация, открывающая и завершающая повествование.

Несколько иными свойствами обладает «биографическое» время персонажей. Гораздо в меньшей степени ему свойственна внутренняя замкнутость и цикличность; при этом оно безусловно определяется не столько статическими, сколько динамическими характеристиками. Следует отметить, что «биографическое» время разных персонажей протекает не с одинаковой интенсивностью, что выражается прежде всего в системе возрастных характеристик. Если малодействующие персонажи застывают где-то на одной точке своего биографического времени, то временна́я канва главного героя является особенно длинной и занимает центральное, организующее положение во всей временно́й системе. Эта ее роль особенно очевидна в архаической эпике, где начало биографического времени главного героя зачастую совпадает с началом эпической эпохи, и, таким образом, с началом статического «эпохального» времени.

Итак, разделение на статические и динамические элементы позволяет выделить во временно́й системе повествовательного фольклора, с одной стороны, замкнутый, неподвижный, циклический временно́й фон — «эпохальное время», а, с другой — динамические временны́е последовательности в биографиях разных персонажей, среди которых организующей и центральной является биографическая канва главного героя. Те же самые основания дают возможность усмотреть в пространственной системе помимо статического замкнутого пространственного фона динамические пространственные элементы, связанные опять-таки с сюжетным функционированием отдельных персонажей. Их основной пространственной характеристикой является перемещение, причем «степень подвижности» оказывается существенно различной: она минимальна для второстепенного персонажа, зачастую совсем не покидающего пределов своего locus'a, и максимальна для главного героя, траекторию перемещений которого очерчивает сказочный или эпический сюжет. Таким образом, биографическая временна́я последовательность и траектория пространственных перемещений персонажа являются динамической пространственно-временно́й канвой фольклорного повествования (в которой и реализуется описанная выше пространственно-временна́я статика).

Существенно отметить, что само композиционное распределение динамических и статических элементов пространственно-временно́й структуры имеет характер своеобразного ритмического чередования — они находятся в отношениях своего рода «неустойчивого равновесия», которое складывается из попеременного преобладания то одного, то другого. Основные, «опорные» позиции пространственно-временно́й статики располагаются в начале и в конце повествования, будучи обрамляющими для всего динамического сюжета в целом (это можно истолковать как нарушение и восстановление исходного равновесия). Однако данная структура не только определяет организацию всего текста в целом, но и имеет тенденцию воспроизводиться в построении каждого сюжетного звена. Динамические события, организующие эпизод, чередуются с описаниями статических состояний, в которых ситуация консервируется. Герой, пересекающий сказочный мир, движется не равномерно и прямолинейно, но «зигзагообразно», толчками, приобретая себе перед началом почти каждого нового приключения пристанище, своего рода «временный дом», что до известной степени воспроизводит экспозиционную статическую ситуацию. Количество времени, «прожитое» эпическим богатырем, откладывается на оси его биографического времени, суммируясь в возрастной характеристике. Однако при этом есть тенденция не только оставить его «вечно юным», но и постоянно, в каждом новом сюжетном туре возвращать к ситуации первого подвига, имеющего посвятительное значение, т. е. опять-таки к начальной биографической ситуации. Существенно отметить, что важнейшим сюжетообразующим элементом здесь является именно первый подвиг, теснейшим образом связанный с матримониальной темой, а в архаической эпике составляющий с ней синкретическое единство. Если в волшебной сказке эта тематика получает преимущественное развитие, то в «классическом» эпосе она, напротив, зачастую оттесняется на периферию, уступая место воинской героике. Тем не менее в разных жанрах повествовательного фольклора оба цикла — как матримониальный, так и связанный с первым подвигом — сохраняют известную изофункциональность и сходство признаков.

* * *

Причудливые переплетения статических и динамических начал рождают сложные, подчас парадоксальные конфигурации в пространственно-временно́й структуре повествования. Среди них следует упомянуть несколько основных.

[1] Герой до совершения первого подвига неподвижен в пространстве (т. е. не покидает своего locus'a), но подвижен во времени (взрослеет).

[2] Герой после совершения первого подвига («взрослый») подвижен в пространстве (свободно переходит из locus'а в locus), но почти неподвижен во времени, ибо в возрасте при этом он практически не меняется.

[3] Герой при неподвижности в пространстве (нахождении в своем locus'е) становится подвижен во времени (изменяется в возрасте, стареет).

[4] При особенно далекой отлучке (пространственной «сверхподвижности») может наблюдаться эффект регрессивного движения во времени: герой молодеет, как бы возвращаясь по канве своего биографического времени к периоду совершения первого подвига и утверждения богатырского статута.

Указанную последовательность соотношений можно считать синтактической метаструктурой пространственно-временных элементов фольклорного повествования, реально представленной, например, в некоторых больших эпических формах. Отдельно же соотношение [1] до известной степени характеризует структуру первых ходов архаической эпики и волшебной сказки, а также «героического детства» в «классическом» эпосе. Соотношение [2] характеризует вторые ходы архаического эпоса и сказки, а также «малую форму» классического эпоса (за вычетом героического детства). Соотношение [3] известно эпическому сюжету и прослеживается, например, в следующей ситуации: долгая мирная жизнь перед возникновением нового конфликта, развитие которого подчас приводит к забвению достигнутого героем преклонного возраста. Здесь уже иногда вступает в силу соотношение [4].

Легко заметить, что соотношения [1] и [2] связаны между собой точно так же, как соотношения [3] и [4], причем соотношение [1] корреспондирует с соотношением [3], а [2] — с соотношением [4]. Указанную закономерность можно записать следующим образом:

$$[1] : [2] = [3] : [4].$$

При этом соотношения [3] и [4] являются, в сущности говоря, не чем иным, как модификацией соотношений [1] и [2]. Двухтактная фигура, характеризующаяся соотношениями [1] и [2], определяет в нашем материале любую малую форму фольклорного повествования. По отношению к ней всякая большая форма выглядит как редуплицирование той же простейшей структуры, пространственно-временна́я организация которой в своих статических и динамических характеристиках в какой-то степени воспроизводится. Отсюда удивительное постоянство признаков: каждый подвиг героя всегда может получить черты первого подвига, каждый его выезд из дома выглядит как первый выезд из дома (связанный к тому же с началом матримониального цикла), каждая

экспозиционная ситуация имеет признаки начальной ситуации («биографической» или «эпохальной»). Мало того: каждый эпизод, каждое сюжетное движение воспроизводит «в уменьшенном виде» ту же модель.

Ситуация начала, сохраняемая в пространственно-временно́й статике, на временно́й оси соответствует точке некоего «абсолютного нуля», предшествующего зарождению сюжетного движения, а на пространственной — соответствует центру в статической картине мира, совпадающему с исходным сказочным или эпическим locus'ом. Начальная точка биографической канвы центрального персонажа связана с центральным locus'ом — это дает возможность объяснить, почему герой нормально изменяется в возрасте, лишь находясь дома: биографическая временна́я последовательность актуализуется только в той пространственной зоне, откуда она начинается и через которую она проходит.

Если выше говорилось о «зеркально-симметричном» устройстве художественного пространства повествовательного фольклора, то так действительно обстоит дело в том случае, если мы учтем своеобразный «коэффициент искажения», ибо в рассматриваемой пространственной структуре по мере удаления от центра все с большей силой проявляются деформирующие тенденции. В этом мире вне дома смещаются пространственные соотношения, изменяются масштабы, обыденная реальность уступает место чудесной. Тот же процесс происходит и при движении во времени назад — при воспроизведении некоего эпического plusquamperfectum'а (когда мир был населен великанами и пр.).

С этим связан мотив осознания ограниченности и относительности силы человека-богатыря, дающей ему право на исключительное положение только в здешнем мире. Возможностям человека, измеряемым могуществом героя, устанавливается предел, локальные и временные границы. Отражение этого мотива есть в эпизоде первой встречи сильнейшего русского богатыря Ильи Муромца с великаном Святогором, перед которым он оказывается беспомощен. Та же тема еще более последовательно прослеживается в нартском эпосе — например, в сюжете об оживлении человека далекого прошлого, оказавшегося несопзмеримо крупнее и сильнее «современных» эпосу людей, а также в рассказе о поисках достойного противника первым нартским богатырем Сосланом. Здесь герой едва не погиб, попав в страну великанов-людоедов, но его спас другой великан, во много раз превосходящий преследователей «именитого нарта». Спаситель рассказал Сослану, что когда-то в далеких краях ему пришлось переночевать в глазнице лошадиного черепа, принятой им в темноте за пещеру, а утром столкнуться с жителем тех мест. Подобный сюжет встречается и в «Младшей Эдде»: Тор со своими спутниками проводит ночь в гигантской рукавице, сочтя ее хижиной, а затем проигрывает во

всех соревнованиях с великанами [8]; сходная ситуация есть и в китайском сказочном фольклоре [9]. Любопытная аналогия этому сюжету — сказка «Терем-теремок», где, кстати, жилище зверей иногда оказывается оброненной рукавицей. При сходном построении здесь нет, однако, эффекта пространственной или временно́й «сверхудаленности» (очевидно, в силу того, что вся ситуация в целом перекодирована в художественной системе животной сказки).

* * *

Рассмотренные свойства пространственно-временно́й системы повествовательного фольклора не только характеризуют собой сказочные и эпические произведения, но также могут быть выделены и переосмыслены в качестве сюжетообразующих элементов. Своеобразное преломление свойств пространственно-временно́й статики мы находим, например, в сказочном типе «Спящая царевна» (АТ № 410). Здесь герой своим появлением пробуждает ото сна заколдованное царство точно так же, как и вообще «подвижный» центральный персонаж своим прикосновением приводит в движение мир фольклорного произведения. Связь «биографического» времени с пространственным перемещением организует сюжет о волшебном сохранении молодости у героя, находившегося в путешествии по чудесным и дальним странам (типа саги о Бране ирландского эпоса — вплоть до литературных обработок сходного тематического ядра, например, у Гюго в его «Легенде о Пекопене») [10]. Это дает возможность убедиться, что семантические признаки, выявляемые здесь с помощью аналитических операций, но не сообщаемые непосредственно самим фольклорным текстом, не являются умозрительными исследовательскими конструктами — в определенных случаях они могут получать автономное развитие, переходя при этом на формальный, сюжетно-функциональный уровень.

С другой стороны, описанная пространственно-временна́я организация повествовательного фольклора имеет весьма своеобразные мифологические соответствия. Прежде всего следует упомянуть признаки циклической замкнутости статического пространственно-временно́го континуума эпоса и сказки, как бы воспроизводящие чрезвычайно близкую в этом отношении структуру мифа. Сюда же относится совпадение пространственных и временны́х «точек отсчета» в «координатной системе» повествовательного

[8] Е. М. Мелетинский, «Эдда» и ранние формы эпоса, М., 1968, стр. 141.

[9] Китайские народные сказки, пер., сост., предисл. и комм. Б. Л. Рифтина, М., 1972, стр. 222—232.

[10] Ср. подобный же сюжет в китайской сказке (Китайские народные сказки, стр. 175—184)

фольклора, аналогичное совпадению «начала времени» и «центра пространства» в космогоническом мифе [11]. Существенно, однако, что, если в мифе пространственно-временна́я организация относится к содержательному плану, до известной степени являясь объектом его изображения, то для эпоса и сказки она лишь играет роль фона, своего рода «шахматной доски», на которой разыгрываются изображаемые события, т. е. является элементом формальной структуры. Еще в большей степени указанная закономерность прослеживается на примере событийно-биографической пространственно-временно́й динамики повествовательного фольклора. Выше говорилось, что подвижность сказочного и эпического персонажа имеет главным образом сюжетно-композиционное значение — с определенной точки зрения именно в перемещениях персонажа и реализуется сюжет. Однако, с другой стороны, эта подвижность несомненно должна быть соотнесена со странствованиями мифологического «культурного героя», перемещения которого значимы уже семантически, так как они не только сопровождают его деятельность или указывают на нее, но и в известном смысле являются ее средством.

[11] Ср.: В. Н. Топоров, От космологии к истории (к характеристике раннеисторических описаний),— «Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. 17—24 августа 1970 г.», Тарту, 1970, стр. 58.

Т. В. Цивьян

К СЕМАНТИКЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ

(на материале албанской сказки)

В настоящее время при анализе сказки все чаще применяются лингвистические (в широком смысле) методы, в частности, лексико-семантическое описание. Рассмотрение сказки как особым образом организованного языка [1] приводит к мысли о составлении ее семантического словаря. Такой путь представляется органичным и плодотворным развитием «грамматических» идей В. Я. Проппа [2]; вместе с тем он открывает широкие возможности и для собственно семантического анализа сказки — реконструкции архетипических черт сюжета и на этом основании установления мифологической модели мира и т. д.

Под семантическим словарем понимается список полнозначных слоев вместе с относящейся к ним семантической информацией. В таком списке можно выделить самостоятельные (хотя и функционально связанные друг с другом) семантические поля: космологическое, пространственное, временно́е, персонажное, предметное и т. п. Каждое из этих полей играет особую формообразующую роль в структуре сказки. Их автономность при этом настолько велика, что по крайней мере некоторые могут служить основой для

[1] Из последних работ см. наиболее выработанную формулировку этой идеи у П. Вехвилайнена: «(1) Сказка, будучи изначально устной по своей природе, может рассматриваться как часть языка. (2) Язык есть организованная структура с идентифицируемыми составляющими элементами. (3) Для идентификации в качестве составляющих элементов единицы должны быть минимальными и функциональными. (4) Элементы, наличие которых необходимо для поддержания целостности системы, функциональны. Элементы, отсутствие которых не влияет на структуру системы, не функциональны. (5) Сказка, как художественное произведение, посредником которого является язык, имеет специфические структурные черты, которые отличают ее и могут быть описаны в терминах ее функциональных повествовательных компонентов (P. V. V e h v i l a i n e n, The Structure of the Folktale: a Linguistic Approach,— «Congrès international des linguistes, X», Actes, 3, Bucarest, 1970, стр. 428).

[2] Если система Проппа является своего рода «порождающей грамматикой для сюжетных типов 300—749 AT» (по выражению А. Дандиса, см.: A. D u n d e s, From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales,— «Journal of American Folklore», vol. 75, 1962, № 296, стр. 104), то составление специального детализирующего словаря к этой грамматике (об их взаимных связях и соответствиях см. далее) кажется весьма целесообразным для перехода от абстрактных схем порождения к самому порождаемому тексту.

описания сюжета. Так, пространственное поле образует наиболее специфическую картину семантической парадигматики текста [3].

Первые опыты описания фольклорного сюжета через «атрибутирующие его пространственно-временные отношения», в результате чего может быть создана некоторая инвариантная модель, построенная как ряд оппозиций ситуативно-локально-временных единиц, кажутся весьма обнадеживающими [4]. В данной статье предпринята попытка продолжить работу в этом направлении: составление и частичная интерпретация словаря пространственных элементов, встречающихся в албанской волшебной сказке [5].

Правдоподобно, если не очевидно, что словарь пространственных элементов, составленный по сказкам едва ли не любой традиции, может стать основой универсального словаря: об этом свидетельствует не только морфологический (в смысле Проппа), но и лексический шаблон в построении сказки [6]. Тогда на первом этапе выбор материала более или менее безразличен.

Албанские сказки привлечены не только из-за их малой изученности, хотя и это в какой-то степени основание. Их преимущество заключается еще в том, что они сохраняют весьма архаический облик, непосредственность выражения — также и лексического — основных семиотических оппозиций, характеризующих сказку, четкость разграничения ходов (при относительном безразличии к мотивировкам, логическим склейкам и под.). В албанских сказках, по крайней мере по сравнению с другими балканскими, глубинная структура представлена в более чистом виде, не осложненном и не сглаженном, например, литературно-художественной обработкой.

---

[3] Изложенные здесь мысли высказаны в работе: Е. М. Мелетинский и др., Вопросы семантического анализа волшебной сказки. Сообщение 2,— «Тезисы докладов Летней школы по вторичным моделирующим системам, 4». Тарту, 1970.

[4] См. прежде всего: С. Ю. Неклюдов, К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине,— «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам». Тарту, 1966; его же, Время и пространство в былине,— «Славянский фольклор», М., 1972; его же, Il sistema spaziale nell'intreccio della bylina russa,— «Ricerche semiotiche», Torino, 1973, а также: Е. М. Мелетинский и др., Проблемы структурного описания волшебной сказки,— «Труды по знаковым системам», IV, Тарту, 1969, стр. 124—126; С. Ю. Неклюдов, Чудо в былине,— «Труды по знаковым системам», IV, Тарту, 1969, стр. 154—155.

[5] Использовано собрание: Folklor shqiptar. 1. Proza popullore, vv. 1—4, Tiranë, 1958—1966, №№ 11, 96—128, 132—138, 142, 143, 145, 149, 153, 159, 162, 172, 173, 176, 180, 183, 184, 204, 206, 210, 215, 217, 223, 228, 231, 235, 237—240, 242, 252, 256—258, 261, 263, 267, 268, 270, 277, 296—299, 305, 320, 324, 333, 336, 349, 354, 355, 365, 395, 404, 412, 413, 436, 457, 458, 477, 484.

[6] См. подобную сводку, правда сделанную в других целях, по работе: H. von Beit, Symbolik des Märchens, I—III, Bern, 1952—1958.

Далее приводится словарь, составленный на материале 100 сказок [7]. В нем выделены следующие разделы:

I. Элементы ландшафта
   A. не связанные с водой:
      a) на поверхности земли,
      b) под землей (отверстия в земле);
   B. связанные с водой;
II. Социальное членение мира (виды и элементы поселений, общественные учреждения)
III. Строения
   A. виды строений;
   B. их элементы, интерьер;
IV. Ориентиры в пространстве

Раздел I, A, a

1. земля — tokë 30, dhe 18;
2. равнина, поле — fushë 16;
3. пашня — arë 10;
4. луг — livadh 6;
5. пастбище — bjeshkë 6, mriz 2, kullotë 1;
6. грязь (сухая) — pleh 3;
7. дорога, путь — udhë 36, rrugë, 35, drum 1;
8. тропинка — shtek 2;
9. гора — mal 24;
10. скала — shkëmb 4, shkrepë 2;
11. вершина горы — majë (e malit) 12, koçek 1, sukë 1, kulm 1;
12. холм — kodër 1;
13. каменный завал — gërdhatë 1;
14. камень — gur 12, qivur (могильный камень) 1;
15. прибрежная галька — zall 3;
16. лес [8] — pyll 18, ograj (роща) 1;
17. кустарник — kaçubë 4, ferre 3, drizë 1;
18. дерево [9] — lis 14, pemë 6, dru 4;

Раздел I, A, b

1. дыра, отверстие — birë 6, grykë 4, vrimë 2, verë 1;
2. углубление, яма — gropë 6, llogor (собств. окоп) 1, gobetë 1;
3. пещера — shpellë 19, guvë 1;

[7] Материал, относящийся к космологическим представлениям, в данный словарь не вошел. Синонимы обозначаются под одним номером, так как в разобранных сказках они, как правило, объясняются диалектными различиями; топонимы в списки не включены. Цифры означают число сказок, в которых встречается данная лексема (но не число ее употреблений в сказках).

[8] Основания, по которым *лес* и под. относятся к элементам ландшафта, см. далее.

[9] Чаще всего встречаются: *яблоня*, *груша*, *орех*, *дуб*, *кипарис*, *ива*.

4. могила — varr 7;
5. подземный ход — llagëm 1;

Раздел I, B

1. вода — ujë 37;
2. море — det 23;
3. река — lum 11;
4. озеро — gjol 4, liqen 1;
5. источник — çesmë 12, krua 9, përrua 5, gurrë 3, izvor 1;
6. колодец — pus 8, bunar (также может означать источник) 6;
7. водяная яма — puçik 2;
8. болото — hurdhë 2, batak 2;
9. грязь (мокрая) — baltë 2, llom 1;
10. берег (моря, реки, озера) — breg 24;

Раздел II

1. мир (свет, также народ, ср. русск. мир) — dynja 26, botë 7;
2. место — vend 64;
3. чужая земля — kurbet 13;
4. государство — ilqe 5, memleqet 2, shtet 1;
5. царство — mbretëri 15, rregjëri 1;
6. город — qytet 14, sheher 6, pajtaht 2 (столица);
7. село, деревня — fshat 3, katund 19, kasabë 14;
8. стан — stan 2;
9. площадь — shesh 6, mejdan 6;
10. улица — sokak 6;
11. мост — urë 2;
12. базар — pazar 11;
13. постоялый двор — han 7, hotel 1;
14. лавка, магазин — dyqan 7;
15. школа — shkollë 4, meqteb 1;
16. кофейня — kave 2, kafene 1;

Раздел III, A

1. дом — shtëpi 98, konak 7;
2. башня, крепость — kullë [10] 7, turrë 1, kala 1;
3. хижина, избушка — kasollë 7;
4. дворец — saraj 34, pallat 16;
5. храм и под.— kishë 3, manastir 1, tyrbe 1;
6. темница, тюрьма — burg 5, zëndan 3, hapsane 3;
7. баня — banjë 3;
8. мельница — mullij 5;
9. амбар — hambar 2;
10. стойло, хлев — katoq 3, grazhd 2;

[10] *Kullë* — не только крепость, но и один из видов албанского жилища, обычно трехэтажного, хотя в сказках есть кулы до семи этажей.

11. птичник — qymez 1;
12. корабль, лодка — pampor 1, barkë 4;

Раздел III, B

1. комната — odë 43, sobë 4, dhomë 3, а также gjerdek 2 — свадебная спальня, usur 2 — гостиная, kuzhinë 2 — кухня;
2. окно — penxhere 14, prezore 7, dritsore 5, dritare 2, baxhë 1 (чердачное);
3. дверь, ворота — derë 51, portë 11;
4. замочная скважина — birë i çilçit, vrimë e derës 6;
5. стена — mur 7, avorua (стена двора) 1;
6. крыша — çati 2, pullaz 1;
7. стропила — hatull 2;
8. фундамент — themel 1;
9. земляной пол, земля — truall 8;
10. потолок — tavan 1;
11. подвал — podrum 1;
12. балкон — ballkon 4;
13. этаж — kat 3, pod 1;
14. лестница — shkallë 16;
15. порог — prak 6;
16. двор — oborr 8, avlli 2, kurt 2;
17. сад — kopsht 8, bahçe 8, bostan (баштан) 2;
18. очаг, печь, огонь — zjarr 17, furrë 7, vatër 4;
19. шкаф — dollap 6;
20. сундук, ларь — arkë 10, sendyk 1, qilar 1, kaselë 1, sepet 1, vizmë 1;
21. кровать, постель — dyshek 4, jatak 2, krevat 2, shtrat 1;

Раздел IV

1. снаружи/внутри — jashtë/brenda;
2. вверху/внизу—посередине — naltë/poshtë/midis;
3. прямо/криво — drejt/shtremba;
4. направо/налево — djathtas/majtas;
5. близко/далеко — afër/larg;
6. спереди/сзади — përpara/prapa;
7. посередине/сбоку — përmedis/anas;
8. вершина, верх/дно, низ — krye/fund;
9. вокруг, кругом — rreth e çark, okolle;
10. здесь/там — këtu, këndej/atje, andej;
11. сторона — anë;
12. угол — qoshë, angonë;
13. перекресток — kryq;
14. граница — kufi, sinor, skaj (край).

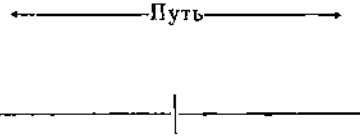
(В этот же раздел входят соответствующие предлоги места и направления — *в*, *на*, *под*, *над*, *из* и т. д.).

Далее в сокращенном виде приводятся семантические комментарии к словарю.

Пространственные элементы, представляющие собой сетку перемещений героя и в каком-то смысле основообразующие в композиции сказки [11], особо существенны в следующих пунктах:

1. Исходная ситуация: «дом героя», где начинается действие, откуда происходит его отлучка и куда он возвращается.
2. Путешествие/передвижение героя.
3. Место, где герой действует:
   a) место, куда он попадает намеренно;
   b) место, куда он попадает случайно.
4. Переход героем границы или пограничной области, отделяющей его дом от места, куда он направляется или случайно попадает.

Пространство передвижений героя можно представить следующим образом:



Граница между Д и Д

Универсальная семиотическая оппозиция *свой/чужой*, отражающая основу содержательной структуры сказки — путешествие героя в иной мир,— наиболее открыто и непосредственно выражается именно с помощью пространственных элементов. Можно было бы ожидать, что их словарь соответственно распадется на две части, одна из которых описывает *свой*, а другая — *чужой* мир. В действительности строение словаря более сложно:

1. Лексемы класса *свой*;
2. Лексемы класса *чужой*;
3. Лексемы, входящие в оба класса (амбивалентные);
4. Операторы переведения лексем из класса в класс;
5. Лексемы, обозначающие *границу своего* и *чужого* или *вход* из одного мира в другой.

Группы 1 (*свой*) и 2 (*чужой*) весьма малочисленны. Если ввести оценочный критерий, где *свой* = *положительный*, а *чужой* = *отрицательный* (что в сказке в принципе необязательно), то в рассмотренном материале в первую группу попадет *церковь*, а во вторую — *чужая земля*, *тюрьма* и *баня* (где вредитель собирается

[11] См. хотя бы функции Проппа, где из 31 специально описывают передвижение героя 8: I, IX, XI, XV, XX — XXIII (отлучка, посредничество, отправка, путеводительство, возвращение, преследование, спасение, неузнанное прибытие).

сжечь героев)[12], а также, может быть, *мельница* (место получения героем информации от волшебных помощников).

Как известно, в ряде традиций (куда входят и албанские сказки) *свой* и *чужой* мир тождественны в описании или имеют минимальные различия, достигаемые с помощью элементарного пересчета (например, так называемой «металлизации» или «минерализации»): *edhe ky që skhoi në dynjat ë poshtërme qëndroi në një shtëpi* «а тот, который пошел в нижний мир, оказался в одном доме)» (274); *andej detit po ishte gjitshka arit* «за морем [в другом мире] все было из золота» (172) и под[13]. Тогда, следовательно, нужны дополнительные смыслоразличительные средства, которые переводили бы амбивалентные лексемы из класса в класс. Такими средствами-операторами могут быть:

1. ситуативные (контекстные) окружения, например в экспозиции или в финале, когда присутствие героя сообщает связанным с ним пространственным элементам признак *свой* (а присутствие вредителя — соответственно признак *чужой* и т. д.)[14]: *kthen* [djali] *tu shpija* «возвращается [юноша] домой» (т. е. в *свой* дом) (135), *kot se rri tu shpija, por po dal...* «зря я сижу дома, выйду-ка...» (138), *motër, rri tu shpija se po dalë me gjue* «сестра, сиди дома, а я сейчас пойду на охоту» (142), *ata... s'kishin vetëm një kasollë* «у них... была только избушка» (333) и т. д.;

2. полнозначные лексемы типа *чужой*, *близкий*, *далекий*, например: *dhe e uëj* «чужая земля» (111), *një vend i largtë* «далекое место» (124), *nji katund i largtë* «дальнее село» (125), *nji vend diku larg* «место где-то далеко» (176) и др. При вертикальном расположении миров и царств используются в качестве операторов лексемы *нижний/верхний*, *внутренний/внешний* (последние, впрочем, могут относиться и к горизонтальному членению мира): *dunja e poshtme* «нижний мир» (413), *brënda në tokë kishte shumë dhoma të bukura* «внутри в земле было много красивых комнат» (457), *nder burgje të shtata nen tokë* «на семь (зд.) этажей под землю» (132), ср. три этажа «наверх в этот мир» *naltë në këtë dinja* (114), *dy rrugë, njera shkonte në dynja të poshtërme edhe njera shkonte në dynjat ku jemi neve* «две дороги, одна шла в нижний мир, а другая в миры, где находимся мы» (274) и др.;

3. обозначения владельцев того или иного места, в зависимости от их принадлежности к *своему* или *чужому* миру, например: *sarajet e bukrës dheut* «дворцы Красавицы земли»

[12] Естественно, что этим функция бани не ограничивается, см. специальную работу: I. Vahros, Zur Geschichte und Folklore der Grossrussischen Sauna, Helsinki, 1966 (FF Communications, № 197).

[13] О сходстве и связи «потустороннего чудесного мира с повседневным миром» см.: H. Bausinger, Strukturen der alltäglichen Erzählens,— «Fabula», I, № 3, 1958, стр. 246.

[14] В задачи данной статьи не входит установление соответствующих диагностирующих контекстов.

(104), *këto saraje ishin të mbretit të zhinve* «это были дворцы царя джинов» (105), *mbretneëj e shtat dijave* «царство семи дивов» (112), *bjeshkë e harushavet, e Orvet* «пастбище медведиц, Ор» (127), *koullë e zhinve* «башня джинов» (96) и др., присутствие обитателя *чужого* мира может сообщать признак *чужой* месту, где он находится, хотя бы до этого оно было *своим*, см., например, «верхняя комната» в *своем* доме, ставшая запретной после того, как туда поместили джина (142);

4. местоимения и местоименные наречия:

а) притяжательные, например: *kasollja ime — saraji i tij* «мой дом — его дворец» (99, аналог. 299, 324 и др.), *dhoma e vet* «своя комната» (336), *shtëpeëj e vet* «свой дом» (111), *katundi i vet* «свое село» (123), *shpëja e atëj* «его дом» (204), *pallati i tij* «его дворец» (258) и т. д.;

b) указательные—*этот/тот*, *другой*; *здесь/там* и пр., например: *kjo dinja* «этот мир» (114), *ky vend* «это место» (142), *një mbretneëjë qetër* «другое царство» (105), *një memleqeti qetër* «другое государство» (106), *një dynja tjetër* «другой мир» (252) и др.[15]; черт запирает мальчика в пещере и приказывает ему: *teëj reëj këtou e mos dil jashtë* «ты сиди здесь и не выходи наружу» (102) и под.[16].

Другим, и в каком-то смысле более существенным, средством различения *своего* и *чужого* мира является указание *границы* или пограничной области между ними. Это — один из основообразующих элементов в семантической структуре сказки: герой не может оказаться в *чужом/ином*, мире, не пройдя некоторого *пути* и/или не перейдя некую *черту*[17].

---

[15] Местоименные операторы, в свою очередь, могут быть амбивалентны: в зависимости от местоположения героя *другой* мир может быть для него *своим* и *чужим*: *kur e zbrinë n'atë pus, atje na qënke një dynja t j e t ë r* «когда его спустили в этот колодец, там, оказывается, был д р у г о й мир» (т. е. *чужой*), и далее: *unë dua të ngjitëm ne dynja t j a t ë r* «я хочу подняться в д р у г о й мир» (т. е. в *свой*) 252.

[16] В связи с этим интересно отметить типичные формульные концовки албанских сказок, строящиеся на оппозиции *там* (в сказке)/*здесь* (где находятся рассказчик и слушатели): *ata janë atje e na jemi këtu* «они — там, а мы — здесь» 365, *pralla andej e shëndetja këndej* «сказка — туда, а здоровье — сюда» 99, *përrallëza në dhe, shëndeti mbi ne* «сказка в землю, здоровье к нам» 404, 436, *përralla në hu, shëndeti nëpër ju* «сказка к чужим, здоровье к вам» 484 и др.— Вообще функции начальных и конечных формул в сказках, как способу перевода из реального в сказочный мир, посвящена большая литература. Из последних работ, затрагивающих балканский ареал, см., в частности: Николае Рошияну, Традиционные формулы сказки, М., 1974; M. Pop, Die Funktion der Anfangs- und Schlüssformeln im rumänischen Märchen, — «Volksüberlieferung», Göttingen, 1968; I. Akidil, Formelhafte Wendlungen in deutschen und türkischen Volksmärchen, Marburg, 1968, и т. д.

[17] «Подземный мир строжайше отделен от мира живых; для этого употребляются образы разного рода: непроходимое ущелье, река или море,

Путь героя описывается условно, его абсолютная длина не играет роли. Как правило, иной мир находится далеко [18], поэтому достаточно сообщить, что герой шел очень долго (*ec, ec, ec...* «шел, шел, шел...», шел 3, 5, 7, 9 дней и ночей, шел до ночи и наутро опять пошел и т. д.) [19]. С другой стороны, герой может попасть в иной мир почти мгновенно (перенестись на ковре-самолете, спуститься в могилу и под.) [20]. Указание длины пути необязательно, так же как и необязательно указание конечного пункта движения, т. е. цели путешествия героя (ср. выбор героем *дороги*, «по которой идут и больше не возвращаются» *rruga ku shkon e nuk kthen ma*). Существенно то, что при отправлении героя *путь* направлен в *иной* мир, а при возвращении — в *свой*, являясь, таким образом, обязательным медиатором между ними, без которого переход из одного мира в другой почти без исключения не совершается.

Не менее существенным является указание точки раздела своего и чужого мира. Случаи типа «шел, шел, пока не дошел до дома змея» достаточно редки и в общем не показательны. Примечательно, что в албанских сказках для обозначения разделительной линии нередко употребляется достаточно абстрактная лексема *граница*, без объяснений того, что́ она собой представляет, почему находится в данном месте и главное почему обладает запрещающей силой. См., например, 237: вредитель гонится за героями, но у него ничего не выходит, потому что они перепрыгнули границу *ay hipi dhe rendi me vrap po ato nuk i arrivi dot, se e kapërxyenë sinorë... u kthye...* и далее *ahere këta si kapërxyenë sinorë vajtnë në një mbretëri* «тогда они, как перепрыгнули границу, пришли в одно царство»; хозяин просит героя не подниматься высоко в гору, чтобы не попасть во владения медведицы, *po u nxhit naltë e i kapërcëi kufeëjtë... teëj duket i ke kapërceëjë kufeëjtë, se këto dru s'xhinden n'anë tonë* «но он поднялся высоко и перепрыгнул границу... ты, как будто, перепрыгнул границу, потому что такие деревья не растут на нашей стороне» (113) и др.

огонь и т. д.» — см.: J. de Vries, Betrachtungen zum Märchen, Helsinki, 1954, (FF Communications, № 150), стр. 109. См. там же Симплегады как символ труднодоступного входа в подземный мир (стр. 96) — ср. в албанских сказках: «набрать воды там, где открываются и закрываются скалы» *të mari ujë aq çileshin e mbëshileshin malet*, 99.

[18] См., например: Е. Трубецкой, Иное царство и его искатели в русской народной сказке, М., 1922.— Неизвестное ассоциируется с дальним (тридесятое, трехсотое государство, край света), «чтобы дойти до нового царства, надо преодолеть бесконечное расстояние» (стр. 18, 20).

[19] Ср. в румынских сказках формулу, указывающую преодоление длинного пути: «И шел он шел, долгий путь, сколько нужно, целый летний день до вечера» — Н. Рошияну, Традиционные формулы сказки, стр. 107.

[20] «Вообще часто кажется, что этот мир очень близок к тому миру, надо только знать правильную дорогу» — F. von der Leyen, Das Märchen, Heidelberg, 1958, стр. 71.

Более распространены конкретные обозначения переходов из одного мира в другой. Эти обозначения прежде всего характеризуются изменением уровня (понижение/повышение), на котором находится герой, а кроме этого — связью с *водой*, когда в сущности речь идет также о понижении уровня. Таким образом, какие бы вариации ни были, но в основе сказочного пространства, очевидно, лежит в е р т и к а л ь н о е членение мира. Путь героя обычно пролегает по такому месту, откуда возможен спуск и подъем, причем спуск, как правило, связан с *водой*: типичное албанское клише — *nji foushë çi ishte shkreteëjnë e thatë e pa reëjkën e ujit* «равнина, которая была бесплодной и сухой и без капли воды». Герой идет по равнине, пока не дойдет либо до *горы* (*скалы*, *холма*, *камня*) и *леса* (*кустарника*, *дерева*), либо до *моря*, *реки*, *озера*, *источника*, *болота*, *колодца*. Часто существен сам факт изменения уровня, т. е. наличие соответствующих показателей этого изменения (см. выше), а не его направление *вверх* или *вниз*. Это иллюстрируется сочетанием, казалось бы, взаимоисключающих пограничных указателей, например, *гора* (*верх*) и *вода* (*низ*), *гора* и *пещера* и под.; ср. частое представление *чужого* мира в виде *горы*, со всех сторон окруженной *морем*: *nji mal çi ishte rëthouët okolle prej detit*; если герой попадает на *гору*, то там он ищет *отверстие*, *пещеру*, т. е. углубление, ведущее *вниз*, хотя бы это отверстие и находилось *në majë të malit* «на вершине горы», ср. подобное смещение *верха/нива*, *сухого/мокрого*: *breg i detit tu rraja e nji lisi të thatë* «берег моря, у корней сухого дерева» (120)[21].

Пространственные элементы сказки характеризуются прежде всего линейностью (а не объемностью, выступающей, пожалуй, лишь в рамках оппозиции *внешний/внутренний*), причем существен принцип горизонтальности и вертикальности их расположения, например, анфиладное или поэтажное расположение комнат в жилище, ср. противопоставление *дома* и *кулы*, горизонтальность *равнины* в противоположность *горе* и т. п. Элементы ландшафта обычно являются только вертикальной линией *границы*, а не объемным пространством [22]. В этом смысле *лес* (выступающий с постоянными эпитетами *большой*, *густой*, *темный*, характеризующими его как единую нерасчлененную массу), очевидно, изо-

[21] Ср. замечание Потебни о двояком значении слов *прут* — вал и яма, *ров* — канава и вал, *гребля*, *гроб* — насыпь и яма: А. А. П о т е б н я, О некоторых символах в славянской народной поэзии, Харьков, 1914, стр. 59. — Такое смешение *верха* и *низа* на семантическом уровне может интерпретироваться и как отсутствие принципиальных различий между *верхним* и *нижним* миром, объединение их в некоторый общий *чужой* мир. См. там же, стр. 225: «Море и река во множестве сказаний есть замена воздушного мира, небесной реки». Об идентичности *верхнего* и *нижнего* мира и интерпретации этого в духе системы Юнга см.: H. v o n B e i t, Symbolik des Märchens, стр. 58—60. См. там же библиографию.

[22] Ср. известный мотив препятствия для преследователей: *вода*, *гора*, *лес*.

морфем *горе* [23], а *дерево* [24] — *лесу*, так же как *камень* — *горе*, поскольку существенна только его вертикальность и, таким образом, то, что этим обеспечивается «перебивка уровней».

Любое отверстие и углубление (пожалуй, за исключением *могилы*), связанное или не связанное с *водой*, в принципе является лишь *входом* или *выходом* из *чужого* мира, а не объемным пространством или помещением. Пройдя через отверстие, герой обнаруживает по ту сторону элементы, соответствующие структуре его, т. е. *этого* мира: *дома*, *дворцы*, *деревни*, *пастбища* и под.: *shpellë e shejtanit kishte shumë oda* «в пещере черта было много комнат» (102), *në këtë shpellë kishte disa saraje* «в этой пещере было несколько дворцов» (105), *kur e zbrinë n'atë pus, atje na qënke një dynja tjetër* «когда его спустили в этот колодец, там, оказывается, был другой мир» (252), герой входит «в пещеру с узким отверстием» *në një shpellë me grykë të ngushtë... eci e eci e eci tri dit e net e mbrrijti tu një shpi* «шел, и шел, и шел три дня и ночи и пришел к одному дому» (122), *hyni në një kule ferre. Aty na ishte një shpi* «он вошел в непроходимый кустарник. А там был один дом» (296); *ajo thohej shpellë, por mbrenë kishte një saraj fort të bukur* «она называлась пещерой, но внутри был очень красивый дворец» (127) и т. д.

Набор элементов — *гора*, *лес*, *отверстие* может комбинироваться: часты случаи мультипликации — *лес* + *гора* (т. е. *горы*, поросшие *лесом*); с другой стороны, указание на *отверстие* необязательно. Так, *лес*, очевидно, сочетает в себе и вертикальность, и отверстие, поскольку в него можно войти; искомый пункт может находиться и среди *гор*: *sarajet e shtat difave ishin në medis të disa maleve* «дворцы семи дивов были среди гор» (112), *në një kodër, në një mal, panë një pallat të math* «на одном холме, на одной горе они увидели большой дворец» (268), *në mes të pyllit pa një pallat të math* «среди леса он увидел большой дворец» (458) и т. д.

С другой стороны, к отверстию можно подойти и минуя *горы* и *лес*: *vate, vate edhe e shpu në një shpellë të madhë* «шел, шел и принес его в большую пещеру» (277); наконец, хотя и редко, указанием на вход в *чужой* мир служит *путь*, *дорога*: *iku djali. Hajt, hajt me një rrugë të gjatë. E zu nota me një shpi* «ушел парень. Шел, шел длинной дорогой. Ночь застала его в одном доме» (297) (правда, в таком случае это может быть «промежуточная стоянка»).

Столь же абстрактное значение *границы*, входа в *чужой* мир, имеют пространственные элементы, связанные с *водой*. Сюда вхо-

---

[23] На языковом уровне это иллюстрируется взаимозаменяемостью слов *гора*/*лес* — см. данные славянских языков: Н. И. Толстой, Славянская географическая терминология, М., 1969, гл. 1-я. Гора — Лес.

[24] О *дереве* как средстве связи с царством мертвых см. (хотя и в другом аспекте): В. Я. Пропп, К вопросу о происхождении волшебной сказки (волшебное дерево на могиле),— «Советская этнография», 1934, № 1—2. Ср. также мотив *мирового дерева*.

дят не только водоемы, но и места, соприкасающиеся с водой,— *берег, край моря, реки, озера, мост* [25]: *tuë sheteëjtë couca anës detit, duel njeriu me 7 pëllambë mjekër e 3 pëllambë shtat en e rëmbeu coucën e e feëjti në det* «когда девушка гуляла у моря, вышел из моря мужичок сам с ноготок, борода с локоток и схватил девушку и унес ее в море» (96), *aty në breg t'detit asht nji pallat* «там на берегу моря стоит дворец» (333), *Shabani.. u xhet para nji kroji... Atere pa ateëj nji pjakë... Ajo i tha: Oun jom Zonja e fatit* «Шабан очутился у источника... Тогда он увидел там старушку... Она ему сказала: „Я — хозяйка судьбы“» (106) и т. д. *Вода* сама по себе не представляет для героя препятствия, не является инородной средой, через которую надо проходить, пользуясь специальными средствами: проход через *воду* полностью совпадает с проходом через *дверь* — юноша падает в *источник*: *kour ra brenda, i duël përpara e ama e bunarit* «когда он упал внутрь, навстречу ему вышла мать источника» (109), *hyni në pust edhe gjeti tri të bukrat e dheut* «вошел в колодец и нашел трех Красавиц земли» (298), *si ra mrena ky n'ujë në fun t'ujit dul me nji shesh ky si me thonë n'dynja qetër* «когда он упал внутрь в воду, там на дне воды он вышел на площадь, то есть в другой мир» (320), *ky xhindi, na e mori, na e futi në përrua dhe ditë e natë e mbante në shpellë* «этот джин взял ее, сунул в источник и день и ночь держал ее в пещере» (256), *Mexhiti... u unj poshtë në bunar. Aqe e pa kulçedrën.* «Меджит... спустился вниз в колодец. Там он увидел кульчедру [дракона]» (114) и др.

В наборе пространственных элементов выделяется особая группа. В нее входят: *площадь, постоялый двор, магазин, базар, школа, кофейня.* Это — те места, куда герой попадает, как правило, по пути, без специальной цели, и где с ним случаются неожиданные приключения. Существенно, что все эти места характеризуются скоплением народа, толпой, втягивающей героя в свой водоворот и побуждающей его к тем или иным действиям и поступкам [26]: *Krosi... çëndroi në nji mejdan të madh. Ateëj Krosi pa shoumë krena njerzish çi ishin ngulë nëpër kunja e po i sheëjfshin njerëzia* «Плешивый... оказался на большой площади. Там Плешивый увидел много человеческих голов, насаженных на колья, и народ на них смотрел» (105), «*unë erdha po dua të më shohin tërë bota, të mdlidhën tërë populli*». *Edhe ky mbreti i mblodhi të tërë në shesh* «Я пришел, но хочу, чтобы меня видел весь мир, чтобы собрали весь народ». И этот царь собрал всех на площади» (239), [*mbreti*] *boni emër çi të mblid-*

[25] Ср. также *лодка, корабль* как средства переправы через *воду*, в этом смысле изофункциональные *мосту*.

[26] О стихии толпы на площади, на ярмарке, в кабачке и т. п., о свойствах и функциях толпы в связи с выделенными пространственными элементами см.: М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле, М., 1965. Ср. также соединение в лексеме *мир* (см. словарь) значения «большого пространства без определенных границ» и «толпы, множества — также неограниченного — народа».

het zhithë Stambolli... Mbreti u dha coucave ka një mollë në dorë e u tha të shteëjnë në kallaballëk «[царь] объявил, чтобы собрался весь Стамбул... Царь дал дочерям в руки по яблоку и велел бросить их в толпу» (99), *Shaeëjr Kanberi shkoi në kave e neëjsi me i ra sazes. U mblodh dinjaja ateëj* «Шаир Канбери пошел в кофейню и стал играть на сазе. Там собрался народ» (116), *të tanë pazari ia vu gazin* «весь базар стал смеяться над ним» (159) и т. д. Эта группа элементов носит, таким образом, выраженный социальный характер.

Как известно, структура *жилища*, *дома* в сказке сопоставляется со структурой мира таким образом, что *дом* представляет собой модель универсума. Тогда его элементы могут быть приведены в соответствие с функционально тождественными элементами пространства и представлены в виде проекции «макро-универсума» на «микро-универсум». Так, здесь прежде всего выделяется *граница* или пограничная область — *вход/выход* в, соответственно ситуации, *свой/чужой* мир: *крыша*, *стены* и *забор* (поскольку *двор* и *сад* составляют элемент жилища), *ворота*, *дверь*, *лестница*, *порог*. Этим элементам приписывается защитительная или заградительная/запрещающая функция: для того чтобы оживить умершего сына, мать окружает *дом* высокой *стеной*, через которую не могут перепрыгнуть пришедшие за ним покойники: *sikur nëna ime rreth — errotull shpisë të bëjë një avorua të lartë... të vdekurit... të mos vijnë dot* (412), девушка, попавшая в *дом* с покойником, не может выйти, так как *двери* закрылись и не открываются (268), ср. *e mbajnë mbëshelë brenda katër mourëve* «ее держали запертой в четырех стенах» (13), дочь зарывает кости матери под *лестницей*, и могила матери помогает ей проходить испытания (240), юноша спасается от Красавицы земли, превратившись в яблоко, лежащее на *верху лестницы*: *në krye të shkallvet* (123) и т. д.

Особую роль играет окно. Прежде всего это наблюдательный пункт, средство визуальной связи с внешним миром (ср. аналогичную роль балкона), см. обычный этикет входа — *X* стучит в дверь, *Y* смотрит сверху из окна, кто пришел: *shkon djali tu kulla... trokatë në derë e don me hi mbrendë. Kurqe çilet në të pestin kat të kullës nji prezore e qet kryet nji çikë* «идет юноша к куле... стучит в дверь и хочет войти. Тут на пятом этаже кулы открывается окно и высовывает голову девушка» (124) и др. Кроме того, *окно*, как и *крыша* и вообще случайное *отверстие*, щель в *доме*, может быть входом для представителей *чужого*, враждебного мира и потому опасно [27]. По способу проникновения в *дом* можно отли-

[27] Хотя здесь в принципе рассматриваются только албанские сказки, интересно привести пример одной англо-американской сказки, примечательной тем, что она в настоящее время рассказывается как реальная история: сюжет «Девушка в окне», о девушке, которую бог наказал, поразив *молнией* в тот момент, когда она стояла у *окна*, см.: D. K. W i l g u s, The Girl in the Window,— «Western Folklore», vol. 29, 1970, № 4.

чить *своих* от *чужих*, см. 105, где джин проникает в *комнату* через *окно и çiël penxhereja en ini brenda nji njeri* «открылось окно, и в комнату вошел какой-то человек» (далее оказывается, что он царь джинов), джин входит в *дом* через *крышу*, а его жена, обыкновенная женщина, — через *дверь* (256), юноша, находящийся под властью джинов, входит и выходит не через *дверь*, а через *крышу* (257) и т. д. В связи с этим особое значение имеет *замочная скважина* (естественно связанная с замком или ключом). В редких случаях она нейтральна и играет роль *окна* как визуального средства связи и опознания того, кто стоит за *дверью*. Обычно *замочная скважина* опасна, поскольку и она является средством проникновения представителя *чужого* мира или вредителя в защищающее пространство *дома*. Просовывая палец в *замочную скважину*, можно попасть под власть вредителя: *të pastajmen i thotë llamia të nxjerr'ajo pakëz gjishtin e vogël të dorës, sa të ja shohë. Edhe çupa u gënjye edhe ja nxorri përpër vrimë të derës. Papo llamia... ja piu të tërë gjakn'e trupit* «потом ламия [кровососка] говорит, чтобы она высунула немного мизинец, ей посмотреть. А девушка поверила и высунула его через замочную скважину. А ламия выпила у нее всю кровь из тела» (11); ср. также сюжет «О мертвом брате, приходящем за сестрой», где мать и дочь умирают по разные стороны от запертой *двери*, после того как дочь просунула палец *внутрь дома* через *замочную скважину*. См. в связи с этим запертую, запретную *комнату*, подглядывание через *замочную скважину*, приносящее несчастье, использование пальца вместо ключа (268) и т. д.

Вертикальная — этажная — структура *дома* также существенна: нельзя подыматься на второй *этаж башни*, так как это «плохое место», вызывающее землетрясение *të mos hipën në pod të ditë të kullës, se oshtë nji vend i keç e bije tërmet* (96), на 4-м этаже башни живет Ора дома (*Ora e shpisë*), чтобы добраться до нее, надо убить по семи сторожей на каждом *этаже*; на самом верхнем *этаже башни* находится запертая на три замка запретная *комната* (124) и т. д. В «микро-универсуме» членение также происходит по вертикали, причем существен, скорее, сам факт изменения уровня, чем направление вверх или вниз. Некоторое отличие состоит в том, что, поскольку *дом* прежде всего и по преимуществу есть замкнутое пространство, бóльшую роль играет противопоставление *открытый/закрытый*: проникновение в *дом* или выход из него обычно сопровождаются специальной процедурой (поиски ключа, стук в *дверь*, словесные просьбы).

Положительными, защищающими элементами (центрами) интерьера являются прежде всего *очаг*, *печь* [28] (ср. 231: мачеха поливает ядом ковер; чтобы спастись, юноше надо прыгнуть от *двери* до

[28] Комната с очагом (*vatra e shtëpisë*) — центр албанского дома. Ср. употребляемое в некоторых областях название этой комнаты «матка дома»

печи pe derës gjer de vatra) и отчасти *кровать*. Интересна функция *сундука*, *ларя*, *шкафа*, основным свойством которых является закрытость, замкнутость: они еще более изолированы от внешнего пространства, чем сам *дом* (это как бы «дом в доме»), и обычно служат местом, куда герой прячется. Ср. фрейдистскую интерпретацию этих образов (материнское лоно) и в связи с этим 235, где, чтобы оживить юношу, его выкапывают из *могилы* и помещают на три дня и три ночи в запертый *шкаф*.

Албанские сказки почти до избыточности насыщены пространственными ориентирами (см. раздел IV), представляющими собой, по сути дела, набор универсальных семиотических оппозиций, описывающих пространство. Конкретные пространственные элементы (*гора*, *море*, *дорога*, *дом* и т. д.) регулярно дублируются на более абстрактном уровне: герой не просто входит и выходит, но входит *внутрь* и выходит *наружу*, поднимается *вверх* и спускается *вниз* и под. При безразличии к обоснованному и правдоподобному (хотя бы в пределах самой сказки) описанию передвижения героя, с указанием длины пути, размеров горы, строений и т. д., постоянна и почти обязательна относительная, неконкретная ориентировка в пространстве, наличие «пространственных операторов»: *çaushi çi mbet n'at malin e rethouëm prej detit reth e çark zoue me shëteëjtë poshtë e naltë* «чауш, который остался на этой горе, окруженной морем вокруг и кругом, стал ходить вверх и вниз» (96), *duël pjaku jashtë en e mouër derveëjshin brenda* «вышел старик наружу и ввел дервиша внутрь» (104), *me mos e lanë me dalë jashtë e me mos lanë kërkënd me hi mbrenda* «не давать ей выходить наружу и не давать никому входить внутрь» (96), *shejtani shkoi ke dera. Po brenda në shtëpeëj s'hini, se s'kishte izën* «черт подошел к двери. Но внутрь в дом не вошел, потому что не мог» (102), *ata qaj jashtë, kjo qaj brenda* «они плачут снаружи, она плачет внутри» (268), на постоялом дворе герой спит в верхней комнате, а его конь внизу (*nd'odë naltë e kali poshtë*) (96), *sa mbreëjni ke bunari, ini brenda en i theëjri arapeshës... Ajo menjiherë duel jashtë* «когда пришли к источнику, он вошел внутрь и позвал арапку. Она сразу вышла наружу» (109), *vajza asht atje nalt e kta janë poshtë* «девушка находится там, наверху, а они — внизу» (346), *nji kullë të bardhë qi asht në fund te kësaj rruge* «белая башня, которая стоит в конце этой дороги» (124), *eja drejt për qudhë në këtë vend* «иди прямо по дороге к этому месту» (100), *këtou poshtë ka nji gropë pjot me elmazë e xhevaeëjrë* «здесь внизу есть яма, полная алмазов и бриллиантов» (105), *llagëmi... binte drejt e nuk shkonte okolle e shtremba-shtremba si ishin oudhët jashtë* «подземный ход... проходил прямо, а не шел кругом и кривокосо, как дороги снаружи» (111), *këto dru s'xhinden n'anë tonë*

matkë e shtëpisë (*matkë* — славянское заимствование, ср. выше о материнском лоне): K. Z h e k u, Shtëpite e banimit në fshatin e Pojanit (Myzeqe),— «Etnografia shqiptare», III. 1966, стр. 89.

«эти деревья находятся не на нашей стороне» (99), *rruga, qi shkon per të poshtë... rruga, qi shkon per të thuer... rruga, qi shkon thikthili perpj etë* «дорога, которая ведет вниз... дорога, которая идет обрывисто... дорога, которая идет отвесно вверх» (124); ср. также сон юноши *sikour hanza kishte ra në krah t'em të gjathtë e dielli në krah t'em të majshtër* «как будто луна упала мне на правую руку, а солнце — мне на левую руку» (98), определение возраста яблок (трех-, двух- и однолетнее) по их относительному расположению в кипящей воде *molla çi ishte nji vjeçe kishte ra në fund, ajo çi ishte di vjeç ishte në medis e ajo çi ishte tre vjeç, ishte në kreëjë* «яблоко, которому был год, упало на дно, двухлетнее было в середине, а трехлетнее — наверху» (115), мачеха пытается отравить юношу, разливая на его пути яд, но он спасается, правильно выбрав сторону, по которой ему надо идти: *njerka... e liu oden përmedis me zeher... Gjali... shkoi... anas odës. Athere njerka e hoç zeherin prej medisit en e voue andej... Gjali* [*shkoi*] *anës qetër* «мачеха... полила комнату ядом посередине... Юноша... прошел по комнате сбоку... Тогда мачеха убрала яд с середины и положила его туда... Юноша прошел... другой стороной» (99). См. также вопрос-загадку *si po je me të largtit*? «как у тебя с дальним?» (т. е. со зрением) (183) и т. д.

Передвижение, путешествие, играющее существенную роль как в семантической, так и в морфологической (в смысле Проппа) структуре сказки, в плане выражения обслуживается ограниченным и достаточно однообразным набором лексем. При этом непосредственное лексическое значение слова отступает на второй план и может вообще забыться, так что отдельная лексема заключает в себе шифровку, концентрацию определенной морфологической функции, а через это — на более высоком уровне — выражение соответствующей семиотической оппозиции, что, в свою очередь, создает возможности для установления семантической структуры сказки [29]. Когда героя посылают за *водой*, он падает в *колодец* и попадает в *иной* мир,— куда девается *вода* и как герой не тонет, несущественно. Эта несущественность объясняется не тем, что сказка вообще неправдоподобна, а тем, что в ней *колодец*, *вода*, хождение за *водой* и т. п. имеют принципиально другое значение. (Кстати, в албанских сказках как будто не встречается вообще набирания *воды* с чисто утилитарной целью.) Элементарные, обыденные действия имеют соответствия не просто на другом, но обязательно на более в ы с о к о м и более а б с т р а к т н о м уровне. «Перевод» же сказки на эти более абстрактные уровни возможен именно благодаря четко выраженному фиксированному

[29] Ср. использование того же принципа — ограниченность словаря при закрепленных семантических функциях слова, значимость которого при этом несравненно возрастает, в таком далеком от сказки роде поэтического языка, как язык акмеистической поэзии.

значению ее словесных элементов [30]. Закрытая *дверь* в *доме* — непреодолимое препятствие для пытающихся войти, открыть ее можно, только зная определенный ограниченный набор приемов. Когда дурак-сторож в сказке уносит с собой *дверь*, чтобы никто не мог попасть в *дом*, это лишь карнавальная абсолютизация вполне определенной функции *двери*, как единственного *входа* внутрь, притом, как правило, функции защитительной, поскольку запертая *дверь* означает безопасность для находящихся внутри.

Фиксированность значения и строгая функциональность различных словесных элементов сказки, расклассифицированных тематически (герои, пространственные элементы, временные элемен-

[30] Однообразие и фиксированность значения пространственных элементов в сказке были замечены давно (см., например: Е. Н. Елеонская, Великорусские сказки Пермской губернии. Влияние местности на сказки,— «Этнографическое обозрение», 1915, № 1—2.— «Пейзаж в сказке вообще занимает мало места, достаточны две-три резкие черты (крутая гора, дремучий лес, синее море и т. д.)», стр. 39, далее приводятся еще путь, дорога, дикое место, пещеры, избушка, амбар, долина, кочка, озеро, луг, земляной балаган, стр. 40—41). Постепенно вырабатывался список пространственных элементов, снабженный их семантической интерпретацией (см. хотя бы: J. Ipsen, Die Einleitung zu dem Unterweltmärchen bei Grimm K. H. M. № 91 und № 166,— «Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde», 1927, Bd V, № 2, где отверстие в земле, колодец и ущелье интерпретируются как вход в подземный мир). Пожалуй, наиболее полный список пространственных элементов представлен в уже упомянутой работе Х. фон Бейт. В него включены: земля и подземное пространство, небо, луна, море, озеро, река, гора и сталкивающиеся скалы (Симплегады), остров, лес, непроходимый кустарник, пещера и вообще отверстие в земле и небе, колодец, ручей, поле, мост, край (берег) воды, деревня, дом, дворец, замок, дорога и некоторые др. Ср. там же (I, стр. 22) замечание о строении чужого мира: почти всегда он имеет «конструированный (по большей части, выделенный геометрически) центр: замок или дворец, четырехугольный дом, круглое озеро с горой или островом посередине». См. также попытку рассмотрения пространственных элементов сказки в связи с соответствующим реальным ландшафтом в работе: L. Röhrich, Märchen und Wirklichkeit, Wiesbaden, 1956, «Die Bedeutung von Ort und Zeit». О функциональности пространственных элементов, потере ими непосредственного лексического значения, их «реквизитности» см.: M. Lüthi, Familie und Natur im Märchen,— «Volksüberlieferung», Göttingen, 1968.

Наиболее полную семантическую интерпретацию пространственных элементов в аспекте связи между *своим* и *чужим* миром см. в работах М. Элиаде и К. Леви-Стросса.

См. также некоторые работы, посвященные пространственным элементам в балканском фольклоре: В. Чајкановић, Студије из религије и фолклора,— «Српски етнографски зборник», XXXI, Београд, 1924. «Доњи свет у јами»; M. S. Filipović, Bakarno ili mjedeno gumno, — «Etnološki pregled», I, 1959; его же, Einige Motive in der Balkanischen Folklore,— «Zeitschrift für Balkanologie», III, 1965, № 1—2, стр. 73—74.— Мотив *«медного гумна»* в сербском фольклоре наряду с *вязом* и *дубом* символизирует внешнюю границу сербского владычества, ср. соответственно у албанцев некий *«белый камень»*, у турок — *красное яблоко*, на западе Балкан — *золотое яблоко*. См. также: «колодец, пещера, яма могут быть поняты как один из возможных входов в подземный мир» — D. Burkhart, Zum Drachenkampftheme. Motivparallelen in der südslavischen und griechischen Volksepik,— «Zeitschrift für Balkanologie», V, 1967, стр. 156 и др.

ты, чудесные предметы и под.), приводят к тому, что некий содержательный инвариант сказочного сюжета может быть записан в виде последовательности едва ли не любого из выделенных таким образом набора элементов (тем более что очередность их появления в сказочном тексте значима и обусловлена). Тогда сказочный текст вообще может быть представлен как сумма последовательностей составляющих элементов, которые совмещаются друг с другом при помощи достаточно простых приемов. Поскольку составляющие элементы являются конкретными лексемами, результатом подобной записи должна быть не модель сказки, представленная в виде списка морфологических функций или семантической реконструкции, но именно словесный текст сказки (хотя и с известными упрощениями и ограничениями).[31].

Такое описание сказки возможно благодаря особым отношениям между ее грамматикой, понимаемой как система морфологических функций, и ее словарем, т. е. списком полнозначных лексем, снабженных семантической информацией. Очевидно, что эти отношения принципиально другие, чем, например, соотношение грамматика/словарь в естественном языке, где речь

[31] Для этой цели, естественно, должна быть разработана специальная техника записи, учитывающая композиционные и стилистические особенности сказки, например, повторения, возникающие благодаря вопросно-ответной форме диалога (героя многократно спрашивают о цели путешествия), перифрастические обороты, эллипсисы («пришел к матери» вместо «пришел *домой* к матери») и т. п., что может создать повторения или лакуны в записи.

См. ниже попытку подобной словесной записи по пространственным элементам сказки «Плешивый в красной феске» (105) (запись дается в сокращенном виде):

из города — путь — другое царство — город другого царства — площадь города — царский дворец — комната дворца — в окно/из окна — пещера — дворец пещеры — внутрь дворца пещеры — в комнату дворца пещеры — из комнаты дворца пещеры — из дворца пещеры — в царский дворец — в комнату дворца — в свою постель.

Содержательно выделяются следующие блоки:

I. Отлучка героя (выход из *города*, *путь* в другое *царство*, приход в *город* другого *царства*);

II. Получение информации (приход на *площадь*);

III. Задание (царский *дворец*, *комната* во *дворце*);

IV. Появление представителя *чужого* мира (вход и выход через *окно*;

V. Путешествие в *чужой* мир (*пещера*, *дворец*, *комната* в *пещере*);

VI. Возвращение (в *свой дворец*, *комнату*, *постель*).

Сюжет сказки — AT 301: герой узнает, куда исчезает царская дочь, идет за ней в *чужой* мир и возвращает ее *домой*. Сочетание «пространственной» записи с «персонажной» (*Плешивый-хитрец — царь — дочь царя — царь джинов*) и другими видами записи создает возможности для восстановления сюжета, а при достаточной разработке и текста сказки на продвинутом уровне.— Ср.: H. von Sicard, Das Totenreich im Karanga-Märchen,— «Internationaler Kongress der Volkserzählungsforscher in Kiel und Kopenhagen», Berlin, 1961.— Описание путешествия героя на основании пространственных элементов: середина земли — путь — скалы — пещера — другая сторона реки — хижина в термитном холме — дворец.

идет об автономных областях с непрямыми и сложными связями, представленными, как правило, в скрытом виде. В сказке отношения между грамматикой и словарем гораздо более непосредственны и открыты. Морфологическим функциям соответствует определенный ограниченный список лексем. Появление в тексте лексемы, относящейся к соответствующему списку, автоматически означает введение соответствующего хода или функции. Семантическая структура сказки в общем виде может быть построена на основании соответствий между ее грамматикой и словарем, тем более что эти соответствия соблюдаются регулярно и весьма строго [32].

Такие взаимоотношения между грамматикой и словарем возможны в системе, где словарь по сути дела номенклатурен или даже терминологичен. Именно этим характеризуется словарь сказки, где привычное лексическое значение слова — не более чем оболочка, форма, а само слово является своего рода ярлыком некоторой информации, относящейся — что особенно важно и значимо — к гораздо более высокому уровню. Передача сказкой семантических единиц высшего порядка была отмечена М. Люти [33]: основная особенность языка сказки — использование «эпической техники простого называния» (Epische Technik der blossen Benennung), когда предметы не изображаются, но лишь называются, и мир в результате оказывается «заключенным в слово». Сказка «кристаллизует форму, придавая ей четкие линии и прочные жесткие контуры, обнажая неизменные, неподвижные, но при этом действенные, чистые формы, скрывающиеся за шаткими и колеблющимися формами недолговечной действительности» (стр. 80). При кажущейся элементарности, обыденности материала сказка передает сложные комбинации непреходящих ценностей, соответствующих «всем элементам мира». Особая семантическая структура сказки, ее многослойность позволяют называть ее «игрой стеклянных бус прошедших времен» (стр. 96).

Номенклатурность лексического материала должна непременно учитываться при составлении словаря сказки, где приходится отвлекаться от конкретных значений лексем и определять их значимость в пределах некоторой замкнутой, жестким образом организованной системы. Так, в словарную статью лексемы *дом* должно войти не столько описание жилища, сколько иные,

---

[32] Может быть, не случайно функции Проппа имеют весьма конкретное лексическое оформление («Один из членов семьи отлучается из дома», «герой реагирует на действия будущего дарителя», «героя метят» и т. п.), хотя в принципе ничто не мешало бы большей абстрактности. В определенном смысле здесь можно видеть непосредственную связь между морфологическими функциями сказки и их лексическим выражением.

[33] M. Lüthi, Das europäische Volksmärchen, Bern, 1960, passim.

более специальные характеристики: место, о т к у д а выходит герой и к у д а он возвращается, центр *своего* мира (или соответственно *чужого*), замкнутое, защищающее пространство и т. д. Подобным же образом числовые характеристики сказочного пространства могут быть описаны лишь в рамках оппозиций *большой/маленький*, *близкий/далекий* и под., но не конкретнее. Числа в сказке обычно магические — 3, 3 + 1, 5, 7, 9 и т. д.,— и в этом смысле они не случайны. Вместе с тем они не обозначают никакой математической величины. В общем виде их функция сводится к указанию на то, что между *своим* и *чужим* миром пролегает расстояние, нечто вроде пограничной «нейтральной полосы», а еще более обобщенно — к указанию на дискретность пространства [34].

Уже говорилось, что система «конкретных» пространственных элементов, куда входят строения, ландшафт и т. д., дублируется в сказке системой абстрактных ориентиров, представляющих собой почти чистое выражение основных семиотических оппозиций, описывающих не только сказочный, но и общечеловеческий универсум, в котором проходит и повседневная жизнь человека. Особая роль набора семиотических оппозиций, выступающих в сказке, приводит к мысли о том, не является ли одним из ее основных семантических заданий п о д т в е р ж д е н и е (или даже у т в е р ж д е н и е) некоей постоянно действующей в человеческом коллективе системы универсальных семиотических оппозиций. Эта система как бы результирует классифицирующую

[34] Ср. аналогичную роль числовых обозначений для временны́х элементов сказки. Не касаясь известной проблемы о «вневременности» сказки, можно сказать, что и здесь абсолютное и реальное значение несущественны, а существенно лишь то, что некоторые события разделены каким-то временны́м промежутком, иными словами, что время осознается как дискретная категория, связанная при этом с пространством (ср. частые случаи изображения в р е м е н и ч е р е з р а с с т о я н и е и р а с с т о я н и я через в р е м я — дом царя птиц настолько велик, что его можно обойти только за 12 дней [122], источник находится на расстоянии пяти часов (ходьбы) [112] и т. п.). Числовые обозначения временных элементов также не связаны с реальностью (жена, заключенная в башню, ждет мужа 10 лет, а он приходит к ней через 12 лет [124] и т. д., ср. также перифрастическое изображение времени «найдешь тогда, когда износишь железные башмаки» [299, 458] и др.). Основной функцией временных элементов является обозначение границы, в конце концов также между *своим* и *чужим* миром, и употребляемые при этом лексемы играют роль пограничных сигналов, означающих введение нового хода или вступление в игру новой морфологической функции: герой приходит на *гору* (вход в *чужой* мир) *ночью* (124); герой выполняет задание *утром* (121), *на другой день* (107); дочь царя уходит от дива в *3 часа ночи* (127) и т. д. Очевидно, что и временные элементы могут образовать соответствующий словарь, где лексемам будет придано не конкретное, а номенклатурное, формульное значение (основные точки — *день*, *ночь*, *полдень*, *полночь*, *утро*, *вечер*, *рассвет*, *закат* и т. п.).— Вообще структура времени и пространства в сказке описывается теми же признаками, что и «авантюрное» время и пространство в хронотопе романа, см. об этом теперь: М. Б а х т и н, Время и пространство в романе,— «Вопросы литературы», 1974, № 3.

деятельность человека, конечная цель которой — самоосознание, построение модели мира. В широком смысле можно допустить, что регулярное подтверждение, почти навязывание универсальных семиотических оппозиций является едва ли не одним из существенных условий жизни человека [35].

Анализ сказки достаточно быстро доходит до уровня глубинной структуры мира, описываемой с помощью семиотических оппозиций [36]. Средства, используемые в сказке для этой цели, весьма экономны: оппозиция *свой/чужой* выражается указанием *границы*, входа или выхода, вообще *предела*; элементарные семантические операторы переводят почти любую лексему из поля *свой* в поле *чужой*; система пространственных ориентиров на уровне выражения представляет собой формулировку семиотических оппозиций, а функционально может быть уподоблена грамматическим показателям (особенно, если учесть частоту употребления ориентиров, их плеонастичность), заключающим лексический материал в строго соблюдаемые рамки некоей формальной структуры.

Сказка необыкновенно концентрированна в своей задаче сообщения определенной и притом регламентированной информации, и в этом смысле разные уровни плана выражения в ней весьма слаженно действуют в одном направлении, так что не возникает нужды в распространениях и комментариях [37].

В связи с этим возникают некоторые общие предположения относительно сказки как жанра. Сказка признается одним из наиболее доступных для восприятия видов художественных текстов.

---

[35] См. работы автора: О некоторых способах отражения в языке оппозиции внешний/внутренний,— «V Всесоюзный симпозиум по кибернетике», Тбилиси, 1970 (Тезисы), а также: О некоторых способах отражения в языке оппозиции *внутренний/внешний*,— «Структурно-типологические исследования в области грамматики славянских языков», М., 1973.

[36] С помощью данных этого уровня, в частности, осуществляется реконструкция как отдельных сказочных или мифологических сюжетов и текстов, так и архетипических черт общей семиотической системы соответствующей традиции. См. прежде всего: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., 1966 и последующие работы авторов.

[37] Это в такой же степени касается и персонажей сказки — масок номенклатурного характера, значимых лишь в системе сказочного словаря и в связи с морфологическими функциями. См. хотя бы сверхъестественные существа, которые в сказке никак не описываются (и далеко не всегда соответствующее описание можно восстановить на парадигматическом уровне, с использованием других фольклорных жанров), а существенны не столько их чудесные свойства, сколько: 1) вообще принадлежность к *чужому* миру и 2) доброжелательность или враждебность к герою. Предполагается, что и та и другая информация содержится в названии персонажа, в остальном не обязательно отличающегося от представителей *своего* мира (ср. 145 — герои встречаются с вампиром, но не узнают его, так как «до этого никогда не видели», или 105, где царь джинов обнаруживает свое «настоящее безобразное лицо» только после смерти, или часто встречающееся клише «навстречу вышел человек, а это был див» и под.).

Сказка проста, сказка является первым сюжетным чтением. Однако легкость понимания и усвоения сказки отнюдь не самоочевидна. Напротив, казалось бы, к каждой сказке должен прилагаться сложный аппарат перевода реального мира в сказочный. Между тем такие трудности не возникают, как будто человек сам по себе, отприродно, так сказать генотипически, владеет некоторой общей системой моделирования мира, куда сказка вписывается чрезвычайно естественно и органично, может быть, в чем-то и более просто, чем реальность. П р о с т о т а сказки для восприятия не опровергает ее принципиальной семантической с л о ж н о с т и, а свидетельствует лишь о том, что человек обладает соответствующим механизмом для ее освоения.

С другой стороны, сказка традиционно представлялась многообразной и с л о ж н о й по сюжетам, богатой художественно-изобразительными средствами. Открытие полного единообразия ее строения оказалось совершенной неожиданностью [38]. Анализ словаря сказки должен будет привести к аналогичным выводам: все сказки не только «одна и та же» сказка, но еще и «написанная» «одними и теми же словами» [39]. Ее словарь строго детерминирован, и модернизация, индивидуальные вариации (вроде алб. «уехать в Америку» вместо «в чужую землю», «пошел в свою контору» и под.) — все это возможно в ограниченных масштабах и в определенных узлах, поскольку введение в словарь сказки новой лексемы не должно нарушать равновесия ее семантической структуры.

Однако гораздо более интересен не сам по себе факт однообразия сказки, а то, что его н е з а м е ч а ю т, вернее, что это не отражается ни на познавательных, ни на эстетических результатах ее восприятия. Повторение не только не мешает «потребителю» сказки, напротив, оно необходимо ему (ср. устойчивость детских вкусов, привязанность к одной и той же сказке), из этого извлекается дополнительный эффект, облегчающий усвоение заложенной в ней информации [40].

Наряду с другими фольклорными жанрами сказка является учебным материалом, подготавливающим человека к сознательно-

---

[38] И прежде всего для автора открытия, см.: В. Я. П р о п п, Морфология сказки. Изд. 2-е, М., 1969, стр. 95—96: «Этот главнейший общий вывод на первых порах никак не совмещается с нашими представлениями о богатстве и разнообразии волшебных сказок... это явление настолько необычно, странно...»

[39] Речь идет о структурных особенностях лексического состава сказки, а не о конкретных текстах.

[40] Обычно репертуар сказочников ограничен, текст сказок — канонический, круг слушателей постоянен, повторение неизбежно, но все это не уменьшает интереса слушателей, см. хотя бы: М. А з а д о в с к и й, Русские сказочники.— в кн.: Русская сказка. Избранные мастера, I, М.—Л., 1931, а также любые комментированные собрания сказок.

му вхождению в мир. То, что сказка считается «детским чтением» по преимуществу, говорит не об ее примитивности, но лишний раз свидетельствует о ее основополагающей роли в процессе освоения человеком среди прочего ориентировки в окружающем пространстве.

Очевидно, сказка заключает в себе н е ч т о, как нельзя более отвечающее интеллектуальным потребностям человека в его стремлении к самоосознанию, к восприятию универсальной системы семиотических оппозиций, моделирующих мир [41]. В. Я. Пропп, стремясь раскрыть тайну, «которой еще так густо окутана наша сказка», предложил реконструировать на ее основании ранние формы быта и религии. Сейчас можно идти дальше, к реконструкции универсальной модели мира, перекрывающей отдельные традиции. В ней отразятся архетипические черты человеческого мышления, в той или иной степени присутствующие в каждом человеке. Человеку для его сознательного существования, очевидно, овладение этой моделью необходимо: он ищет ее подтверждения в любой области своей деятельности; при этом избыточность не только не замечается, но, напротив, является обязательной.

Эти предположения кажутся правомерными в отношении разных знаковых систем, являющихся формой выражения модели мира и заключающих в себе проявления архетипических черт человеческого мышления. Сказка представляет собой одну из манифестаций моделирующей деятельности человека; сказка ценна как руководство, по которому человек на ранних этапах учится ориентироваться в мире.

---

[41] И в этом смысле распространенное определение функции сказки как выражения стремлений человека к сублимированному миру справедливости и к осуществлению положительных желаний, кажется недостаточным и легко уязвимым. См. определения такого рода в работах: K. R a n k e, Einfache Formen,— «Journal of the Folklore Institute», IV, 1967, № 1, стр. 26; K. S c h i e r, Zur Funktion von Volkserzählungen,— «Internationaler Kongress der Volkserzählungsforscher in Kiel und Kopenhagen», Berlin, 1961, стр. 375 и др.

Е. С. Новик

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ РУССКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Вопрос о возможности системного подхода к изучению dramatis personae был поставлен в работах В. Я. Проппа «Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки» [1]. В «Морфологии сказки» впервые прозвучала и идея рассматривать персонаж как пучок функций. Однако диахроническая интерпретация единого сказочного сюжета, произведенная в «Исторических корнях волшебной сказки», привела к некоторой перестановке акцентов: главное внимание исследователя оказалось направленным на анализ того, как наследие мифа переосмысляется сказкой, как исконно мифологические персонажи трансформируются в персонажи сказочные.

В настоящей статье осуществляется попытка произвести описание системы персонажей в том виде, в каком они представлены в самой волшебной сказке, независимо от «корней», их породивших. Материалом для анализа послужили волшебные сказки сборника Афанасьева.

Системное описание персонажей волшебной сказки предусматривает необходимость выявления инвариантных форм, механизмов формообразования и механизмов формоизменения. Центральной задачей в этой связи становится выяснение вопроса, исчерпывается ли клишированность сказки «постоянством функций», является ли это постоянство единственным основанием, позволяющим привести в систему такие элементы волшебной сказки, как формы и атрибуты персонажей.

Настаивая на единообразии функций, на принципиальном единстве сюжетной формулы волшебной сказки, В. Я. Пропп склонен считать, что «номенклатура и атрибуты действующих лиц представляют собой переменные величины сказки» [2]. Поэтому при анализе персонажей исследователь предлагает исходить из «постоянных», повторяющихся и независимых единиц повествования, каковыми являются функции действующих лиц.

---

[1] В. Я. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928; В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.

[2] В. Я. Пропп, Морфология сказки, изд. 2-е, М., 1969, стр. 79. Далее цитируется по этому изданию.

Между тем, равно как одни и те же функции могут выполняться различными персонажами [3], так один и тот же персонаж может играть самые разнообразные роли:

Змей похищает царевну (Аф. 129) [4] — вредитель.

Змей дарит герою ковер-самолет (Аф. 208) — даритель.

Змей оживляет убитого героя (Аф. 208) — помощник.

Змей претендует на руку царевны (Аф. 124) — соперник.

Змей — заклятый царевич (Аф. 276) — герой-жертва (или «конечная сказочная ценность» — жених).

Жена отнимает у мужа чудесного помощника (Аф. 199) — вредитель.

Жена дарит мужу чудесный клубочек и полотенце (Аф. 212) — даритель.

Жена помогает мужу бежать от Морского царя (Аф. 219) — помощник.

Жена возвращает себе потерянного мужа (Аф. 234) — героиня.

Жену получает герой в награду за подвиги — конечная сказочная ценность.

Классификация персонажей по ролям затруднительна еще и потому, что функции заданы относительно героя, между тем и герой, и вредитель, например, могут действовать одинаково: Змей п о х и щ а е т царскую дочь, Иван-царевич с помощью Серого волка п о х и щ а е т царскую дочь; мачеха р е ж е т корову падчерицы, дети сами р е ж у т чудесного бычка; змеихи о б о р а ч и в а ю т с я заманчивыми предметами, Василиса Премудрая о б о р а ч и в а е т себя и жениха озером, ковшиком и т. п.

Независимость функций от персонажа-выполнителя имеет, как видим, и обратную сторону — относительную независимость персонажа от выполняемых им функций, отсутствие прямых корреляционных связей между поступком персонажа и его семантической характеристикой [5].

---

[3] Ср.: «1. Царь дает удальцу орла. Орел уносит удальца в иное царство (171).

2. Дед дает Сученке коня. Конь уносит Сученко в иное царство (132).

3. Колдун дает Ивану лодочку. Лодочка уносит Ивана в иное царство (138).

4. Царевна дает Ивану кольцо. Молодцы из кольца уносят Ивана в иное царство (156)»,— там же, стр. 23.

[4] «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в 3-х томах», М., 1958 (далее — Аф.).

[5] Ср.: «Сказочник совершенно свободен в выборе номенклатуры и атрибутов действующих лиц. Теоретически свобода здесь полнейшая... Надо, однако, сказать, что народ и здесь не слишком пользуется этой свободой. Подобно тому как повторяются функции, повторяются и персонажи» (В. Я. П р о п п, Морфология сказки, стр. 102).

Некоторые достаточно стабильные корреляции отмечены нами в статье: Е. М. М е л е т и н с к и й и др., Проблемы структурного описания волшебной сказки, — «Труды по знаковым системам» IV, Тарту, 1969, стр. 121—122.

Поэтому представляется целесообразным разграничить такие уровни, как уровень д е й с т в у ю щ и х л и ц, или деятелей (герой, вредитель, даритель, помощник и т. д.), и собственно п е р с о н а ж е й, т. е. действующих лиц в их семантическом определении. Основная цель, которая преследуется в настоящей статье,— описание dramatis personae волшебной сказки вне зависимости от той роли, которую они выполняют в сюжете.

1

Свобода в выборе исполнителей функций, о которой писал В. Я. Пропп, предполагает наличие некоторого множества, из которого этот выбор возможен.

Круг персонажей волшебной сказки не столь велик и в достаточной степени канонизирован [6], чтобы его безоговорочно признать «переменной» величиной, для которой невозможны операции по выделению инвариантов. Однако единообразие это очевидно лишь в тех случаях, когда речь идет о стереотипных персонажах типа Ивана-дурака, падчерицы, Кащея и т. д. Более проблематичным выглядит это утверждение применительно к таким подвижным фигурам, как, например, чудесные животные или предметы. Между тем еще В. Я. Пропп отметил, что «помощник может рассматриваться как персонифицированная способность героя» [7], а волшебные предметы представляют собой лишь частный случай помощника [8]. Вражеская рать может быть разбита либо «сильномогущим богатырем», либо богатырским конем, либо чудесной дубинкой. И богатырь, и конь, и дубинка персонифицируют в данном случае одно и то же качество — *силу*. Попасть в тридесятое царство можно, превратившись в птицу, равно как и верхом на крылатом коне, для этой же цели могут быть использованы специальные приспособления: ремни, когти, лестница, но это может быть и дерево, чудесным образом вырастающее до неба. «Если сравнить,— замечает по этому поводу В. Я. Пропп,— три слу-

[6] Ср. замечание П. Г. Богатырева, отметившего отрыв сказочной фантастики от конкретных верований, который приводит к тому, что «сверхъестественные и фантастические существа, являющиеся героями русских сказок, такие, как *Кащей Бессмертный*, *Змей Горыныч*, *Баба-Яга* и другие, не играют никакой роли в народной русской демонологии. Напротив, ее обычные персонажи — *леший*, *водяной*, *домовой* — лишь изредка вводятся в сказки... Эти персонажи появляются в сказках лишь для замены легендарных древних персонажей; такая замена к тому же ограничивается именем персонажа, основные черты которого обычно не модифицируются» (П. Г. Б о г а т ы р е в, Вопросы теории народного искусства, М., 1971, стр. 287).

[7] В. Я. П р о п п, Исторические корни волшебной сказки, стр. 150.

[8] «Так, конь переносит героя за тридевять земель, но то же достигается при помощи ковра-самолета или сапог-скороходов... Конечно, есть специфические помощники и специфические предметы, которые не могут быть взаимозаменяемы. Но отдельные случаи не нарушают принципа морфологического родства их» (там же, стр. 173).

чая: 1) герой превращается в птицу и улетает, 2) герой садится на птицу и улетает, 3) герой видит птицу и следует за ней,— то здесь мы имеем р а с щ е п л е н и е, р а з д в о е н и е героя» [9] (разрядка моя.— *Е. Н.*). Аналогичным образом и Змей, Кащей или Яга могут либо обладать свойством сверхбыстрого перемещения по воздуху, либо для этого им нужны специальные помощники (Кащей, как и герой, «три дня пастухом был... за то баба-яга дала» ему чудесного коня, на котором тот способен догнать героя — Аф. 159) или приспособления (баба-яга «во весь дух на железной ступе скачет, пестом погоняет, помелом след заметает» — Аф. 159). Чтобы уйти от погони, герою нужно иметь щетку, которая превращается в непроходимый лес; чтобы догнать беглеца, вредитель должен прогрызть в этом лесу дорогу, а для этого ему нужно добыть острые зубы, которые нередко специально выковываются у кузнеца.

Эта особенность волшебной сказки позволяет предположить, что все персонажи могут быть рассмотрены как персонификации определенных свойств или состояний.

То, как персонаж действует, во многом зависит от того, что он собой представляет [10]. Обширный круг вариантов волшебных сказок, в которых фигурирует герой чудесного происхождения, строится, например, несколько отлично от основной сюжетной схемы, описанной В. Я. Проппом. Здесь подробное описание чудесного рождения героя можно рассматривать как инверсию в начало повествования такого важного композиционного звена, как «получение чудесного средства», которое обычно следует уже после «предварительной беды» и после испытания героя дарителем; ряд сказок с таким чудеснорожденным героем вообще может не содержать элемента «получение чудесного средства», оно наличествует в самой характеристике чудесного героя-богатыря.

С такой точки зрения и сам повествовательный план волшебной сказки может рассматриваться как разворачивание в сюжете тех семантических признаков, которыми обладает персонаж. Если отец — *умерший* и этот признак обыгрывается в сюжете, то следует эпизод, в котором он одаривает сына; если в фокусе повествования оказывается его *старость*, *слепота*, то следует отправка сыновей за живой водой и молодильными яблоками; если фиксируется его *вдовство*, сказка разворачивает сюжет об инцестуальном преследовании дочери или втором браке отца и преследовании мачехой падчерицы.

---

[9] Там же, стр. 196.

[10] Ср.: «...Значимость имени персонажа и, следовательно, его метафорической сущности развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» (О. Фрейденберг, Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы, Л., 1936, стр. 249).

Семантические характеристики, которыми наделяются персонажи, соответствуют, как видим, тем конфликтам, в которых персонажи принимают участие. Иными словами, персонаж — воплощение тех семантических признаков, которые создают конфликтные ситуации и обыгрываются в пределах эпизода или всего сюжета.

Полифункциональность действующих в сказках фигур объясняется отчасти тем, что каждый персонаж наделен несколькими признаками, каждый из которых соотносим как с системой действий, так и с системой состояний персонажа, с его статусом (семейным, сословным, личностным). Отец инцестуально преследует свою дочь (т. е. выполняет роль вредителя) в состоянии *вдовства*, он сам оказывается как бы в ситуации «недостачи», которую и пытается ликвидировать, намереваясь жениться на родной дочери. Тот же персонаж (отец) оставляет сыну или сыновьям чудесное наследство (действует в роли дарителя), находясь в статусе *предка*. Баба-Яга функционирует как вредитель в сказках АТ 327, представляя собой один из вариантов *лесного демона*, но помогает в сказках типа «Пойди туда, не знаю куда», оказываясь в *родственных* отношениях с героем-«зятем».

Поскольку функции заданы с точки зрения героя, т. е. в зависимости от роли, а семантические признаки могут быть соотнесены с любым объектом, представляется целесообразным с помощью этого, специфического для волшебной сказки, набора смысловых противопоставлений описать персонаж как комбинации этих семантических признаков [11].

Речь идет, таким образом, об описании персонажей волшебной сказки в виде пучков признаков, выделении среди этих признаков величин постоянных и величин переменных, а также правил их комбинирования. Задача эта разрешима на межсюжетном уровне.

В качестве персонажей сказки нами рассматриваются такие объекты, которые принимают участие в действии и могут исполнять в ней ту или иную роль. Нас, однако, интересует здесь не то, какой персонаж выполняет какую роль, а каков он сам по себе.

Вопрос о том, действует ли данный объект или нет, чрезвычайно важен, так как этот признак позволяет чисто формально отделить «персонаж» от «вещи». Даже в одном и том же тексте действовать могут последовательно человек, животное и, наконец, предмет. Так, в сказке «Волшебное кольцо» (Аф. 191) герой Мартын вдовий сын сначала действует сам: выкупает на оставленные отцом деньги собаку и кошку, спасает змею из огня, получает от нее «чудодейное кольцо», женится на царевне, которая, завладев

[11] Об особенностях набора семантических оппозиций в волшебной сказке в отличие от основных смысловых противопоставлений в мифах см.: Е. М. Мелетинский и др., Проблемы структурного описания волшебной сказки, стр. 100—105.

кольцом, улетает в тридесятое царство; героя после пропажи царевны сажают в каменный столб, а эстафета действий передается его помощникам — собаке и коту: именно они проникают в тридесятое царство, добывают похищенное кольцо, вынуждают «царя над всеми раками» помочь, когда роняют его в море, доставляют кольцо хозяину; далее действует уже «чудодейная» сила кольца — двенадцать молодцов, возвращающие герою его жену.

Как видим, в волшебной сказке акции совершаются людьми наравне с животными или предметами. Но те же самые люди, животные или предметы спорадически возникают в сказке в качестве фона, на котором разворачивается действие, хотя сами в нем не участвуют. Например, *печь*, предлагающая девочке вытащить пирожок, а затем укрывающая ее от преследователей, д е й с т в у е т (в данном случае ее роль — типичная роль дарителя-помощника, который испытывает героя, а затем помогает ему в прохождении основного испытания), в отличие от *печи*, служащей местом укрытия Иванушки-дурачка в сказках типа «Сивко-бурко». В последнем случае печь уже не является персонажем, а оказывается п р и з н а к о м локальной принадлежности другого персонажа — Запечника.

Не только предметы, но и люди могут оказаться признаком какого-либо другого персонажа. Так, в некоторых вариантах сказок типа «Сивко-бурко» старшие братья, наблюдавшие за подвигом младшего, рассказывают об увиденном своим *женам*: «Ну, жены, какой молодец приезжал, так мы такого сроду не видали! Портрет не достал только через три бревна. Видали, откуда приехал, а не видали, куды уехал! Еще опять приедет...» Иван-дурак сидит на печи и говорит: «Братья, не я ли то был?» — «Куда к черту тебе быть! Сиди, дурак, на печи да протирай нос-от» (Аф. 179). В других вариантах *жены* не упоминаются, рассказ старших братьев адресован самому Иванушке-дурачку. *Жены* в этих сказках не совершают никаких действий, они — *признак* семейного статуса старших братьев, которые, будучи женаты, не участвуют в брачных испытаниях, в отличие от других сюжетных типов, где соперничество в сватовстве неженатых старших и младшего братьев становится основной пружиной повествования.

Аналогичным образом и животные могут фигурировать в сказке как в качестве своего рода «вещей», так и выступать в определенной роли: Коровушка-буренушка — центральный персонаж сказок типа АТ 511, «коровы — золотые рога и хвосты» — одна из разновидностей сказочных диковинок и, наконец, «стадо коров», пасти которых заставляет Ивана-царевича неверная жена («Слепой и безногий» — Аф. 198),— это атрибут фона, подчеркивающий низкое положение героя.

Все эти соображения заставляют считать сам факт исполнения персонажем какой-либо роли в сюжете основным его признаком.

Поэтому, ставя перед собой задачу описания системы персонажей исходя из их семантических характеристик, мы будем учитывать лишь те из них, которые имеют значение для развития сюжета, т. е. признаки, о б р а з у ю щ и е к о л л и з и ю.

Временно отвлекаясь от классификации персонажей по ролям, от деления их на героев, антагонистов, ложных героев, дарителей и пр., мы должны избрать какие-то характеристики, которые были бы наиболее постоянными, не зависящими от внутрисюжетных метаморфоз, претерпеваемых персонажем. Такой постоянной характеристикой могут служить наименования персонажей, которые на протяжении повествования остаются в основном неизменными.

Имя персонажа, как правило, небезразлично к тому, какие акции он совершает. Оно либо содержит те признаки, которые обыгрываются в сюжетном действии [12] (см. выше, стр. 217), либо номинация происходит вслед за описанием какого-либо эпизода, смысл которого фиксируется в имени и затем как бы в свернутом виде продолжает свое существование в сюжете. Так, например, описание чудесного рождения героя или героев обязательно фиксируется в его имени (*Покатигорошек*, *Медведко*, *Сученко*, *Лутоня* и др.). Аналогичным образом отдельные сегменты повествования служат развернутым объяснением особенностей наименования персонажа: поиски смерти *Кащея Бессмертного* или тактика борьбы со *Змеем о девяти головах* приобретают характер развернутых сюжетных ходов.

В повествовании происходит последовательное (в рамках общей сюжетной формулы волшебных сказок) «обыгрывание» отдельных признаков, фиксируемых наименованием персонажа, а происходившие с ним события как бы консервируются в имени.

Иногда сами эти события не фигурируют не только в данной сказке, но и в целом корпусе сказок. Русская волшебная сказка не содержит, например, развернутых описаний брака с небесными светилами или каких-либо обрядовых действий, связанных с очагом. Тем не менее они оказываются экстраполированы в текст в силу того, что были зафиксированы в именах таких персонажей, как *Звезда*, *Солнцева сестра*, *Попялов*, *Запечник* и др.

[12] Ср.: «...природа персонажа в ее этически неоднозначных проявлениях определяет его имя, заменяющее внешнее описание, и это имя становится семантически чрезвычайно значимым. Узловые семантические характеристики, заложенные в названии, могут быть явными или существовать в виде его „внутренней формы", то есть либо в виде скрытых и не выраженных непосредственно смысловых свойств, либо в виде признаков, проявляющихся лишь в процессе разного сюжетного функционирования» (С. Ю. Н е к л ю д о в, Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве,— «Ранние формы искусства», М., 1972, стр. 200).

Нас, однако, интересуют не эти, сами по себе чрезвычайно интересные, моменты, а фундаментальные для персонажей волшебной сказки семантические признаки, материалом для выявления которых могут послужить имена, отражающие «естественную», самой сказкой осуществляемую классификацию персонажей.

Обычно в наименовании фиксируется семейное положение персонажа (*Иван девкин сын*, *Надзей попов внук*, *Мартын вдовий сын* и т. д.), его сословный, имущественный и профессиональный статус (*Царенко*, *Поваренко*, *Иван Голый* и пр.), его духовные (*Незнайко*, *Иван-дурак*, *Василиса Премудрая* и т. д.) и телесные качества (*Красота Ненаглядная*, *Елена Прекрасная*, *Крошечка-Хаврошечка*, *Ванюша Недоросточек*, *Одноглазка* и т. д.), а также признаки локальной принадлежности (*Затрубник*, *Леший*, *Горыныч*, *Лесыня*) и отнесенность к определенной стихии или цвету (*Морозко*, *Водяной*, *Студенец*, *Вихрь*, *Чернушка* и пр.).

Часто, однако, само имя персонажа содержит в себе несколько признаков сразу: *Царевна Белая Лебедь* (Аф. 174), *Буря-богатырь Иван коровий сын* (Аф. 136), *Василиса Золотая коса, непокрытая краса* (Аф. 560), *Змей Горыныч* (Аф. 204, 209), *Чудо-юдо, морская губа* (Аф. 313) и т. д., или же родственные отношения фиксируются в нем одновременно с сословным статусом: *Царенко*, т. е. *сын царя*; локальная характеристика одновременно с сословным статусом: *Водяной* = *Морской царь*; сословная характеристика может служить синонимом определенной локальной приуроченности: *король*, в отличие от *царя*, обозначает иноземного правителя. Что же касается трансформирующихся в процессе сюжетного развития действующих лиц, то они тем более могут быть описаны только как комбинации нескольких семантических признаков.

Стабильность наименований не позволяет включить в них все разнообразие атрибутов, которыми обладает персонаж и которые изменяются в процессе его сюжетного функционирования. Однако сами эти атрибуты реализуют те же области значений, которые выделены на основе анализа наименований dramatis personae [13].

Действительно, главенствующую роль в наборе семантических признаков, которыми наделяются персонажи волшебной сказки, играют признаки пола (оппозиция *мужской/женский*), возраста (*старый/молодой*, *взрослый/ребенок*); признаки, относящиеся к индивидуальным качествам персонажа (*естественный/чудесный*, *антропоморфный/неантропоморфный*); приз-

[13] Например, превращенная в уточку героиня возвращает себе прежний облик после того, как ее дети-утята поют под окном обманутого мужа грустную песню, из которой тот узнает о подмене (Аф. 265). *Белая уточка* не обязательно называется *матерью*, тем не менее материнство — обязательный признак героини этих сказок.

наки, характеризующие семейный статус персонажа (*родители/дети*, *старший/младший*, *родной/неродной*, *состоящий в браке/вне(до)брачный партнер*); признаки, определяющие его сословное и имущественное положение (*царский/крестьянский*, *главный/подручный*, *хозяин/слуга*, *богатый/бедный*); признаки локальной приурочен (*домашний/лесной*, относящийся к *своему* или *иному царству*, *близкому* или *далекому* миру). Все эти семантические признаки наличествуют как в именах собственных, так и в именах нарицательных, описывая внутренние и внешние характеристики персонажа с точки зрения его личностного, семейного, сословного и локального состояний.

2

Рассмотрим отношения внутри каждой из выделенных групп.

Группа I. Индивидуальный статус.

Первую группу составляют персонажи, персонифицирующие признаки индивидуальной сферы значений. По сути дела, любой персонаж реализует эту сферу значений в обязательном порядке, поскольку dramatis personae представляют собой артикуляцию единичности, индивидуальности.

Дистрибуция персонажей этой группы осуществляется с помощью следующих признаков: особенности внутреннего мира (оппозиция *естественный/сверхъестественный*) и внешнего облика (оппозиция *антропоморфный/неантропоморфный*). Эти оппозиции задают основное разделение персонажей на *сверхъестественных существ*, *людей*, *животных*, *растения* и *предметы*. Одной из особенностей персонажей волшебной сказки является то, что признаки *антропоморфный/неантропоморфный* (*зооморфный*, *растительный*, *аморфный*) соотносятся лишь с признаком *сверхъестественный*, *чудесный*. Собственно, этот признак и отличает животных, растения и предметы как персонажей сказки от животных, растений и предметов как атрибутов фона: *чудесная кобылица*, но *кляча*, которую убивает Иван-дурак; *чудесные ворота*, пропускающие падчерицу, когда та «подлила им под пяточки маслица» (Аф. 103), но *ворота* в выражениях типа «баба за воротами ждет» (Аф. 98). Очевидно, этим объясняется и тот факт, что при всем разнообразии животных, растений и предметов, которые могут фигурировать в сказке в качестве персонажей, явное предпочтение отдается здесь мифологизированным объектам. Из домашних животных это *козел*, *баран*, *конь*, *бык*, *корова*, *собака*, *кошка*, *мышь*; из зверей — *медведь*, *волк*, *лев*; из птиц —

лебедь, *утка*, *ворон*, *сокол*, *орел*, *голубь* или *горлица*, *Жар-птица*, *птица Моголь* и др.; из насекомых — *пчела*, *комар*; из растений — *дуб*, *береза*, *тростник*, *камыш*.

Сверхъестественные существа представлены на материале русских волшебных сказок обширной группой антропоморфных персонажей (*Яга*, *Морозко*, *богатырь*, *колдун*, *бес*, *нечистый*, *ведьма*, *волшебница*, *чаровница* и т. д.). Надо, однако, отметить, что внешний облик сверхъестественных существ очень часто носит неопределенный характер. Исходя из их имен (*Змей*, *Ворон Воронович*, *Вихрь* и др.), можно сделать заключение об их неантропоморфности, тем не менее многоголовый Змей русских сказок чаще изображается в виде всадника, а не дракона, а *Шмат-разум* или *Сура* — слуги-невидимки — вообще как бы лишены плоти [14].

Неопределенность внешнего облика восполняется четкой фиксированностью для подавляющего большинства персонажей волшебной сказки признаков п о л а (оппозиция *мужской/женский*) и в о з р а с т а (оппозиции *взрослый/ребенок* и *старый/молодой*).

Немаркированность пола какого бы то ни было персонажа крайне редка, в частности, пол может не фиксироваться, когда речь идет о младенце: нянька носит ребенка в лес к подмененной ведьмой матери-рыси (АТ 409), дети-утята приходят на двор к отцу и мачехе-ведьме (АТ 403 В) и в некоторых других сюжетных типах. Дети здесь скорее атрибут матери, з н а к материнства, а не самостоятельный персонаж (ср. выше, стр. 219). Они фигурируют в «испытании на идентификацию» аналогично метке или «заветному» предмету (перстню, платку), по которым узнают искомый персонаж, но в отличие от них несут информацию не о победе в основном испытании, а о «беде»: о подмене, обмане, изведении, околдовании (исключение в данном случае составляет лишь мотив «поисков виноватого», где дети — доказательство того, что живая вода и молодильные яблоки добыты младшим из братьев). Показательно, что, когда «информация о подмене» разворачивается в целый сюжетный ход (мачеха стремится убить утят, поющих о своей матери, среди утят оказывается младший — «заморышек», которому удается спасти себя и своих братьев), т. е. малолетние дети выступают как самостоятельный персонаж, фиксация пола последовательно производится.

Почти все сверхъестественные существа имеют мужской и женский варианты: *колдун — колдунья*, *волшебница — чародей*, *ведьма — черт* (*бес*, *нечистый*), *Яга — Морозко*, *богатырь — богатырка*. С меньшей определенностью они могут быть классифицированы по возрастным группам, хотя и здесь достаточно ощу-

[14] Подробнее об особенностях внешнего облика персонажей фольклора, и в частности волшебной сказки, см.: С. Ю. Н е к л ю д о в, Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве, стр. 194—204

тима тенденция противопоставить старых *колдуна*, *дедушку Ох*, *старика* «сам с ноготь, борода с локоть», *Медного лба*, *Водяного*, *Ягу* молодым «богатырям» *Вернигоре*, *Вернидубу*, *Дугыне*, *Усыне* и т. д.; *ведьма* или *колдунья* также обычно «старые», в отличие от «молодых» *волшебницы* или *чаровницы*.

Люди четко делятся на возрастные группы: *старик — старуха*, *молодец — девица*, *мальчик — девочка*.

Животные также достаточно последовательно наделяются признаками пола и возраста: *медведь — медведица — медвежонок*; *ворон — ворониха — вороненок*; *лев — львица — львенок*; *конь — кобылица — жеребенок*; *сокол*, *воробей*, *орел*, но *утка*, *голубица*, *горлица*, *лебедушка*.

Соответствующим образом при превращениях человека в животное обычно соблюдается их соответствие по полу: *змей*, *волк*, *козел*, *сокол*, *орел*, *ворон — заклятые царевичи*; *утица*, *лебедушка*, *медведица*, *рысь* и др.— *царевны*.

Возрастная характеристика весьма существенна для характера функционирования персонажа. «Старые» обычно выступают в роли испытателей или советчиков, «молодые» — в роли героя или его соперников, причем для героя-ребенка круг действий ограничивается движением от «потери дома» до «возвращения домой», в то время как для взрослого «потеря семьи» компенсируется «созданием новой семьи», т. е. вступлением в брак [15].

Отсутствие признаков поля и возраста у группы персонажей, представленных чудесными предметами, значительно сужает сферу их функционирования, ограничивая ролью чудесного средства и, реже, помощника.

Дальнейшая дистрибуция персонажей волшебной сказки может быть осуществлена с помощью системы признаков, описывающих модусы внутреннего и внешнего состояний индивида, а также связанных с оценочными категориями. Это оппозиция *живой/мертвый*, *здоровый/больной*, *сонный/бодрствующий*, *целый/расчлененный*, *истинный/преображенный*, *видимый/невидимый*, *сильный/слабый*, *мудрый/глупый*, *добрый/злой*, *красивый/уродливый*, *чистый/грязный*, *большой/маленький*.

[15] Сказки о герое-малолетке, таким образом, легко выделяются в совершенно обособленную группу, для которой канонизированный конец «воцарения и свадьбы» не обязателен. Эти сказки содержат и другие моменты, отличающие их от прочих волшебных сказок: герой здесь часто прибегает к хитрости, вообще говоря не характерной для волшебных сказок; место испытания ограничено относительно «близким» лесом, а не «далеким» тридесятым царством; испытания, которым подвергается герой-малолетка, также носят достаточно специфический характер. Это в первую очередь задача вернуться в родительский дом, избежав угрозы быть съеденным лесным демоном (*Ягой*, *Медведем*). Каннибалистические намерения основных антагонистов героя-малолетки в сказках типа AT 327 параллельны проглатыванию *мальчика с пальчик волком* в сказках типа AT 700 как условию его возвращения домой.

Оппозиция *живой/мертвый* пронизывает многочисленные ситуации волшебной сказки, где герою грозит смерть (*ведьма* хочет изжарить детей, *змеиха* проглатывает героев, *колдунья* топит сестрицу Аленушку, превращает героя в камень) или происходит наказание вредителя (герой казнит ложную жену, убивает Змея, засовывает в печь Ягу, колдуна и пр.). Сюда же относится мотив «временной смерти и оживления».

Мертвое персонифицируется в антропоморфных существах обоего пола — *мертвецах*, *вурдалаках*, *вампирах* (*мертвый богатырь*, *девушка*, *встающая из гроба*), в виде птиц (*ворон*), частей тела (*череп*, *кости*, *мертвая голова*). Знаком умерщвления какого-либо персонажа часто должны служить *сердце* и *печень* — эти вместилища души, средоточия жизни. Операторами умерщвления и оживления служит обширная группа волшебных предметов: *игла*, *шпилька*, *живая* и *мертвая вода*, *отрава*, *мертвый зуб* или *волос*. Целую цепочку воплощений внешней души Кащея Бессмертного находим в мотиве поисков его смерти (дуб — сундук — заяц — утка — яйцо — игла).

Часто временная смерть эквивалентна сну (*спящая царевна*), а сон дан как временная смерть (например, богатырский сон героя после победы над противником или формулы типа «как долго я спал» после оживления). Состояние сна, как и состояние смерти, наступает в результате применения специальных операторов: *сонного зелья*, *булавки*, *заговоренного яблока*, его наводит *Кот-баюн*, *волшебные гусли*. *Кроваткой* оборачиваются змеихи, забегая вперед и намереваясь разорвать героев «по макову зернышку», ведьма (или ее дочь *Ирина мягкая перина*) зазывает богатырей, укладывает их спать, а затем сбрасывает в погреб или убивает.

Болезнь и *здоровье* воплощаются в таких предметах, как плоды: *молодильные яблоки*, *чудесные ягоды* или *груши*, вызывающие здоровье или болезнь (от них вырастают рога, в этом случае герой прикидывается *лекарем*); болезнь царевны может быть результатом того, что ее мучают по ночам демонические существа (*черти*, *Змей*, *Яга*), болеет *царевна Несмеяна*, больной притворяется неверная сестра или мать героя, отправляя его на поиски *лекарства* (*пыль с чудесной мельницы*, *волчье*, *медвежье*, *львиное молоко*).

Мертвый, сонный, больной требуют определенной услуги со стороны других действующих лиц: герой ночует на могиле отца, хоронит мертвеца, спасает от смерти полуживую собаку, кота, сохраняет и зарывает в землю кости убитого, из которых затем вырастает дерево или куст (ветка или щепочка такого дерева может вновь превратиться в ожившего героя).

Эта мена облика при оживлении переводит оппозицию *живой/мертвый* в оппозицию *целый/расчлененный*. Расчленение тела идентично убийству (чудесную корову падчерицы мачеха велит зарезать, героиню уводят в лес, где ее должны зарезать и принести

в доказательство ее смерти сердце и печень), а собранное из кусков тело вновь становится живым после окропления его целящей и живой водой. Убиение может состоять в разрывании тела на части: ведьму казнят, привязав к хвосту лошади и разметав ее тело «по чисту полю», побежденного Змея разрубают, сжигают, а пепел развеивают по ветру. Окончательная, а не временная смерть наступает, лишь когда персонаж «разметан по макову зернышку» или сожжен. До тех пор каждая из сохранившихся частей может через цепь трансформаций вновь превратиться в целое и живое тело либо передать свое основное свойство новому, так сказать, владельцу. Например, убийство чудесного мальчика замышляется исключительно из-за того, что съевший его сердце научится разгадывать сны, чудесную курицу режут, так как известно, что «съевший ее голову станет царем, а сердце — богачом».

Расчлененное тело — источник многочисленных персонажей, поскольку каждая его часть может самостоятельно функционировать в сказке. *Перышко* Финиста ясного сокола, привезенное отцом младшей дочери, превращается в него самого, *Кобылячья голова* испытывает падчерицу, *мертвая голова* становится источником чудесной беременности, *руки* прислуживают, *палец* оживает и превращается в мальчика, *крылышко* златоперого леща, съеденное служанкой, равно как и все его *тело*, зажаренное и поданное бездетной царице, также вызывают рождение чудесных богатырей. Метонимия становится здесь последовательным приемом, позволяющим продуцировать новые персонажи: *горошина*, *ягодка*, *кожа*, *шкура*, *ветка*, *ребро*, *волос*, *шерстинка* — все эти и многие другие части тела человека, животного или растения вызывают рождение, воскресение, исчезновение персонажа, служат для его вызова (Сивко-бурко является после того, как герой подпалит оставленные ему *волосинки*). Отрубленные *пальцы*, *ремни*, вырезанные из спины ложных героев, *языки* Змея и другие части тела служат знаками, с помощью которых герой доказывает, что именно он совершил подвиг (победил Змея, добыл диковинки).

Вокруг членовредительства группируется довольно много коллизий: мужичок с ноготок, борода с локоток или Яга калечат братьев, царевна приказывает отрубить ноги дядьке Катоме, служанка вырезает у царевны глаза, злая жена велит отрубить золовке руки и т. д. Сказка пестрит персонажами, несущими на себе знаки увечья (*Косоручка*, *слепцы*, *беспалые*). Персонажи, отмеченные каким-либо увечьем или, наоборот, наделенные «лишними» частями тела, часто обладают чудесными свойствами или являются сверхъестественными существами (*Лихо одноглазое*, *многоголовый Змей*, *Трехглазка*, *конь о двенадцати крыльях* и т. д.).

Оппозиция *истинный/преображенный* связана с многочисленными формами изменения облика, к которому либо прибегает сам персонаж, либо эти изменения — результат околдования. *Змей*

оборачивается *золотой козой*, прекрасным *юношей*; *царевна* превращает себя и мужа в *колодец* и *ковшик*, в *церковь* и *попа*; *змеихи* превращаются в *сад*, *колодец*, *кроватку*; *мальчик* учится у колдуна принимать облик различных *животных*, *конь* или *Серый волк* превращаются в *клетку с жар-птицей*, *коня*, *красавицу*; герой принимает облик *комара*, *мухи* и пр. *Баба-Яга* подражает *голосу матери*, специально выковывая его у кузнеца и делая его похожим на «тонкий» голос человека; *мальчик с пальчик* меняет *колпачки* своих братьев на *шапочки* дочерей ведьмы. Форм маскировки очень много. Для распознавания нужного объекта служат специальные предметы-сигнализаторы (*блесточка*, *муха* и прочие метки).

Оппозиция *видимый/невидимый* воплощается в таких персонажах, как невидимые слуги: *Никто*, *Саура*, *Гурей*, *Мурза*, *Шматразум*, в *шапке-невидимке*.

Оценочные признаки, так же как и модусы состояний, относятся к внутреннему миру персонажа или к его внешности. Здесь также существуют преимущественные корреляции: *добрыми* или *злыми*, *мудрыми* или *глупыми* в русской волшебной сказке чаще бывают антропоморфные существа [16], *красивым* или *уродливым*, *большим* или *маленьким*, *чистым* или *грязным* могут быть и человек, и животное, и предмет.

Оппозиция *добрый/злой* весьма существенна для волшебной сказки, так как именно эти признаки служат основой для деления персонажей на героев, тех, кто находится на его стороне (даритель, помощник) и его антагонистов: *злая старуха*, но *добрая волшебница*; отрицательный член оппозиции персонифицирован в таких антропоморфных персонажах, как *Лихо*, *злыдни*. Но в основном эта оппозиция маркирует правила поведения действующих лиц, т. е. носит скорее морально-этический характер, что связано с ведущей ролью, которую она играет в предварительном испытании (добрый герой щадит пленника, кормит голодного, помогает слабому, злой ложный герой этого не делает и не получает чудесного средства).

Оппозиция *мудрый/глупый* связана с такими персонажами, как *мудрец*, *старичок-ведун*, *учитель*, *знатка*, *Премудрая*, *мудрый ребенок*, обладающий даром разгадывать сны (что переводит его в разряд чудесных персонажей, так как «нормой», специально фиксируемой сказочными формулами, является мудрость стариков: «Старые люди хитры и догадливы» — Аф. 222), но *глупый черт* или *великан*; Иван-дурак противопоставлен «умным» братьям или зятьям, причем здесь «глупость» героя — одна из форм его «низкой видимости». Мудрость часто интерпретируется сказкой как хитрость, «мудрить» — означает «вредить»: «Ну,— думает

[16] Ср. «умные» и «глупые» звери в животной сказке.

королевна,— когда он ноги свои воротил, то с ним *мудрить* больше нечего» (Аф. 199). Хитрым иногда оказывается и герой, причем именно в тех ситуациях, когда он сам наносит вред своему противнику: умный Терешечка притворяется неумелым, незнающим, глупым и, хитростью заставив Ягу показать ему, как надо садиться на лопату, уничтожает антагониста. Мудрость может выступать и как «ведовство», знание (ср. мотив обучения у лесного мудреца чудесному умению или состязание в мудрости между колдуном и героем, между «премудрой» невестой, загадывающей загадки, и претендентами на ее руку).

Признаки *сильный/слабый* параллельны в некотором отношении *мудрости/глупости*, определяя свойства не духовной, а физической силы. Эти признаки воплощаются в таких персонажах, как *богатырь*, *богатырка*, *силач*, но *Заморышек*; *богатырский конь*, но *паршивый жеребенок*; *рать-сила несметная*, *войско*; чудесных предметах: *сильная* и *слабая вода*, *чудесная дубинка*, *меч*, *клюка и помело*, *чудесная рубашка*, в которой герой непобедим. Реализацией этой оппозиции служит мотив испытания силы: поднять камень или головы Змея, забросить палицу, победить противника в бою, укротить коня, выдержать рукопожатие невесты («... первые три ночи станет она вашу силу пытать, наложит свою руку и станет крепко-крепко давить; вам ни за что не стерпеть!»— Аф. 199).

Оценочные признаки *красивый/уродливый*, *чистый/грязный*, *большой/маленький* часто фиксируются в имени персонажа: *Анастасия Прекрасная*, *Василиса Краса*, *Красота Ненаглядная*, *Чудище-Дунька Приукрасная*, *Пан Плешевич*, *Неумойка*, *Конек-горбунок*, *Мальчик с пальчик*, *Мужичок с ноготок*, *Ванюша Недоросточек*, *Крошечка-Хаврошечка*, *Великан* и др. Причем уродливый, грязный оказывается временной низкой видимостью героя, «не подающего надежд», которая меняется на положительную в результате чудесной помощи («Ванюша в одно ухо влез, в другое вылез и стал таким красавцем, что ни в сказке сказать, ни пером описать»), либо это результат сознательного переряживания в уродливую одежду (*свиной чехол*, *бычий пузырь*, *рубище*) или положенного запрета («три года не мыться»). *Маленький* — также низкая видимость героя, наделенного чудесными свойствами (мудростью, удалью — «мал, да удал»).

Группа II. Семейный статус.

Признаки семейного статуса надстраиваются над признаками пола и возраста. Это четко фиксируется в традиционных формулах типа: «Кто бы ни был таков... выходи сюда; коли старый человек — будешь мне родной батюшка; коли средних лет — будешь братец любимый, коли ровня мне — будешь милый друг»

(Аф. 222) или «Коли стар человек — будь мне батюшкой, а старушка — будь мне матушкой; коли млад человек — будь сердечный друг, а красная девица — будь родная сестра» (Аф. 213). Действительно, «кто бы ни был таков» персонаж, он либо является р о д с т в е н н и к о м или с в о й с т в е н н и к о м, либо выдает себя за них, либо оказывается им. Поэтому почти все сверхъестественные существа, люди или животные могут наделяться признаками семейного статуса.

Собственно говоря, *отец*, *мать*, *брат*, *сестра*, *сын*, *дочь*, *жених*, *невеста*, *муж*, *жена*, *тесть* — это и есть основные персонажи волшебной сказки. Почти любая сказка начинается с описания семьи («Жили-были старик со старухой, был у них сыночек Ивашечка...», «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был мужик, и было у него три сына...» и т. д.), в которой, как правило, есть р о д и т е л и и д е т и. Родители иногда предстают как бездетные, тогда следует описание чудесного рождения ребенка. Равно и дети могут оказаться сиротами (сообщается, что их родители умерли). Есть варианты завязок, в которых фиксируется смерть либо отца, либо матери.

Если с точки зрения сюжетной все эти ситуации рассматривались как варианты «предварительной беды», «отлучки», «недостачи», то с точки зрения задач описания персонажей нас здесь интересует, какими признаками отличаются родственники (*отец*, *мать*, *дочь*, *сын*, *падчерица*, *сирота*, *мачеха*) или свойственники (*тесть*, *свекр*, *муж*, *жена*, *невеста*, *жених*, *зять*, *невестка*) друг от друга, чтобы понять, почему тот или иной персонаж способен к функционированию в той или другой роли.

Номенклатура терминов родства, встречающихся в волшебной сказке, достаточно стабильна. Четко противопоставлены два поколения: поколение р о д и т е л е й и поколение д е т е й [17].

Родители и дети могут быть р о д н ы м и (*отец*, *мать*, *сын*, *дочь*) и н е р о д н ы м и (*мачеха*, *падчерица*, *пасынок*) [18].

Отношения между родственниками одного и того же поколения определяются следующими противопоставлениями: для по-

[17] Отношения между *дедом* (*дедушкой*), *бабкой* (*бабушкой*) и *внуком*, *внучкой* не составляют коллизий. Эти термины спорадически употребляются для обозначения нечистой силы (*дедушка-сатана*, *черти* — его внуки — Аф. 153; *дедушка-водяной* и его *внуки-черти* — Аф. 151; *Морской царь* — дедушка заморской королевны, испытывающей героя — Аф. 136) или отмечают отношения между чудеснорожденным героем и родителями его матери (*Медведко* именуется *внуком* и называет *дедушкой* отца своей матери Репки — Аф. 141; *Наздей попов внук* — чудесный герой, родившийся у поповой дочки от мертвой головы — Аф. 143). В последнем случае речь идет о чудесном герое и его приемных родителях.

[18] Помимо п р я м ы х в сказке иногда фигурируют коллатеральные родственники (*тетка*, *дядя*, *племянник*, *племянница*), но эти отношения имеют столь же периферийное значение, как и отношения внуков с дедом и бабкой.

коления родителей это различие с т а р ы х отца и матери, которые часто фигурируют как единый персонаж («родители», «старики»), и м о л о д ы х, которые предстают в сказке обычно как муж и жена; для поколения детей — это противопоставление с т а р ш и х *братьев* и *сестер* м л а д ш и м, р о д н ы х братьев и сестер н е р о д н ы м (сводные).

Особую группу составляют *бездетные родители* и *дети-сироты* (*подкидыш*). Кроме того, существуют специальные термины для фиксации в н е с е м е й н ы х родственных отношений (*побратимы*, *названые брат* или *сестра*, *крестник*).

Дистрибуция свойственников также осуществляется за счет этих же оппозиций: с т а р ш е е поколение — это *тесть*, *свекр*, *теща*, *свекровь*, м л а д ш е е поколение — *зять*, *невестка*, *сноха*.

Внутри одного поколения различаются б л и з к и е (*муж*, *жена*) и д а л е к и е (*шурин*, *золовка*) свойственники.

Здесь также специально фиксируются в н е с е м е й н ы е свойственные отношения (вне- или добрачные партнеры: *сожитель*, *любовник*, *невеста*, *жених*). Отсутствие одного из супругов маркировано в таких терминах, как *вдова* и *вдовец*.

Именно отношения родственников или свойственников определяют основные коллизии волшебной сказки. Это в первую очередь конфликты в н у т р и семьи между родителями и детьми (инцестуальный отец изгоняет дочь, мать-изменница пытается извести сына, мачеха преследует падчерицу), между сиблингами (старшие братья или сестры соперничают с младшим братом или младшей сестрой, родные — со сводными; брат инцестуально преследует сестру или отрубает ей руки по наговору своей жены; сестра убивает брата или пытается уничтожить его, сговорившись с любовником) и между супругами (злая жена пытается извести мужа; муж по наговору завистников изгоняет жену; жена или муж покидает супруга после нарушения табу).

Конфликты эти, как мы видим, часто основаны на противопоставлении родственных и свойственных отношений: мачеха, любовник матери или сестры, жена брата вносят разлад во внутрисемейные отношения, являясь источником антагонизма между родственниками; такова же природа инцестуальных притязаний; отношения между однополыми сиблингами носят обычно характер сексуального соперничества. Вне этого противопоставления отношения внутри семьи носят характер взаимопомощи и поддержки: родители любят детей; отец выдает замуж дочь, женит сыновей, оставляет наследство, умерший отец награждает младшего сына чудесным конем, а умершая мать помогает осиротевшей дочери; сын отправляется за лекарством для больного отца или спасает похищенную мать от насильственного супружества со Змеем; брат идет выручать исчезнувшую сестру и старших братьев; сестра спасает братца от ведьмы и т. д. и т. д.

Родственники и свойственники составляют основное ядро персонажей волшебной сказки, хотя более выразительными, более специфическими для данного жанра на первый взгляд кажутся такие фигуры, как *Баба-Яга*, *Змей Горыныч*, *Кащей Бессмертный*, *крылатый конь* или *девушка-лебедь*. Между тем *Змей Горыныч* похищает девушку себе в жены; *Морской царь*, к которому попадает герой,— это отец его невесты («... а во дворце живет *отец* красной девицы, царь той подземельной стороны» — Аф. 191); *атаман*, *Змей*, *приказчик*, *заморский королевич* — все они «неправильные» мужья матери (сестры или жены) главного героя (сказки типа «Звериное молоко»); *служанка*, *дочь ведьмы*, *водовоз*, *генерал* и т. п. выдают себя соответственно за невесту или жениха; *заколдованная царевна*, *Свиной чехол*, *девушка-утица*, *чудище*, *Финист ясный сокол*, *сопливый козел* и пр. оказываются в конце сказки искомыми «суженными».

Поэтому признаки родственного или свойственного статуса оказываются важными не только для отношений между людьми, но и для отношений между сверхъестественными существами, между животными, а также тех и других с человеком.

Сказки о приключениях героя или героини у лесного демона также оказываются сопряжены с семейной темой. Отправка падчерицы к *Морозко* обставляется как поездка к жениху («Старик, увези Марфутку к жениху; да мотри, старый хрыч, поезжай прямой дорогой, а там сверни с дороги-то направо, на бор,— знаешь, прямо к той большой сосне, что на пригорке стоит, и отдай Марфутку за Морозка»— Аф. 95). *Баба-Яга* подражает голосу *матери*, заманивая Терешечку на берег, или оказывается настоящей матерью мудрой жены героя (сказки типа «Пойди туда, не знаю куда»).

Тенденция эта настолько сильна, что распространяется не только на отношения сверхъестественных существ и животных с человеком (*Кащей Бессмертный*, *Змей* —«временные», «неправильные» мужья героини, *Морской царь* — тесть героя, *лебединая дева* — невеста, *царевна-лягушка* — жена, *Баба-Яга* — тетка, *колдун* — «мнимый отец» или будущий тесть, *Ворон*, *Сокол* — шурья, *ведьма* — теща, *Студенец*, *Объедало*, *Опивало* или *Дубыня*, *Усыня*, *Вернигора* и пр.— названые братья и т. д.), но и на отношения внутри мира неантропоморфных существ.

Так, *благодарные животные* в сказках типа «Звериное молоко» предоставляют в распоряжение героя не самих себя, а своих *детенышей*: «Тотчас же она молока надоила и в благодарность медвежонка подарила» (Аф. 205). *Волшебная кобылица*, укрощенная Иванушкой-дурачком, откупается от него, подарив своего жеребенка: «Ну, добрый молодец, когда сумел ты усидеть на мне, то возьми-владей моими жеребятами» (Аф. 105). Для оживления героя помощник посылает за живой и мертвой водой *Ворона*, од-

нако отправка его, как правило, связана с давлением на его «родительские чувства» — в беспомощное (пленное, мертвое) состояние приводится *Вороненок*. Погоню за героями в сказках «Калинов мост» осуществляют *жены* (*сестры*, *золовки*) убитых Змеев. *Леший*, *Медный лоб* в сказках «Чудесный пленник» часто награждает героя не сам, а предлагает сделать это своим *дочерям*: «У лешего-мужика три дочери; спрашивает он старшую: „А что ты присудишь королевскому сыну за то, что меня из железного столба выпустил?“ Дочь говорит: „Дам ему скатерть-самобранку“» (Аф. 123). Орел, выкормленный героем, сжигает дома своих сестер за то, что они плохо приняли его спасителя. У *Бабы-Яги* в сказках типа «Терешечка» есть *дочь*, которой она приказывает изжарить героя. Отношения здесь в основном дружественные (змеихи мстят за убитых, Ворон спасает вороненка), но родители (старшие) могут вести себя по отношению к детям (младшим) как «хозяева» (откупаются, отдав детенышей в распоряжение героя), и лишь если получают со стороны родственников отказ в помощи, действуют враждебно (орел наказывает сестер).

Иначе строятся отношения между сверхъестественными существами или животными и человеком. Брачные отношения между ними оказываются «правильными», когда соискателем является человек. Такой брак предстает как желаемый, нормальный, хотя часто герой подвергается трудным испытаниям со стороны демонической невесты и ее родственников (в первую очередь отца), стремящихся уничтожить претендента. Когда же демоническое существо насильственно похищает женщину, вступает с ней в брак по взаимному согласию или с помощью обмана (ведьма выдает свою дочь замуж за царевича), такая ситуация рассматривается сказкой как конфликтная. Родственные же отношения между этими группами персонажей оцениваются, как правило, положительно, даже если это родство возникает на основе брачных отношений (Яга-теща помогает мужу ее дочери, животные зятья спасают героя).

Группа III. Сословный статус.

К этой группе характеристик персонажей нами отнесены признаки сословной принадлежности: *царь* (*царица*, *царевич*, *царевна*), *Царенко*, *король* (*королевич*, *королевна*), *дворянин* (*Данила-дворянин*), *барин*, *купец*, *поп*, *мужик*; профессия или ремесло: *солдат*, *стрелец*, *гонец* (*Марко-бегун*), *садовник*, *охотник*, *ловчий*, *пастух*, *водовоз*, *генерал*, *приказчик*, *повар* (*Поваренко*), *кузнец*, *Кожемяка*, а также *слуга* (*служанка*), *хозяин*, *работник*; имущественное положение: *бедняк* (*Ванька Голый*), *богач* (*Марко богатый*), *вор* (*Климка-вор*), *должник* и т. д.

Сословный статус персонажа не играет столь существенной роли, какая принадлежит признакам семейным или личностным. Признаки этой сферы значений служат лишь для дополнительной дистрибуции некоторых персонажей, рассмотренных выше.

Наиболее важным подразделением здесь следует, вероятно, считать противопоставление крестьянского царскому, поскольку ряд сказок реализует противоположность между низким сословным статусом персонажа в начале сказки и высоким положением, которого он достигает в конце (из мужицкого сына в царские зятья). Однако эта оппозиция образует коллизию гораздо реже, чем может показаться на первый взгляд. Если, например, злая жена преследует своего мужа из-за его мужицкого происхождения (тип «Волшебное кольцо»), то, не говоря уже о том, что сама по себе коллизия носит семейный характер (жена преследует мужа) и лишь дополнительно мотивирована низким происхождением супруга, эта ситуация может быть интерпретирована и как перекодировка в социальном плане ситуации антагонизма жены чудесного происхождения (*богатырка*, *Премудрая*) и ее «простого» мужа (тип 519 АТ).

То же самое, вероятно, можно сказать и о сказках, где героем является *солдат*[19], *стрелец*, *конюх*, *пастух*, которые параллельны сюжетам о *герое-богатыре*, освобождающем девушку, или о *младшем брате*, подвиги которого пытаются присвоить себе его старшие братья. Для героини женского пола подмена *царевны служанкой* (АТ 533 А) находит соответствие в подмене истинной *жены дочерью ведьмы*.

В большинстве же текстов *крестьянское и царское* являются самостоятельными, скорее своего рода локальными, сферами, внутри каждой из которых развивается сюжет. Это, по-видимому, и дало основание традиционному разделению волшебных сказок на «царские» и «крестьянские».

Отношения внутри крестьянской среды почти полностью совпадают с отношениями внутри семьи.

Царская сфера, помимо того что она подчинена общей «семейной ориентации» жанра волшебной сказки в целом, имеет и свои дополнительные подразделения. Здесь довольно легко выделяется группа главных и неглавных (подчиненных). К первым можно отнести царскую семью, ко вторым — царских приближенных (*бояре*, *дума*, *министр*, *губернатор*, *генерал*). Кроме подручных царя к сфере царского дома относятся также слуги (*холоп*, *лакей*, *слуга*, *мамка*, *дядька*, *горничная* и пр.). Отношения подручных царя и царских слуг носят характер под-

[19] Сказки об удачливом солдате более характерны для новеллистической сказки.

чинения (ср. «...невеста с своими нянъками и мамками и король с своими министрами» — Аф. 191).

Собственно говоря, лишь принадлежность к царской семье служит признаком высокого статуса персонажа, все остальные сословные подразделения иерархически разделяют персонажей на главных и подчиненных, х о з я е в и с л у г: царю подчинены *министр*, *губернатор* или *генерал*; у них, в свою очередь, находятся в подчинении *стрелец*, *солдат*, *конюх* и пр., под маской которых часто скрывается герой сказки.

Разделение на х о з я е в и с л у г прослеживается и в группе персонажей, не связанных с царским двором. *Леший*, *Баба-Яга* часто изображаются как «хозяева» зверей: «Вышла старуха на крыльцо, крикнула громким голосом, и вдруг — откуда только взялись!— набежали всякие звери, налетели всякие птицы...» (Аф. 112). Яге служат *кот*, *береза*, *воротца*, которые за доброе отношение к ним переходят на сторону падчерицы (Аф. 103). Именно как «слуга» обрисовывается иногда и чудесный помощник. Отец передает Ивану-дураку чудесного коня со словами: «а ты, конь, служи ему, как мне служил» (Аф. 179); *Шмат-разум* именуется «невидимым слугою»; *дядька Катома* — чудесный слуга, завещанный Ивану-царевичу его родителями, и т. д. Особенно четко прослеживается роль царя как «хозяина», когда речь идет о «главном» в царстве животных (*змеиный царь*, *птичий царь*, *царь над всеми раками* и пр.).

Оппозиция *богатый/бедный* служит вариантом высокого или низкого статуса. Часто счастливый конец сказок о падчерице у Морозко заключается в том, что она получает «богатое приданое» или выходит замуж за «богатого». Чудесное свойство некоторых волшебных помощников или предметов заключается в том, что они приносят богатство: *кошелек-самотряс*, *скатерть-самобранка*, *конь*, рассыпающийся золотом, *курица*, несущая самоцветные камни, и т. д.

Дистрибуция персонажей по их п р о ф е с с и о н а л ь н о й принадлежности или ремеслу связана обычно с м е с т о м их деятельности. *Горничные*, *мамки*, *дядьки*, *стража*, *кухарка*, *повар*, *скотник* и др. локализуются вокруг царских хором; *пастух*, *садовник*, *свинопас*, *водовоз*, *батрак* — в саду и в поле; *портной*, *сапожник*, *золотарь*, *плотник*, *корабельщик*, *каменщик*, *мясник*, *трактирщик* и др.— в городе; *ловчий*, *охотник* связаны с лесом.

Особняком стоит в волшебной сказке профессия *кузнеца*. Этот персонаж наиболее тесно связан с чудесным: выковывает чудесное оружие для богатырей, кует «тонкий голос» или зубы для Яги, изготавливает медные, железные и оловянные прутья, с помощью которых только и можно усмирить демоническое существо (кота-баюна, волшебницу, свирепого коня и др.), в то

время как представители других профессий в основном заняты в волшебной сказке своим обычным ремеслом.

Правда, само ремесло может носить в сказке характер «чудесного умения», и ряд персонажей репрезентирует именно эту способность. Сюда относятся *плотники*, за одну ночь строящие корабль-самолет, чудесный дворец или мост; *садовники*, насаждающие чудесный сад; *сапожники* и *портные*, изготавливающие диковинные наряды. Все эти «работники» приближаются по своей роли в сюжете к «чудесному предмету», т. е. являются своего рода антропоморфизированными орудиями (ср. чудесный топор «тяп да ляп — вышел корабль»— Аф. 212 и совершенно аналогичных ему по функции «плотников-работников», являющихся по зову хозяйки — Аф. 224). Показательны в этом отношении случаи, когда само существование персонажа целиком зависит от его ремесла: старые швеи будут жить до тех пор, пока не доломают сундук иголок и не изотьют сундук ниток.

Другую группу персонажей, воплощающих чудесное умение, составляют такие «искусники», как *скороход*, *стрелец*, *звездочет*.

«Умельцами» в ряде сказок выступают и основные герои: *мудрая жена* вышивает чудесный ковер, *падчерица* ткет полотно «такое тонкое, что сквозь иглу вместо нитки продеть можно» (Аф.104), *царевна-лягушка* печет лучшие, чем другие снохи, хлебы. «Мастером» играть в карты, плясать или играть на гуслях оказывается *солдат*.

«Умение» танцевать, играть на музыкальных инструментах, скоморошничать относится к разряду таких, которые часто квалифицируются сказкой как «хитрая наука». *Музыканты*, *гусляры*, *скоморохи* приближаются к чудесным, сверхъестественным персонажам, способным околдовывать, завораживать, наводить сон или, наоборот, заставлять плясать до безумия и полусмерти. Такой же способностью обладают музыкальные инструменты (*гусли-самогуды*, нагоняющие неодолимый сон, *скрипочка*, *балалайка*, *барабан*, *дудка* и т. д.), составляющие значительную часть арсенала чудесных предметов волшебной сказки. Интересна в этом отношении связь *скоморохов*, *гусляров* и пр. с мотивом «невидимого присутствия»: герой сказки во втором ходе часто скрывается под их маской на пиру, во время пляски *царевны-лягушки* или пения *Сопливого козла* обнаруживается истинный облик этих замаскированных персонажей [20].

«Умельцам», рукодельникам, работящим противопоставлены «ленивые», «нерадивые»: *родные дочери* мачехи «только и знали, что

---

[20] Как «хитрая наука» интерпретируется сказкой и способность принимать различные облики, превращаться в животных (Аф. 208, 249 и др.). Отданный учиться «ремеслу» к мастеру (под маской которого часто скрывается колдун), герой овладевает у него именно умением маскироваться.

у ворот сидеть, на улицу глядеть, а Крошечка-Хаврошечка на них работала, их обшивала, для них пряла и ткала» (Аф. 100).

Среди представителей разного рода профессий, так же как и среди представителей сословной иерархии, выделяются г л а в н ы е и п о д р у ч н ы е: *мастер*, *староста*, *хозяин*, но *работник*, *помощник*, *подмастерье*. Под маской последних тоже иногда скрывается герой сказки: «На ту пору приходит Иван-царевич в свое государство, нанимается у одного старичка в работники и посылает его к царю» (Аф. 130), или: «Вот ходит Иван-царевич по базару; идет навстречу башмачник... „Возьми меня к себе в подмастерья...“» (Аф. 129).

Р а б о т н и к а м в сказке противопоставлены б р о д я г и: *голь кабацкая*, *люди убогие*, *калики перехожие*, *нищие*, *пьяницы*, *разбойники* (г л а в н ы й среди последних — *атаман*). *Бродяги* в волшебной сказке часто наделены сверхъестественными способностями (чаще всего — чудесным знанием): *нищий* подсказывает герою, где найти волшебного коня, *калики перехожие* сообщают средство от бесплодия, среди *голи кабацкой* отыскивается чудесный богатырь и т. д. Возможно, это связано с отсутствием у этих персонажей строгой пространственной приуроченности (ср. чудесную *печь*, *кроватку* или *кузницу* в поле, сверхъестественность которых тоже связана с тем, что они находятся «не на своем месте»).

Г р у п п а IV. Локализация.

Концентрация большинства коллизий волшебной сказки вокруг п у т и приводит к тому, что сюжетной схеме соответствует достаточно стабильная последовательность: дом → дорога → → лес → иное царство [21].

Рассмотренные в парадигматическом аспекте, эти locus'ы распадаются на две группы: с в о е место (*жилище*: *изба*, *дворец*; *свое царство*) и ч у ж о е место (*дорога*, *иное царство*, *чужое жилище*). Обязательность с в о е г о места, по крайней мере как исходного пункта, создает возможность выделить группы персонажей по их локальной приуроченности.

В д о м е помещаются родственники. Это либо *изба*, где живет крестьянская семья, либо *дворец*, населенный помимо царской семьи приближенными царя и слугами [22].

[21] Этот «прямой» порядок выдерживается в подавляющем большинстве сюжетных типов, исключая, пожалуй, ряд сказок, в которых героями являются малолетние дети, движение которых замыкается возвращением из «леса» в «дом». Есть и другие варианты редуцированных форм, например, сказка «Крошечка-Хаврошечка», где пространственные перемещения осуществляются в границах «изба → поле → богатый дом».

[22] Показательно, что если «дом» находится в лесу или в ином царстве, т. е. выступает в вариантах *лесная избушка*, *лесной дом*, *дворец*, то живущие

П о л е или д о р о г а — место пребывания таких персонажей, как *нищие*, *калики перехожие*, в поле находится *чудесная печь*, *кроватка*, *яблоня*, здесь же обитает *Сивко-бурко*, могут встретиться *попутчики*, *пастухи* и т. д.

Л е с — место локализации достаточно обширной группы лесных демонов (*Баба-Яга*, *Леший*, *Морозко*, *Медведь*), их «слуг» (*мышки*, *кот*, *собака* и др.), помощных зверей (*Серый волк*, чудесная «охота», *медведица*, *львица*, *волчица* и др.).

И н о е ц а р с т в о выступает в волшебных сказках в трех основных вариантах: царский дворец, «животное» царство и далекое «тридесятое» царство (в е р х н е е и н и ж н е е: подземное, подводное, на горе и пр.). Это место потенциальных брачных партнеров.

Более б л и з к и й *царский дворец*, на подворье которого находится терем с заключенной в нем царевной, в качестве «дома» предполагает наличие в нем отца царевны (= царь, испытывающий женихов), а в качестве «дворца» — бояр, слуг, музыкантов на пиру и т. д.

Более д а л е к о е «животное» царство — место локализации чудесных брачных партнеров. Оно может выступать в варианте л е с а, в котором охотник целится в птицу, становящуюся затем его чудесной женой (сказки типа «Пойди туда, не знаю куда»), в варианте д в о р ц а, в котором помещен заколдованный брачный партнер (*почерневшая царевна*, обращенный *чудовищем* царевич, *царь-девица* — хранительница живой воды и молодильных яблок, *богатырка* и т. д.), в варианте п о д в о д н о г о или п о д з е м н о г о царства, где герой встречает *девушку-утицу* или *лебедушку* или куда он попадает в поисках исчезнувшей жены (мужа). Здесь герою предстоит пройти испытание у тестя его «тотемной» суженой — *Морского царя*, *царя Некрещеного лба* и пр. Кроме того, из этого «животного» царства прилетают «чудесные зятья» героя, берущие в жены его сестер и становящиеся его «названными братьями» (*Орел*, *Сокол*, *Ворон*), а также чудесный жених — *Финист ясный сокол*.

Еще более д а л е к о е «тридесятое» царство — место локализации основных «супротивников» — *Змея Горыныча*, *Кащея*, *Вихря*, насильно похищающих из «нашего» мира женщин себе в наложницы, и их рационализированных вариантов (*черти*, *заморские королевичи*, *иноверцы*).

Таким образом, персонажи, рассмотренные в предыдущих разделах, приурочены к определенным, «своим» местам. Причем сами эти «места» служат не только как атрибуты (*лесные* звери противопоставлены *домашним* животным, *морские* гады и рыбы

в нем персонажи последовательно наделяются признаками семейного статуса: у Яги оказывается дочь Ягишна, у лешего — дочери, у орла — сестры, у Морского царя — дочери.

небесным птицам; ср. выше, о дистрибуции слуг и ремесленников по месту их деятельности), но и воплощаются в серии специальных персонажей. Попадание в «чужой» locus связано с необходимостью преодолеть границу между частями сказочного пространства, одной из основных особенностей которого является дискретность его отдельных «мест».

В первую очередь это относится именно к пограничным областям сказочного пространства, персонифицированным в обширной группе *сторожей* и *охранителей*.

Закрытость жилища может быть представлена в виде естественной ограды (*изгороди*, *стены*), но даже они часто функционируют в сказке именно как персонаж: *ворота* и *двери* могут сами пропустить или не пропустить «чужака» внутрь жилища, *стены* часто снабжены гудящими струнами, предупреждающими хозяев о проникновении во дворец пришельца, *избушка на курьих ножках* поворачивается только после произнесения заговорной формулы. «Дом» может охраняться и специальными *сторожами*: у входа в палаты двенадцатиглавого змея стоят «вместо ворот огромные столбы, а к ним прикованы... два страшных льва» (Аф. 131), царский дворец стерегут *караульщики*, *стражники*, *охрана* и т. д.

Как закрытое в волшебной сказке выступает не только само жилище, дом, но и все «царство», причем это относится как к царству героя, так и к «иному царству» [23]. Граница «царств» также персонифицируется как в виде антропоморфных существ и сторожевых животных, так и в виде предметов и «мест». Например, «на рубеже» царства красной девицы, у которой «с ног целющая вода льется», «*дикий человек* стоит — ростом с лесом ровен, толщиной словно копна большая, в руках держит коренастый дуб» (Аф. 173); *Яга* или *ведьма* стерегут царство царь-девицы; *Змей* охраняет вход в «иное царство»; этот вход может быть завален *камнем*, поднять который под силу лишь богатырю (Аф. 128); в той же роли ограды, препятствия выступает *гора*, *река* или *лес* (ср. превращение *полотенца* — в *реку*, *гребешка* — в дремучий *лес*, преграждающих путь преследователю).

Закрытым «дому» и «царству» в сказке противопоставлены открытые места. Это в первую очередь *чистое поле* и *дорога*. Особенность этих locus'ов состоит в том, что эта пограничная полоса никому не принадлежит. «Свое» и «чужое» царства в качестве центра имеют дом («в некотором царстве» находится *изба* или *дворец*, в лесу стоит *хатка*, *землянка* и т. д., в подводном царстве — *замок* или *хоромы*), обитатели которого являются «хозяевами» данного locus'а. *Дорога* и *чистое поле* не имеют хо-

[23] Ср.: «...уж молодец-удалец на свою землю пробрался и ее (ведьму.— *Е. Н.*) не опасался: сюда она скакать не смела...» (АФ. 171)

зяев [24], персонаж, находящийся в этих locus'ах, лишен «своего» места, делокализован и либо обладает неограниченной свободой перемещений, либо ищет укрытия. В качестве такого укрытия никогда не фигурирует «дом», в лучшем случае это *шатер*, который обычно как раз и не может служить надежным убежищем: мужичок с ноготок или Яга свободно проникают в него и калечат братьев, герой без труда похищает из шатра девицу. Укрыться в *поле* можно лишь в местах, принципиально отличных от обычного жилища: в *кузнице*, в *печке*, под *яблоней*, закрывающей беглеца ветвями; нахождение их «не на своем месте», дислокализованность квалифицируется сказкой как сверхъестественное свойство [25] и превращает из предметов обихода в персонажей.

То же можно сказать и о делокализованных персонажах, для которых *дорога* — обычное место обитания. Это *бродяги*, *попутчики*, *проводники*, *провожатые*, которые, не являясь «хозяевами» или «сторожами» определенного locus'а, обладают способностью преодолевать границы закрытых частей сказочного пространства. Принадлежа пространству «дороги», они являются своего рода персонификациями пути.

В качестве объектов, персонифицирующих путь, могут фигурировать не только антропоморфные существа, но также и животные или предметы: *перевозчик* у реки, *Усыня*, *великан*, помогающие перебраться через реку или море; *гуси-лебеди*, *орел*, *птица Моголь*, *крылатый конь*, *Серый волк* и пр., доставляющие героя в тридесятое царство или выносящие его на «белый свет»; *шарик* или *клубочек*, указывающие путь в иное царство; *волшебный корабль* или *лодка*, *сапоги-скороходы*, *чудесные башмаки*, *ковер-самолет*, *колесница*, вырастающее до самого неба *дерево*, различного рода орудия и приспособления: *ремни*, *цепи*, *когти*, которые «на руки и на ноги сами наделись» (Аф. 128), и т. д. и т. д.

Помещенность в закрытый или открытый locus, нахождение в своем или чужом пространстве определяют пространственный статус персонажа.

Заключенная в высоком тереме или недоступном замке царевна, спрятанные в землянке дети совершенно изолированы от «чужих». Находясь в защищенном месте, эти персонажи, однако, лишены возможности самостоятельных перемещений, в отличие

---

[24] Ср. *поле* засеянное, принадлежащее мужику, которое «закрыто», огорожено и составляет часть «своего» царства. Вторжение в него *чудесной кобылицы*, *Жар-птицы* и других «волшебных воров» расценивается как вредительство, разорение, расхищение.

[25] Ср.: обнаруженную царскими охотниками в дупле дерева героиню (*Свиной чехол*) называют «чудом чудным, дивом дивным» (Аф. 290).

от персонажей «открытого пространства», не имеющих «своего места», делокализованных: *бездомных*, *изгнанных*, *бродяг*.

Особый интерес представляет такой локальный статус персонажа, при котором, попав в «чужое» место, он оказывается не в состоянии его покинуть, т. е. п л е н н ы м. В плену может оказаться как герой сказки, посаженный, например, в *тюрьму* (Аф. 120), так и пришелец из «иного» мира: *лешего-мужика* заключают в железный столб (Аф. 126), в чудесном чулане находится прикованный цепями *Змей*, *Кащей* или *крылатая волшебница*; *летающий богатырский конь* — персонаж, для которого «своим местом» является открытое пространство,— помещен в глубокий подвал или подземелье.

Иногда д е л о к а л и з а ц и я сопряжена в сказке с п л е н е н и е м: царицу и дитя «по локоть в золоте, во лбу светел месяц» изгоняют, предварительно заключив их в *бочку* и пустив по морю.

Возможностью менять место обладают в сказке не только люди, животные или предметы, но и сами locus'ы: молодцы из кольца переносят *дворец* из «своего» царства в «чужое» и обратно (Аф. 191), «чужое» тридесятое царство, свернутое в виде золотого, серебряного или медного *яйца*, перемещается в «свой» для героя мир.

3

Распределение персонажей по группам, произведенное выше, основывается на идее противопоставленности основных четырех семантических сфер: индивидуальной (I), семейной (II), сословной (III), пространственной (IV).

Однако эти области значений составляют в сказке определенную иерархию, они как бы вложены друг в друга. Членения п р о с т р а н с т в а задают основные координаты: «внешнее» пространство (*государство*, *царство*, *лес*, *дорога*) и «внутреннее» (*дворец*, *изба*). «Жилище» в свою очередь служит вместилищем, т. е. чем-то «внешним», для с е м ь и; она, в свою очередь, «вмещает» индивид с его «внешними» (*тело*) и «внутренними» характеристиками. Таковы отношения в м е с т и л и щ а и с о д е р ж и м о г о, причем исходная точка, персонифицированная в *горошине* или *яйце*,— это такое вместилище содержимого, которое развертывается вновь: *горошина* превращается в человека, *яйцо* — в царство.

Поэтому, являясь персонификацией определенной семантической сферы, персонаж волшебной сказки, кроме того, наделяется, как это уже отмечалось выше, признаками, реализующими не какую-либо одну, а сразу несколько или даже все четыре области значений. Персонажи, включенные в группу I, конкретизи-

руются как родственники или свойственники (II), могут получить дополнительную сословную характеристику (III) и локализоваться в определенном месте сказочного пространства (IV). Например, *Покатигорошек*, обладающий в плане индивидуального статуса признаками «сильномогучего» *богатыря*, в качестве чудесно*рожденного сына* оказывается помещенным в семантическую сферу семьи, которая, в свою очередь, трактуется как *крестьянская* или *царская*, т. е. интерпретируется в определенном сословном аспекте и включена в пространство *своего мира*, противопоставленного «чужому» миру *Змея*, похитившего сестру и убившего братьев *Покатигорошка*. Аналогичным образом и *Змей* — сверхъестественное демоническое существо (I) — выступает в статусе «неправильного» брачного партнера (II) и является царем или хозяином (III) далекого тридесятого царства (IV).

Такое «развертывание» признаков индивидуального статуса позволяет рассматривать персонаж волшебной сказки не только как отдельный пучок признаков, а как одно из звеньев в непрерывной цепи межсюжетных трансформаций. Например, *Баба-Яга* (персонифицирующая область I и интерпретируемая в индивидуальном статусе как «сверхъестественное существо женского пола старшего поколения») может определяться с точки зрения ее семейного статуса как *мать* Ягишны или *теща* героя; с точки зрения сословного статуса — как «владычица всех тварей»; с точки зрения пространственной приуроченности — как персонаж *леса*. На один признак будет отличаться от нее *ведьма*, которая, сохраняя все эти атрибуты, локализована не в лесу, а в «ином царстве». В качестве следующего звена этой цепи может рассматриваться *колдунья*, обладающая способностью «оборачивать» человека животным и подменяющая истинную невесту или жену героя своей дочерью, но локализованная в «своем царстве». *Мачеха* — представитель «чужого», но уже в рамках семьи.

Мать, персонифицирующая область II и интерпретируемая здесь как «старший по поколению прямой родственник женского пола», составляет следующий узел в цепи трансформаций. В качестве предка она может выступать в индивидуальной сфере значений как мертвая, наделяя дочь чудесным помощником или давая ей советы. Во всех остальных случаях она не обладает признаками сверхъестественного существа. Лишенная сама признаков «чудесного», мать в качестве любовницы атамана или Змея («неправильный» свойственный статус) может тем не менее создавать ситуацию вхождения «чужого» в «дом» (сказки типа «Звериное молоко»). Этот случай может рассматриваться как переходный от мачехи. В зависимости от дополнительных атрибутов, которыми наделяется этот персонаж, возникает следующая це-

почка. Свойственный статус матери может быть не «неправильным», а «неполным»: она определяется как «честная вдова», обычным сословным статусом которой является крестьянский, а имущественным — бедность. «Неполным» может быть и родственный статус: старуха изображается в сказке как «бездетная» или потерявшая детей. В этом случае она становится матерью чудесно-рожденного сына, а сословная принадлежность ее при этом варьирует (это либо «бедная старуха», либо «бездетная царица»). Во всех случаях мать локализуется в «своем» царстве.

Переходным звеном является мать-царица, для которой признаками индивидуального статуса служат «красота» и «молодость». Ее либо похищает Змей, либо подменяют дочерью ведьмы. И в том и в другом случае акцент на молодом возрасте переводит ее из класса матерей в класс ж е н, составляющих следующий узел цепи трансформаций.

Жена («младший свойственник женского пола») с точки зрения ее индивидуального статуса может характеризоваться как «мудрая», «чудесная» (внутренний мир), доставшаяся герою в виде птицы, рыбки или лягушки (внешность). Эти признаки возвращают нас к группе сверхъестественных персонажей, которые противопоставлены Яге и ее вариантам как м л а д ш и е с т а р ш и м. Действительно, чудесная жена в некоторых сказках рисуется как *колдунья*, *волшебница*, демоническое существо, стремящееся погубить мужа. И «мудрая жена», и «жена-колдунья» с точки зрения их исходного пространственного статуса принадлежат «чужому» месту: лесная *птица* (Аф. 212), *утица* на взморье (Аф. 213), *плотичка* с золотым кольцом, выловленная из реки (Аф. 216), заморская *пленница* (Аф. 230), *лягушка* из болота (Аф. 267), хозяйка далекого «иного» царства (Аф. 198). Мудрая жена, кроме того, часто изображается «искусницей» (ткать, печь хлебы и т. д.).

Как трансформация враждебной по отношению к мужу жены-волшебницы может рассматриваться «злая жена» в сказках типа «Звериное молоко» (Аф. 205), где, аналогично «неверной» матери, жена героя сговаривается с любовником погубить своего мужа, или в сказках «Чудесная рубашка», в которых жена-царевна пытается отделаться от мужа «простого», «мужицкого» происхождения.

Гораздо чаще, впрочем, «младший свойственник женского пола» рисуется сказкой как д о б р а ч н ы й партнер, т. е. как *невеста*. Атрибуты этого класса персонажей, пожалуй, наиболее полно реализуют все четыре семантические сферы. В плане индивидуального статуса невеста может быть демоническим существом (*крылатой волшебницей*, *упырем*, *ведьмой*, *чертовкой*), испытывающей жениха и стремящейся его погубить; *мудрой вол-*

шебницей, помогающей будущему мужу пройти испытания у ее отца; *девушкой-лебедем* или заколдованной в животное, *окаменелой*, *почерневшей* или, наоборот, девицей «красоты неописанной». С точки зрения сословного статуса она может быть как *царской* дочерью, так и бедной *служанкой*, помогающей герою избавиться от преследования злой матери или сестры; часто она — «хозяйка» живой воды и молодильных яблок, в ее владении находятся чудесные слуги, она обладает волшебной книгой и пр. Пространственно невеста обычно удалена: находится в тридесятом царстве, в подводном мире, помещена в высокий терем. Часто она «пленница»: прикована к камню на берегу моря, заключена в заклятый замок и т. п. Такой «плен» может интерпретироваться и в семейном плане: девушка оказывается наложницей Змея, от которого ее освобождает жених. Вообще семейный статус невесты почти неизменно фиксируется: она «дочь», «падчерица».

Таким образом, семантический узел «невеста» может служить переходным звеном к следующей группе персонажей, представленной «младшим поколением родственников» (*дочь*, *падчерица*), и далее «сиблингам» (*сестры*).

Аналогичную цепь образуют и персонажи мужского пола: *колдун — отец*, *отец — муж*, *муж — жених*, *жених — сын*, *сыновья — братья*, *старшие братья — младший брат*, *младший брат — солдат* или *слуга*, *слуга — детеныш животного* («охота») и т. д. и т. д.

При описании межсюжетных трансформаций мы имели дело с раздроблением целостной формы на отдельные признаки, характеризующие его о с н о в н о й статус, к которым присоединяются отдельные же признаки, характеризующие данный персонаж с точки зрения его статуса в других семантических сферах и служащие д о п о л н и т е л ь н ы м и атрибутами.

Как можно было убедиться, для персонажей волшебной сказки большее значение имеют признаки семейного и индивидуального статуса, а сословные и локальные признаки чаще служат вариантами этих основных сфер значений или дополняют их. Это вполне согласуется с общей ориентацией волшебной сказки на разрешение личной судьбы героя. «Биографичность» ее приводит к тому, что признаки семейного статуса последовательно обыгрываются в сюжете и иррадиируют на другие сферы. С этой точки зрения все персонажи волшебной сказки легко распределяются по двум основным группам: персонажи, основным признаком которых служит семейный статус, и персонажи, у которых основным является индивидуальный статус, причем по преимуществу семейные характеристики дополняются сословными, а индивидуальные — локальными, что в принципе соответствует делению всех персонажей на «мифические» и «немифи-

ческие». Такая иерархия не исключает необходимости учета всех признаков, присущих данной форме, поскольку лишь в этом случае удается получить такую цепь трансформаций, когда каждое звено отличается от предыдущего только одним признаком.

4

«Расширение» набора признаков индивидуального статуса за счет надстраивания над ними признаков семейной, сословной и пространственной областей значений позволяет из ограниченного числа элементов «порождать» бесконечное множество вариантов персонажей. «Биографичность» волшебной сказки приводит, однако, к тому, что количество признаков, определяющих направленность сюжетного функционирования данного персонажа, «сокращается». Действительно, именно родство и брак становятся тем гармонизирующим механизмом, который снимает противоречия между *естественным* и *чудесным* (укрощение демонической невесты), *антропоморфным* и *неантропоморфным* (расколдование превращенного в зверя брачного партнера), *живым* и *мертвым* (родство с мертвецом как основа получения от него помощи) и т. д. Сконцентрированность действия большинства волшебных сказок вокруг темы брака приводит к тому, что на первый план выводится персонаж, который по своим семантическим характеристикам принадлежит к младшему поколению, представляя собой потенциального брачного партнера. Как функции задаются по отношению к герою, так семантические признаки оказываются ориентированными на младших в семье. Именно они представляют собой ту группу персонажей, которые обычно выступают в роли героя.

Таким образом, мы возвращаемся к рассмотрению действующих лиц волшебной сказки, инвариантные формы которых были выявлены В. Я. Проппом в «Морфологии сказки». То, какую роль выполняет персонаж, зависит не от всего набора признаков, которыми он наделен, а лишь от определенных, достаточно устойчивых именно для данного действующего лица.

Так, в роли героя выступает младший в семье: *сын* (варианты — *малолетка*, *группа мальчиков*), *младшая дочь*, *падчерица* или *пасынок*, *младший брат* или *сестра*, *братья-близнецы*. Принцип деления на «старших» и «младших» распространяется и на персонажи, реализующие сословную сферу значений: отношение *родители/дети* параллельны в этом аспекте отношению *хозяева/слуги*. Поэтому на границе с новеллистической сказкой возникает герой — *солдат*, *слуга*, *конюх*.

Признаки всех остальных действующих лиц задаются именно по отношению к статусу, занимаемому героем.

Если герой — это «младший», то для персонажа, выступающего в роли дарителя, обязательными оказываются признаки старший и «относящийся к границе» своего и чужого мира. В семейной сфере «старшие» интерпретируются как «родитель», «предок», в индивидуальной — как «старики». Действительно, очень часто именно эти персонажи наделяют героя помощником, причем в первом случае это «загробный» даритель (*умершие родители*), во втором — *нищие*, *прохожие*, т. е. персонажи, репрезентирующие «дорогу» в чужой мир.

Роль помощника выполняет всегда персонаж, относящийся к миру сверхъестественного. «Своим» для героя он становится в силу того, что тот «обладает», «владеет» им, является его «хозяином». Поэтому помощник — это обычно слуга.

Искомый брачный партнер (невеста, жених) всегда локализован в «чужом» для героя пространстве, интерпретируемом и как «иное царство», и как «иное» сословное пространство (Иванушка-дурачок женится на *царевне*), и как «иной» личностный статус (*звероморфный*, *чудесный*, *сверхъестественный*).

В роли антагониста героя выступает вредитель и ложный герой.

Ложный герой, или соперник,— это неистинный вариант героя: *старшие братья* близки к *младшему* в семье в своем статусе «детей», но не являются подлинными младшими; *дочь ведьмы* сходна с героиней по возрасту, но не «настоящая» *царевна* и т. д.

Вредитель — это всегда «чужой» по отношению к герою персонаж, причем в качестве «чужого» он может репрезентировать любой из признаков: «неродная» *мачеха* изводит падчерицу, «чужой», «далекий» жених-*Змей* похищает царевен, лесной демон (*Яга*, *колдун*) заманивает детей и т. д.

Героецентричность волшебной сказки приводит, таким образом, к тому, что семантические признаки, с помощью которых производилась классификация персонажей и описание их межсюжетных трансформаций, оцениваются с точки зрения их отношения к герою и оказываются ценностными индикаторами его движения от отрицательного состояния к положительному. Статус любого действующего лица в одной или нескольких семантических сферах оценивается как «свой» или «чужой», «высокий» или «низкий» по отношению к статусу, который занимает герой. При этом позитивной или негативной оценке может быть подвергнут любой из статусов. Например, «ведовство» невесты расценивается как позитивное качество *мудрой жены* героя и как отрицательное — у *колдуньи*. Если *Баба-Яга* в одних сказках действует как похититель детей, а в других как даритель, то это целиком зависит от того, в каком статусе она находится по отношению к герою: в первом случае она «чужая», во втором —

оказывается в «родственных» отношениях с героем (*Яга-теща*) или является «пограничным» персонажем, дающим герою временное пристанище.

Эта особенность волшебной сказки делает структуру персонажей способной к медиативным изменениям и дает возможность семантически однотипным фигурам исполнять в сюжете самые разнообразные роли (например, *мать-даритель*, *мать-вредитель*, *мать-жертва* и т. д.), что, естественно, значительно увеличивает вариативность сказочных коллизий.

5

Для характера в н у т р и с ю ж е т н о г о функционирования персонажа важным оказывается не только то, какую р о л ь он выполняет, но и то, какими семантическими признаками он наделен, поскольку именно они соответствуют тем конфликтам, в которых данный персонаж принимает участие. Именно они «обыгрываются» в сюжете, задавая тем самым формы коллизий. Убийство, поборение, изведение связаны с такими признаками, как *сильный/слабый*, *живой/мертвый*, *цельный/расчлененный*; изгнание, заточение — с признаками *бездомный*, *свободный/пленный*; обладание, получение, похищение — с такими, как *богатый/бедный*, *хозяин/слуга* и т. д.

Семантические признаки персонажа не только определяют характер сказочных коллизий, они могут м е н я т ь с я в процессе сюжета, в силу того что персонаж представляет собой пучок признаков, т. е. является многосоставным образованием, легко распадающимся и столь же легко комплектующимся в новое. Эта особенность структуры персонажа делает ее «удобной» для функционирования по законам сказочного повествования, так как она оказывается хорошо приспособленной для «работы» в условиях сюжета, построенного на ритмах «потерь» и «приобретений».

Г. Л. Пермяков

К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ ПАРЕМИОЛОГИЧЕСКОГО ФОНДА[1]

Место паремий в ряду языковых и фольклорных клише

Среди разного рода языковых клише, т. е. устойчивых словесных образований, видное место занимают так называемые п а р е м и и, или народные изречения, выраженные предложениями (например, пословицы, поговорки, приметы), а также короткими цепочками предложений, представляющими элементарную сценку или простейший диалог (например, побасенки, «одномоментные» анекдоты, загадки).

Если взять различные языковые клише, начиная от самых маленьких и простых, состоящих из одной однофонемной морфемы, вроде предлогов *о* или *у*, и кончая самыми большими и сложными вроде «многоходовой» волшебной сказки «Королевич и его дядька» (сюжет № 502 по указателю Аарне-Андреева), и расположить их друг за другом в порядке возрастания величины и сложности, то мы получим достаточно длинный и непрерывный ряд с постепенными переходами от одних форм к другим. В сокращенном виде этот ряд (столбец) будет выглядеть так (см. табл. 1).

Мы намеренно сильно упростили схему, чтобы не делать ее слишком громоздкой. Фактически, т. е. в ряду реальных клише, каждая клетка табл. 1 может быть разбита на несколько более мелких. Так, клетку 1 (слова) можно разделить, по меньшей мере, на три части: а) самые простые слова, начиная от тех, что состоят из одной однофонемной морфемы, и кончая одноморфемными словами, состоящими из двух или трех фонем (например, *дом*); б) более сложные однокорневые слова, состоящие из двух или трех морфем (например, *домовой*), и в) еще более сложные (составные) слова, начиная от двукорневых и кончая многокорневыми словами и аббревиатурами (например, *огнеупорный*, *Главсельхозтехника*, *ВЦСПС*). Некоторое исключение составляют лишь клетки 3—6, относящиеся к паремиям.

[1] Данная статья представляет собой сжатое изложение докладов, с которыми автор выступил в НМЦРЯ при МГУ им. М. В. Ломоносова 1 ноября 1972 г. и в Институте этнографии АН СССР 1 декабря того же года.

Таблица 1

№ п/п	Тип клише (в зависимости от величины и сложности)
1.	**Слова** всех степеней сложности
2.	**Фразеологические обороты** всех степеней сложности
3.	**Паремии в форме незамкнутых предложений** (поговорки, пожелания, проклятия и т. п.)
4.	**Паремии в форме замкнутых предложений** (пословицы, приметы, правовые изречения и т. п.)
5.	**Сверхфразовые паремии, воспроизводимые одним лицом** (побасенки, одномоментные анекдоты и т. п.)
6.	**Сверхфразовые паремии, воспроизводимые двумя участниками диалога** (загадки, задачи, «покупки» и т. п.)
7.	**Басни и анекдоты** всех степеней сложности
8.	**Кумулятивные сказки** всех степеней сложности
9.	**Прочие повествовательные фольклорные формы** (не считая помеченных в данной таблице)
10.	**Сложные волшебные сказки** (с двумя и более дополнительными «ходами»)

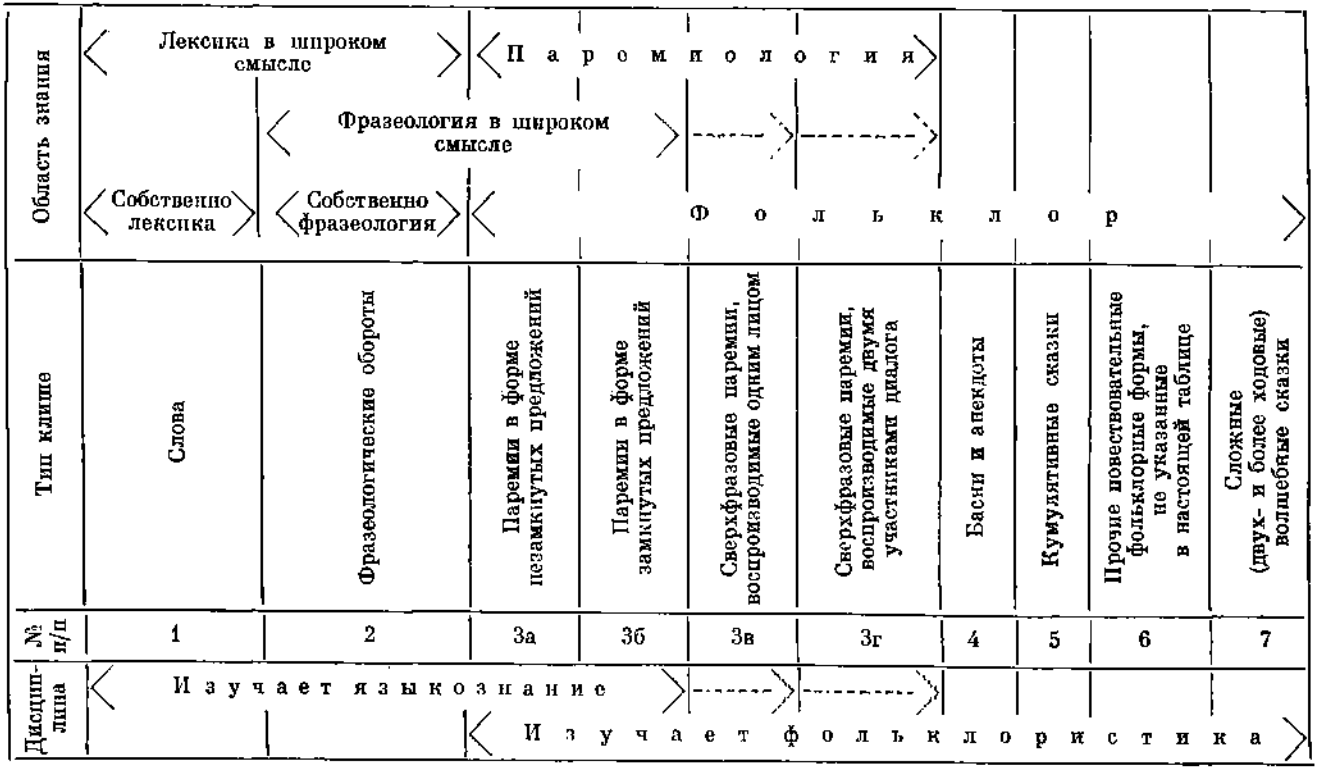
Материал дан здесь более дробно, что, впрочем, и не удивительно, так как в настоящей статье паремии являются основным объектом исследования.

Однако благодаря тому что в клетках 3—6 представлены одни лишь паремии, им всем можно дать один порядковый номер (3), а разные — по сложности — типы паремий обозначить индексами **а, б, в** и **г**. Это не только дополнительно упростит нашу схему, но и сделает ее более верной, так как правильнее отобразит соотношение различных типов клише.

Если теперь дополнить наш ряд (столбец) указанием, к какой области филологической науки относится тот или иной тип клише и какой дисциплиной изучается, то картина приобретет следующий вид (табл. 2):

Таблица 2

Соотношение типов клише и областей знания



Примечания:

1. Угловые скобки обозначают границы данной области знания или дисциплины.
2. Пунктирными скобками помечены возможные, но не общепризнанные границы областей знания.

Как видно из табл. 2, паремии занимают промежуточное положение между единицами языка и фольклора, точнее: относятся и к языку, и к фольклору в одно и то же время, и — соответственно — изучаются как лингвистикой, так и фольклористикой.

Паремии как явления естественного языка и фольклора

Сопоставляя слова, фразеологические обороты и паремии по существенным языковым признакам, нетрудно убедиться, что все они в значительной мере изоморфны друг другу. Как первые, так и вторые, и третьи представляют собой клише и используются в качестве знаков. И слова, и фразеологические обороты, и паремии могут обладать (или не обладать) мотивировкой своего общего значения, причем эта мотивировка может быть как прямой, так и образной [2]. Внутри указанных трех типов клише встречаются как синтетические, так и аналитические формы. Слова, фразеологические обороты и паремии в равной мере могут иметь омонимы, синонимы и антонимы. Все названные типы клише обладают функциональным сходством и могут выступать в речи в одинаковой или сходной роли. И наконец, все три наших типа клише, т. е. слова, фразеологические обороты и паремии, включены в систему синтагматико-парадигматических отношений языка, т. е. не только способны занимать то или иное место в линейном речевом ряду, но и обладают той или иной парадигмой, или определенным набором родственных форм для каждого данного места (см. 21, 104). В частности, для паремий помимо изменений по временам, лицам и числам, свойственным большинству незамкнутых клише, характерны логико-семиотическая парадигматика (система логической трансформации) и парадигматика реалий [3].

Мы перечислили здесь далеко не все черты, сближающие народные изречения со словами и фразеологическими оборотами [4], но и названных более чем достаточно, чтобы отнести паремии к явлениям языка.

С другой стороны, паремии с полным правом следует отнести к фольклору. Подобно басням, легендам, сказкам и в отличие от слов и фразеологических оборотов, паремии, даже самые ма-

[2] См. об этом [16]. V глава работы целиком посвящена характеру мотивировки общего значения клишированных форм.

[3] Вспомним хотя бы пословицы-синонимы, одинаковые по лингвистической структуре и смыслу, но различающиеся реалиями, например, *Игра не стоит свеч*, *Овчинка не стоит выделки* и подобные им.

[4] Об одной из таких черт, а именно о возможности паремий, подобно словам и фразеологическим оборотам, переходить из одной языковой категории в другую, мы еще будем говорить (см. стр. 260—261).

ленькие и простые (например, присловья и поговорки), не говоря уже о более сложных (например, побасенках и головоломках), представляют собой т е к с т ы, т. е. словесные образования, имеющие самодовлеющее значение и могущие употребляться самостоятельно. Что же касается слов и фразеологических оборотов, то все они, в том числе и наиболее сложные из них, как правило, выступают лишь в качестве элементов текстов. Как и все фольклорные тексты, паремии обладают той или иной т е м о й (иногда даже многими темами), т. е. о чем-то говорят, тогда как слова и фразеологизмы принципиально не имеют собственной темы и могут употребляться по самым различным поводам. Аналогично басням, анекдотам и сказкам и в противоположность словам и фразеологическим оборотам, все без исключения паремии с и т у а т и в н ы, т. е. не только употребляются в той или иной ситуации, но и сами эту ситуацию моделируют или же означают. И, наконец, как и все фольклорные тексты, паремии обладают т р е м я четко выраженными и в известной мере автономными с т р у к т у р н ы м и п л а н а м и — планом лингвистической (и композиционной) структуры, планом логической (и семиотической) структуры и планом реалий [5].

Таким образом, есть все основания рассматривать паремии и как языковые единицы, и как фольклорные тексты.

Указанная двойственность паремий хорошо видна на примере пословиц и поговорок, составляющих основную массу (три четверти) всего паремиологического фонда.

Как нам уже не раз приходилось говорить (см., например, 15), пословичные изречения являются знаками и одновременно моделями различных типовых ситуаций или отношений между вещами (явлениями) реальной жизни. Вместо того чтобы долго и скучно описывать какую-либо часто встречающуюся ситуацию, например, такую, как «Когда у нас нет какой-либо (нужной) вещи, ее может заменить и заменяет другая, не обладающая всеми свойствами первой», мы просто говорим: *На безрыбье и рак рыба.* И так как каждому слушающему нас ясно, что рак не обладает всеми свойствами рыбы, то даже не зная заранее этой пословицы, он поймет ее смысл, как мы поймем смысл армянской — *Когда нет коня, и осел сгодится*, ибо обе они не только служат знаками описанной ситуации, но и моделируют ее с помощью наглядных и всем понятных образов. Встречаются, однако, случаи, когда пословичные изречения, оставаясь знаками тех или иных жизненных (или мыслимых) ситуаций, сами эти ситуации не моделируют. Таковы, например, все «нечленимые сентенции»

[5] Более подробно о названных трех планах фольклорных текстов говорится в наших предыдущих работах, в частности в книге «От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише)» (М., 1970) и во вступительной статье к сборнику «Проделки хитрецов» (М., 1972).

и «нечленимые фразы», т. е. пословицы и поговорки, не обладающие мотивировкой общего значения, вроде *А ларчик просто открывался* или *Остался* (*осталась*) *у разбитого корыта*. Мы понимаем их смысл, так как помним контекст, из которого они взяты (и который как раз и содержит нужную нам модель). Можно показать, что в речи встречаются и такие высказывания, которые моделируют ту или иную ситуацию, но не служат, однако, ее знаком. Таковы, к примеру, строки из стихотворения С. Есенина: «*В саду горит костер рябины красной, Но никого не может он согреть*» и многие-многие другие стихотворные и прозаические строки, не вошедшие в пословицу. Таким образом, знаковая сущность и моделирующая способность пословичных изречений, хотя и тесно связаны между собой, все же являются разными и вполне самостоятельными свойствами названных паремий. Больше того, каждое из этих свойств относится к разным сторонам внутренней структуры пословиц и поговорок: к а к з н а к и пословичные изречения о т н о с я т с я к я з ы к у, а к а к м о д е л и они п р и н а д л е ж а т ф о л ь к л о р у и в этом оказываются сродни побасенкам, одномоментным анекдотам, басням, шванкам (сюжетным анекдотам) и разного рода сказкам или их отдельным частям.

О паремиологическом уровне языка

Но если паремии — единицы языка, каково их место в языковой системе? Отвечая на этот вопрос, языковеды-лексикологи относят паремии — по крайней мере, пословицы, поговорки, приметы, хозяйственные и правовые изречения, проклятия, пожелания и некоторые другие — к фразеологическому уровню языка (см., например, 2). Однако ввиду существенных различий между словами и фразеологическими оборотами, с одной стороны, и паремиями — с другой (первые выступают как знаки вещей или понятий, а вторые — как знаки ситуаций или отношений между вещами), им, т. е. языковедам, так и не удалось построить сколько-нибудь последовательную систему фразеологии, включающую в себя паремии. Чуть ли не для каждого правила, установленного для фразеологических оборотов, находятся бесчисленные исключения, касающиеся паремий различных структурных и смысловых типов.

Между тем, судя по табл. 2, паремии в принципе сложнее любых фразеологических оборотов, тем более что они помимо всего прочего являются фольклорными текстами. Уже по одному этому паремии следует выделить в самостоятельный класс языковых единиц. Мы будем называть этот класс п а р е м и о л о г и ч е с к и м у р о в н е м я з ы к а.

Современная лингвистическая теория уровней дает в руки исследователя удобную схему иерархического членения языко-

вых текстов (как письменных, так и устных), чрезвычайно нужную для решения ряда вопросов паремиологии и, в первую очередь, проблемы вариантов. К сожалению, практическое применение этой теории наталкивается на непреодолимые трудности (см. 11). И дело не только в том, что между языком и речью существуют принципиальные различия, как между системой и ее воплощением, но главным образом в том, что язык состоит, по меньшей мере, из двух совершенно различных частей, находящихся в сложных и неравноправных отношениях друг с другом, а именно — из словаря, т. е. набора элементарных «строительных единиц» и их «блоков», и грамматики, т. е. правил соединения указанных единиц в речевые тексты более «высоких» уровней. При этом многие грамматические правила выполняют словарные функции, а многие элементы словаря — грамматические, что особенно запутывает картину [6].

Однако если взять не всю языковую систему в целом, а только ее словарь, т. е. инвентарь элементарных лексических единиц и их более или менее устойчивых блоков, то картина резко меняется. В языковом словаре отношения уровней (или ярусов) прослеживаются очень четко. Правда, эти отношения оказываются не такими, какие существуют в речи.

Сравним языковые ярусы, соответствующие речевому диапазону от короткой цепочки предложений или диалога до отдельного слова. Короткой цепочке предложений — как единице речи — в языке соответствует устойчивое (клишированное) высказывание типа побасенки или одномоментного (односитуационного) анекдота [7], или загадки, представляющее собой знак типовой ситуации, поучительную или иную языковую формулу, не производимую каждый раз заново, но воспроизводимую в уже готовом и законченном виде. Предложению — как единице речи — в языке соответствует устойчивое высказывание типа пословицы, поговорки, приметы, какого-либо «делового» изречения (например, хозяйственной или гигиенической рекомендации), также обладающее моделирующей, поучительной, прогностической или иной текстовой функцией и также хранящееся в нашей памяти в готовом для воспроизведения виде. Речевой синтагме в языке (точнее: в его словаре) соответствует устойчивый фразеологический оборот. И, наконец, конкретной словоформе в языке отвечает соответствующее исходное слово (точнее: лексема).

[6] Ср., например, предложения, совпадающие по грамматической форме, но передающие разные отношения между объектами речи из-за разных свойств (одушевленность или неодушевленность) одного из существительных: *Стена покрашена краской* и *Стена покрашена маляром*, а также совершенно одинаковые по значению, но разные по грамматической конструкции предложения: *Я хочу пить* и *Мне хочется пить*.

[7] Например,— *Тит, иди молотить!*— *Живот болит.*—*Иди кашу есть!* — *А где моя большая ложка?*

Что касается отношений между названными ярусами в речи и в языке, то они представляются глубоко различными. Если предложение состоит из синтагм, а синтагмы из словоформ (по крайней мере, для языков, допускающих такое членение), то пословица или иная паремия не состоит из фразеологических оборотов. В свою очередь, фразеологические обороты образуются из слов совершенно иным способом, чем свободные (переменные) синтагмы. Это особенно хорошо видно на примере фразеологических «сращений» и «единств», но относится ко всем клишированным фразеологическим единицам. Иначе говоря, каждый из языковых ярусов обладает известной автономностью.

При этом соблюдается четкая иерархия ярусов. «Нижний» — самый простой ярус — л е к с и ч е с к и й, в то же время является и самым главным (основным). При помощи его элементов (т. е. слов) можно выразить все, что угодно, в том числе и все те понятия и отношения, которые выражаются фразеологическими оборотами и паремиями. «Средний» — ф р а з е о л о г и ч е с к и й ярус — вспомогательный. Он служит существенным дополнением словарного инвентаря, обеспечивая его разного рода сложными знаками, используемыми, как правило, для выражения некоторых специфических понятий, а также понятий, обладающих более яркой стилистической окраской и экспрессивностью. И, наконец, «верхний» ярус — п а р е м и о л о г и ч е с к и й, состоящий из пословиц, поговорок, присловий, примет, поверий, велеризмов [8], загадок и многих иных видов народных изречений, служит арсеналом единиц, приспособленных для обозначения типовых жизненных ситуаций, для формулирования и удобного запоминания разного рода житейских и логических правил, для прогнозирования будущего и ряда других прагматических языковых целей.

Практическое использование единиц интересующего нас паремиологического уровня языка связано с их текстовыми, т. е. уже фольклорными, функциями. К рассмотрению последних мы и перейдем.

Текстовые функции паремий

Фольклористы и паремиологи давно обратили внимание на функциональные различия многих народных изречений. На основании этих различий внутри паремиологического уровня, или с точки зрения фольклористики — внутри а ф о р и с т и ч е-

[8] Велеризмами принято называть изречения типа *Волку Евангелие читали, а он сказал: «Поторопитесь, стадо уходит!»*, т. е. состоящие из одной ремарки и одной реплики персонажа. Название типа восходит к имени одного из героев романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пикквикского клуба» Сэма Уэллера (Weller), который часто употреблял изречения подобной структуры.

с к о г о ж а н р а, были даже выделены три самостоятельных типа паремий (фольклористы их тоже назвали жанрами): а) пословицы и поговорки (proverbs), б) загадки и в) приметы.

Как правило, этими тремя типами (жанрами) фольклористы и ограничивались. Все прочие структурные и функциональные типы паремий, в том числе разного рода «деловые» изречения (хозяйственные, правовые, медицинские и т. п.), вещие сны, поверья, загадочные вопросы, проклятия, пожелания, велеризмы и многие другие, причислялись к трем названным выше или же относились к фразеологизмам. Да и основные паремиологические типы или жанры, т. е. пословицы (с поговорками), загадки и приметы, различаются далеко не всеми. Можно назвать сколько угодно фольклорных сборников, где все подобные изречения фигурируют в качестве пословичных.

На деле же, как показали детальные исследования, существует по меньшей мере д в а д ц а т ь ч е т ы р е типа изречений, отличающихся друг от друга своей внешней и внутренней структурой, а также характером прагматических текстовых функций.

Можно назвать семь основных прагматических функций паремий или семь основных практических целей, ради которых паремии употребляются [9].

Функция первая — м о д е л и р у ю щ а я. Она присуща всем без исключения паремиологическим типам клише, но ярче всех выражена (и является ведущей) у пословичных изречений, велеризмов, побасенок и одномоментных анекдотов. Суть ее заключается в том, что обладающая ею паремия дает словесную (или мыслительную) модель (схему) той или иной жизненной (или логической) ситуации. Отмеченный нами выше (на стр. 251) факт, что некоторые пословичные клише прямо не моделируют обозначаемых ими ситуаций, не меняет дела: они все равно служат их моделью, только не непосредственно, а опосредованно — через текст, из которого они взяты, который они напоминают и в котором представлена соответствующая модель. Иными словами, даже те пословичные клише, у которых отсутствует мотивировка их общего значения, тоже обладают моделирующей функцией.

Функция вторая — п о у ч и т е л ь н а я. Эту функцию также можно обнаружить у самых различных паремий, но лучше всего она проявляется (и доминирует) у так называемых «деловых» клише, а также у загадок, задач, головоломок и скороговорок. Правда, каждый из названных типов паремий обучает чему-то своему и по-своему: одни знакомят с картиной мира,

[9] Мы употребляем здесь слово функция в его обычном (обиходном) смысле — как «назначение» или «роль». Но, как будет видно ниже, наша уточненная трактовка паремиологической функции определенным образом коррелирует с математической и структурно-фольклористической (см. стр. 259—260).

другие — с правилами поведения, третьи — с правилами мышления, четвертые — с правильной артикуляцией звуков родного языка и т. д. Но все они обладают одним общим свойством — служить средством обучения каким-то нужным вещам.

Функция третья — п р о г н о с т и ч е с к а я. Она также присуща разным типам паремий, но нагляднее всего выступает (и главенствует) у примет (естественных предзнаменований), поверий (суеверных предзнаменований), «вещих» снов и гадательных изречений. Ее основная суть — в предсказании будущего.

Функция четвертая — м а г и ч е с к а я. Как и тремя предыдущими, этой функцией могут обладать изречения различных структурных типов, но лучше всего она выражена (и является доминирующей) в разного рода заклинаниях, заговорах, проклятиях, пожеланиях, тостах, клятвах и некоторых угрозах. Основная суть магической функции состоит в том, чтобы словами вызвать нужные действия, навязать природе или другим людям свою волю.

Функция пятая — п е г а т и в н о-к о м м у н и к а т и в н а я. Подобно всем другим функциям, она также присуща различным типам паремий, но ярче всего обнаруживается (и оказывается обязательной) у так называемых пустоговорок [10], докучных сказок, шуточных ответов [11] и дополнений [12]. Смысл изречений, обладающих этой функцией, заключается в том, чтобы, сказав что-либо, ничего при этом не сообщить, или же уйти от (нежелательного) ответа, или отвести довод противника (собеседника).

Функция шестая — р а з в л е к а т е л ь н а я. Она может быть свойственна паремиям всех типов, но в качестве первостепенной и наиболее яркой выступает только у прибауток и так называемых армянских (или шуточных) загадок [13] и «покупок» [14].

[10] Под «пустоговорками» обычно понимаются изречения, лишенные видимого (логического) смысла и не несущие никакой информации, например, *Тово-воно как оно.*

[11] Ср., например, ответ на вопрос «Почему?» — *«Потому что «потому» кончается на «у».*

[12] «Дополнениями» мы называем изречения, дополняющие уже произнесенные и меняющие смысл последних (часто на противоположный). Например,— «Тише едешь — дальше будешь».— *«От того места, куда едешь».*

[13] «Армянскими (или шуточными) загадками» обычно называют паремии, имеющие форму загадок, отгадать которые практически невозможно. Вот характерный пример такой загадки, кстати сказать, известной многим народам мира: — *Что это: висит на дереве, зеленое и пищит?* [*Ответ*; *селедка.*] (— *Почему же висит на дереве? — Повесили.— Почему зеленая? — Покрасили.— Почему пищит? — Сами удивляемся*).

[14] «Покупками» называют паремии, также имеющие форму диалога и направленные на то, чтобы поставить в смешное (неловкое) положение одного из собеседников и тем развеселить остальных. Пример: — *Знаешь ли ты, как расшифровать слово ДУНЯ? — Нет.— «Дураков Уже Нет».— А «Я»? — Вот только ты один и остался.*

Как видно из самого названия функции, она используется для развлечения слушателей.

И, наконец, седьмая функция — о р н а м е н т а л ь н а я. По мнению многих паремиологов, это основная функция всех типов народных изречений. Ее суть в том, чтобы «украшать речь». По нашим наблюдениям, орнаментальной функцией, действительно, могут обладать различные паремии, однако ни у одного из типов она не является главенствующей и непременной.

Как видно из нашего краткого описания прагматических текстовых функций паремий, каждая из них может быть свойственна всем паремиологическим типам, но ведущей (главенствующей или доминирующей) и обязательной она оказывается только у некоторых из них. С другой стороны, все типы паремий могут обладать всеми перечисленными текстовыми функциями, но только одна из них оказывается обязательной и главенствующей для данного типа [15].

Сказанное хорошо видно на следующей матрице (см. табл. 3), где знаком «+» обозначена обязательная и ведущая для данного типа паремий функция (для краткости будем называть ее д о м и н а н т н о й), а знаком «·» — не обязательная и не ведущая (будем называть ее ф а к у л ь т а т и в н о й). Незаполненная (пустая) клетка означает, что мы не располагаем соответствующими изречениями.

Разумеется, приведенная таблица несколько упрощает картину. В действительности паремии, даже обладающие одной и той же доминантной функцией, отличаются друг от друга по характеру и деталям употребления (ср., например, загадки, задачи, головоломки, «деловые» изречения и скороговорки или же шуточные ответы, пустоговорки и дополнения). Однако в целом она верно отражает истинное положение дел.

Для наглядности рассмотрим более подробно какую-нибудь строку табл. 3, например, первую, касающуюся пословиц и поговорок, т. е. фразовых паремий, выступающих в качестве знаков жизненных или логических ситуаций. О том, что все они обладают (и притом непременно) моделирующей функцией, мы уже говорили (см. стр. 255). Но могут ли они обладать поучительной? Безусловно. Вспомним пословицу *Со своим уставом в чужой монастырь не ходят*. Она формулирует некое житейское правило, которое следует знать и иногда применять. Но эта функция для пословичных изречений не обязательна. Есть сколько угодно пословиц, не имеющих поучительной функции, например, *Нашла коса на камень*. Легко убедиться, что послови-

[15] Исключение составляют лишь «сказочные формулы», т. е. изречения, взятые из популярных народных сказок. Дело в том, что по своей структуре они не представляют какого-либо определенного типа и могут относиться к пословицам, загадкам, приметам и другим видам изречений.

Таблица 3

Распределение прагматических текстовых функций по типам паремий

Типы паремий	Текстовые функции						
	1 Моделирующая	2 Поучительная	3 Прогностическая	4 Магическая	5 Негативно-коммуникативная	6 Развлекательная	7 Орнаментальная
1. Пословицы и поговорки	+	+	+			+	+
2. Загадки	+	+	+			+	+
3. Приметы	+	+	+			+	+
4. «Деловые» изречения	+	+	+			+	+
5. Поверья	+	+	+	+		+	+
6. «Вещие» сны	+	+	+	+		+	+
7. Проклятия	+	+	+	+		+	+
8. Пожелания и тосты	+	+	+	+		+	+
9. Гадания	+	+	+	+		+	+
10. Задачи	+	+	+	+		+	+
11. Клятвы	+	+	+	+		+	+
12. Головоломки	+	+	+	+		+	+
13. Угрозы	+	+	+	+	+	+	+
14. Скороговорки	+	+	+	+	+	+	+
15. Пустоговорки	+	+	+	+	+	+	+
16. Велеризмы	+	+	+	+	+	+	+
17. Прибаутки	+	+	+	+	+	+	+
18. Заговоры	+	+	+	+	+	+	+
19. Побасенки и одномоментные анекдоты	+	+	+	+	+	+	+
20. Шуточные ответы	+	+	+	+	+	+	+
21. «Армянские» загадки	+	+	+	+	+	+	+
22. Дополнения	+	+	+	+	+	+	+
23. Докучные сказки	+	+	+	+	+	+	+
24. «Покупки»	+	+	+	+	+	+	+
25. Сказочные формулы	+	+	+	+	+	+	+

цы могут обладать и прогностической функцией, т. е. могут быть использованы для какого-либо предсказания. Так, пословица *Нет дыма без огня* или ее трансформ *Где дым, там и огонь* в определенной ситуации могут служить предсказанием: раз установлено наличие «дыма» (в переносном значении — какого-либо следствия), то можно с уверенностью сказать, что есть и «огонь», т. е. причина, его вызвавшая. Но и эта (прогностическая) функция для пословичных изречений не обязательна. Та же *Нашла коса на камень* убедительно свидетельствует об этом. Некоторые пословицы могут использоваться в качестве п о ж е л а н и й, у г р о з и других «магических» текстов, например: *Бог-то бог, да сам не будь плох*! или *Отольются волку овечьи слезки*! Однако и эта функция для пословиц факультативна. Большинство пос-

ловичных изречений, в том числе и все приведенные нами выше, не могут быть применены в указанном смысле. Можно показать, что пословичные изречения способны обладать и остальными тремя функциями, т. е. негативно-коммуникативной, развлекательной и орнаментальной. Нетрудно подобрать такой контекст, в котором та или иная пословица служила бы о т г о в о р к о й или была бы сказана «для смеха» или же «для красного словца». И вряд ли надо доказывать, что это возможно далеко не всегда и не со всеми пословичными изречениями.

Какую бы строку табл. 3 мы ни взяли, результат будет сходный, с той лишь разницей, что у других паремий доминантные функции окажутся иными.

Таким образом, можно утверждать, что практически паремии отличаются друг от друга своими доминантными функциями. Что же касается факультативных, то они совершенно непоказательны (нерелевантны) и их можно не учитывать, т. е. вообще исключить из таблицы.

Мы не будем приводить здесь «исправленной» табл. 3 (без факультативных функций) — ее и так нетрудно представить. Скажем лишь, что такая таблица действительно будет сходна с таблицей ф у н к ц и й в математическом или структурно-фольклористском смысле этого слова [16].

В самом деле, если взять какое-нибудь изречение, могущее принимать разные значения, например *Не пойман — не вор* или *Сильный дождь долго не идет*, то его практический смысл (функция) будет изменяться в зависимости от того, к какому типу паремий оно будет отнесено. Так, при аргументе «пословицы» изречение *Не пойман — не вор* окажется обладающим моделирующей функцией, а при аргументе «деловые» изречения — поучительной. В свою очередь изречение *Сильный дождь долго не идет* при аргументе «приметы» будет обладать прогностической функцией, а при аргументе «пословицы» — моделирующей. Конечно (и математические правила допускают это), можно посмотреть на наши а р г у м е н т ы и ф у н к ц и и с другой (обратной) стороны и принять за аргумент характер практического использования изречений, а паремиологический тип посчитать функцией. Суть дела от этого не изменится, ибо сохранится та же взаимозависимость переменных сущностей. Если взятая нами паремия, например *Лежачего не бьют*, используется для формулирования народного юридического правила, то это «деловое» изречение; если же она используется для описания (моделирования) соответствующей ситуации, то это пословица.

[16] Как известно, в математике ф у н к ц и е й называют такую переменную величину, которая по определенным правилам — заданным формулой, таблицей или словесно — зависит от другой переменной величины, называемой а р г у м е н т о м.

Не менее очевидно и сходство прагматических текстовых функций паремий со структурно-фольклористскими функциями В. Я. Проппа, обозначающими различные типы сказочных действий. Согласно наблюдению Проппа «одно и то же» сказочное действие, например задача, в зависимости от своего места в сказке получает абсолютно разные значения: задача, поставленная в начале волшебной сказки (функция IX), влечет за собой отправку героя из дому; задача, заданная для предварительного испытания героя (функция XII), влечет за собой получение волшебного средства и, наконец, задача, поставленная в конце сказки (функция XXV), влечет за собой свадьбу или воцарение героя (см. 19).

Вернемся, однако, к табл. 3.

В своей полной форме (т. е. с включенными в нее факультативными функциями) она тоже достаточно информативна. В частности, она наглядно показывает, что все наши типы паремий обладают сходным набором прагматических текстовых функций. И хотя, как мы говорили выше, у каждого из них своя доминантная функция, однако общий набор функций — один и тот же для всех. Это последнее обстоятельство и делает все паремиологические типы близкими друг к другу.

Паремиологи не раз отмечали исключительное структурное и даже буквальное сходство между пословицами и загадками. Так, В. И. Даль писал, что «загадки иногда переходят в пословицы, становясь и тем и другим: „Ничего не болит, а всё стонет“; пословично говорится это о ханже и попрошайке, а как загадка — это свинья» (см. 9, стр. 21). На то же явление многократно указывали известный американский паремиолог А. Тейлор [29], финский фольклорист М. Кууси (28) и многие другие. В паремиологической литературе даже утвердился термин «Riddle-Proverbs», т. е. «загадко-пословицы». Сходные наблюдения сделаны относительно загадок и заговоров, загадок и примет, пословиц и скороговорок, примет и пословиц и некоторых других типов изречений.

Легко показать, что переход паремий из типа в тип не ограничивается несколькими категориями случаев. Практически каждый тип изречений может трансформироваться в другой. При этом одни изменяют свою паремиологическую суть легче, другие — труднее, одни сохраняют свой внешний вид неизменным, другие несколько меняют его. Но так или иначе, к паремиологической трансформации оказываются способными все типы изречений. Вот несколько характерных примеров (вспомним, что кое-какие мы уже приводили в другой связи. См. стр. 259 и 260): русская гадательная паремия *Кукушка, кукушка, сколько мне жить?* после небольшой языковой переделки превращается в

известное поверье *Сколько кукушка кому* (*натощак*) *прокукует, столько тому и жить*. Русская (и восточная) пословица *Осел и на свадьбе воду возит* часто преобразуется в велеризм *Осла пригласили на свадьбу, а он сказал: «Вероятно, нужно воду возить»*. Известное русское присловье *Сошло, как с гуся вода* при небольшой трансформации становится заклинанием *Лейся, беда, как с гуся вода*! Русская докучная сказка *А не рассказать ли тебе сказку про белого бычка*?.. в несколько сокращенном (усеченном) виде используется в качестве поговорки [Это] *сказка про белого бычка*! В поговорку уже [Такому-то] *кошка дорогу перебежала* легко превращается и русское (а также общеевропейское) поверье *Кошка дорогу перебежит — к несчастью*. Русское изречение *Дураков теперь уже нет* употребляется и в качестве самостоятельного афоризма, и в качестве основной части покупки, приведенной нами в сноске 14. Русское (и восточное) изречение *Человек умер, а имя его живет* не только представляет собой отдельное пословичное изречение, но и служит отгадкой на загадку *«Ведро утонуло, а дужка наружу»*. Популярное русское выражение *Зимой и летом одним цветом* одинаково часто выступает и в роли загадочного вопроса (с ответом — *ель* или *сосна*), и в роли присловья, которое применяют к человеку, постоянно носящему одну и ту же одежду.

Подобных примеров можно привести буквально сколько угодно. Это, конечно, не означает, что изречения любого паремиологического типа могут трансформироваться в изречения всех остальных типов. Существует множество ограничений, запрещающих некоторые переходы или затрудняющих их [17]. Однако факт широкого перехода паремий из одного типа в другой остается несомненным.

Все это позволяет прийти к выводу, что паремиологическая трансформация — не случайное явление, а всеобщее свойство паремий. И табл. 3 демонстрирует коренную причину этого — наличие у всех типов изречений большого числа общих свойств. Исходя из этой таблицы, паремиологические типы можно даже трактовать как парадигматические формы одной и той же сущности (паремии вообще), у которой трансформированы те или иные стороны внешней или же внутренней структуры [18].

Но коль скоро такая парадигматика существует и изречения представлены различными паремиологическими трансформами, с этим нельзя не считаться и, следовательно, необходимо вник-

[17] Этот вопрос еще недостаточно изучен, но уже сейчас можно сказать, что легче переходят друг в друга паремии, сходные по внешней языковой структуре и близкие по своей основной парагматической функции.

[18] Вот, по-видимому, почему эти типы многие не различают.

нуть в «устройство» паремий и дать хотя бы примерную структурную классификацию их типов. Об этом и пойдет речь в следующем разделе статьи.

Структурная типология паремий

Внимательное обследование паремиологического фонда русского и ряда других языков (как западных, так и восточных) показало, что при всем многообразии паремиологических форм количество существенных структурных признаков, образующих различные типы изречений, весьма ограниченно.

Мы насчитываем всего шесть пар таких признаков, три из которых характеризуют внешнюю языковую структуру паремий и три — внутреннюю [19].

По признакам внешней языковой структуры изречения делятся на фразовые и сверхфразовые. К фразовым относятся все пословицы, поговорки, народные афоризмы, присловья, «деловые» изречения, большинство примет, вещих снов и многие другие паремии, выраженные различными типами предложений. К сверхфразовым же отходят побасенки, одномоментные анекдоты, загадки, задачи, головоломки и некоторые другие изречения, выраженные короткой цепочкой предложений или диалогом.

В свою очередь, фразовые изречения подразделяются на замкнутые и незамкнутые. Класс замкнутых составляют пословицы, народные афоризмы и те виды примет, поверий и других фразовых паремий, которые клишированы от начала и до конца. Класс незамкнутых составляют все виды присловий и поговорок, большинство проклятий и пожеланий, а также те приметы, поверья, «деловые» изречения и прочие паремии, которые клишированы не полностью и состоят из постоянных и переменных членов [20].

Также на два класса подразделяются и сверхфразовые паремии. К первому относятся изречения в форме монологической сценки, для воспроизведения которой достаточно одного человека. Таковы побасенки и одномоментные анекдоты.

[19] Как будет видно ниже, мы употребляем термин «внутренняя (языковая) структура» в смысле, близком к гумбольдтовой «внутренней форме» (в толковании А. Потебни и Г. Шпета). В нашем изложении указанный термин обозначает особенности отношения паремиологического знака к его смыслу.

[20] Здесь уместно заметить, что различия между замкнутыми и незамкнутыми клише во многих отношениях практически несущественны. И пословичные изречения, и приметы, и разного рода «деловые» паремии существуют как в той, так и в другой формах. Единственно значимая разница между ними заключается в том, что незамкнутые клише благодаря своему переменному члену легче «вписываются» в любой контекст, тогда как замкнутые зачастую требуют для этого специальных оговорок. Кроме того, незамкнутые всегда относятся к частным случаям, а замкнутые, как правило,— к обобщенным.

Во второй входят изречения в форме д и а л о г а, для воспроизведения которого необходимы уже два человека. Таковы загадки, народные счетные задачи, головоломки (логические задачи), покупки и некоторые другие типы сверхфразовых паремий.

Помимо фразовых и сверхфразовых изречений в паремиологическом фонде многих народов мира (особенно восточных) встречаются паремии, занимающие п р о м е ж у т о ч н о е п о л о ж е н и е между теми и другими. К числу подобного рода клише относятся, в частности, и упоминавшиеся нами в е л е р и з м ы, представляющие элементарную сценку, состоящую из одной «ремарки» и одной реплики персонажа (см. сноску 8).

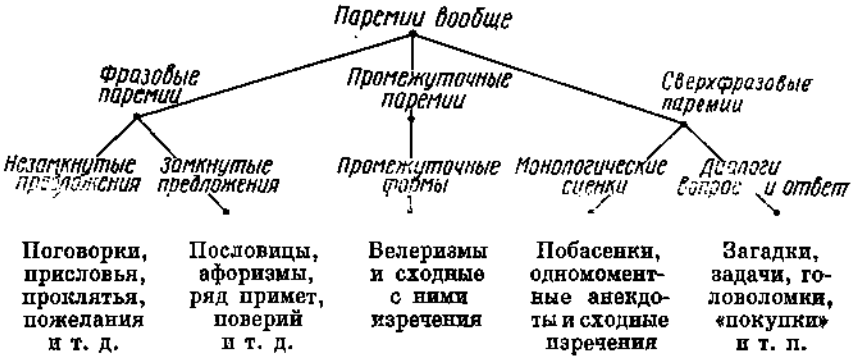
Что касается других признаков внешней языковой структуры, таких, как п р о с т о т а или с л о ж н о с т ь предложения, его у т в е р д и т е л ь н о с т ь или о т р и ц а т е л ь н о с т ь и ряда других, описанных нами ранее, в связи с лингвистической классификацией пословичных изречений (см. 16, стр. 9—18), то, хотя они и важны сами по себе и представляют большой интерес для языковедов [21], однако для характеристики п а р е м и о л о г и ч е с к и х т и п о в они не релевантны. В самом деле, будь какая-либо пословица выражена утвердительным, отрицательным или вопросительным предложением, она все равно остается пословицей (ср. *Овчинка не стоит выделки*, *Овчинка стоит выделки* и *Стоит ли овчинка выделки?*). Но сто́ит пословичное предложение-клише из замкнутого превратить в незамкнутое, т. е. сделать один из его членов переменным, как оно сразу превратится в поговорку (ср. *Из пушек по воробьям не стреляют* и [Некто] *стреляет из пушки по воробьям*). С другой стороны, стоит к пословичному изречению добавить несколько слов, способных служить р е м а р к о й, а текст самого изречения представить в качестве п р я м о й р е ч и, как вместо пословичного изречения перед нами окажется велеризм (ср. народный афоризм *У каждого свой вкус* и велеризм «*У каждого свой вкус*»,— *сказал пес, вылизывая у себя под хвостом*).

Вернемся, однако, к существенным признакам внешней языковой структуры паремий и покажем, в каком отношении друг к другу находятся структурные типы изречений, выделенные по указанным признакам. Проще всего изобразить эти отношения в виде соответствующего графа (дерева) (см. схему 1 на след. стр.).

Перейдем теперь к характеристике изречений по признакам внутренней языковой структуры. К последним мы относим те свойства, которые определяют различия в значении сходных по внешней структуре паремий (например, пословиц — с одной сто-

[21] Особенно в деле преподавания иностранных языков, так как народные изречения представлены всеми возможными для данного языка синтаксическими конструкциями и к тому же бытуют в удобной для запоминания форме.

Схема 1.



роны и «деловых» изречений и примет — с другой), а также различия в способах представления их значения в знаке (например, в «печленимых фразах», присловьях и поговорках).

Прежде всего покажем, что данные свойства действительно относятся к внутренней структуре изречений. Чтобы исключить всякое влияние посторонних факторов, обратимся к изречениям, полностью совпадающим по своей внешней форме, но разным по значению (т. е. к изречениям-омонимам), и к изречениям, различным по своему виду, но сходным по смыслу (т. е. к изречениям-синонимам).

Сравним знакомое нам правовое изречение *Лежачего не бьют* с омонимичной ему пословицей (*Лежачего не бьют*). При абсолютно тождественной внешней форме они резко отличаются друг от друга по своему значению. Первое относится к действительно лежачему (т. е. к лежащему на земле или на полу) человеку, сбитому в результате сильного удара или побоев и которого по общепринятым правилам больше не полагается бить. Во втором же речь идет о любом лице, не обязательно лежачем (и даже, как правило, не лежачем), которое в том или ином отношении сдало свои позиции (т. е. «сдалось», чем и уподобилось лежачему) и которое «добивать морально» не только не хорошо, но и не нужно. Чем же объясняется такая существенная разница в значении двух совершенно одинаковых с виду паремий? А тем, что смысл слов первой из них (правового изречения) воспринимается нами строго однозначно, а смысл второй (пословицы) — расширительно. Собственно говоря, в этом и состоит основная разница между аналитическими и синтетическими клише, описанная нами в работе «От поговорки до сказки» (см. стр. 84 и сл.).

С другой стороны, сравним «нечленимое» (немотивированное своими частями и потому воспринимаемое только в целом) по-

желание *Ни пуха, ни пера!* (1) с омонимичным ему свободным сочетанием слов «*Ни пуха, ни пера* [где-то нет]» (2) и синонимичным первому «магическим» изречением *Желаю тебе удачи!* (3), общее значение которого вытекает из значений составляющих его компонентов. Нетрудно увидеть, что при всем внешнем сходстве первого и второго высказываний их значения не совпадают, тогда как при всех различиях первого и третьего — они одинаковы.

А теперь сопоставим поговорку *Светит да не греет* (1), говорящую о чем-либо привлекательном, но бесполезном, с омонимичным ей свободным сочетанием прямого смысла «*Светит, да не греет*» (2), сказанным, например, о луне, или с присловьем сходной грамматической структуры *Мал, да удал* (3). Совершенно очевидно, что в первом случае, в отличие от второго и третьего, значение мотивируется не прямо, а через подходящий для этого образ.

При вдумчивом подходе можно заметить, что в двух последних приведенных группах случаев, так же как и в предыдущей, основные различия между примерами объясняются разницей в отношениях между паремиологическим знаком и смыслом изречения и не имеют какого-либо внешнего (материального) выражения в самом клише [22].

По указанным выше признакам внутренней языковой структуры паремии делятся на несколько категорий и в первую очередь на синтетические и аналитические.

К синтетическим, т. е. допускающим расширительное толкование, или многозначным, относятся пословицы и народные афоризмы, поговорки и присловья, побасенки и одномоментные анекдоты, загадки и загадочные вопросы [23], а также велеризмы. К аналитическим же, т. е. не допускающим расширительного толкования, или однозначным,— все пословицеподобные и поговоркоподобные изречения, как-то: приметы, поверья, вещие сны, «деловые» наблюдения и советы, пожелания, проклятия, скороговорки и т. д., побасенкоподобные (монологические) сценки, включая отдельные прибаутки, пустоговорки, заговоры и докучные сказки, загадкоподобные (диалогические) паремии, как-то: задачи, головоломки, дополнения, шуточные ответы, покупки и т. п., а также велеризмоподобные изречения разных ти-

[22] Более подробно обо всем этом будет рассказано в нашей работе «Структура паремиологического знака», которая, как мы надеемся, выйдет в свет в недалеком будущем.

[23] Относительно загадок и загадочных вопросов следует сделать оговорку. Ввиду того что и те и другие состоят из двух отдельных частей (вопроса и ответа), они, в принципе, могут быть неоднородными как по внешней, так и по внутренней структуре. В частности, наряду с полностью синтетическими текстами (таковы многие африканские загадки) встречаются загадочные паремии, одна часть которых, а именно — отгадка, является аналитической (таково большинство русских и европейских загадок).

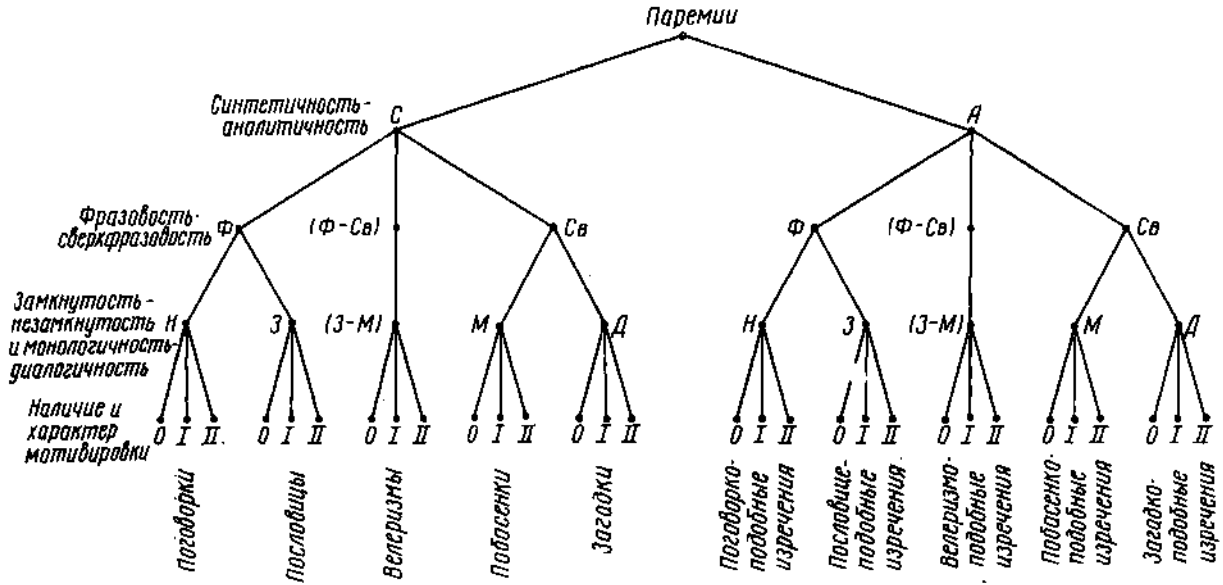
нов, в том числе «деловые», гадательные, «магические» и некоторые другие.

Далее, и синтетические и аналитические паремии подразделяются на два класса по наличию или отсутствию мотивировки их общего значения. Так, среди поговорок, пословиц, велеризмов и загадок, как и среди поговоркоподобных, пословицеподобных, велеризмоподобных и загадкоподобных аналитических изречений, наряду с обычными, мотивированными, формами встречаются и паремиологические клише, лишенные мотивировки. Таковы нечленимая поговорка *Мы пахали*, восходящая к басне И. Дмитриева, нечленимая пословица *На воре шапка горит*, восходящая к народному анекдоту, нечленимое бытовое («деловое») изречение [*Некто*] *встал с левой ноги* (т. е. находится в дурном расположении духа), нечленимое «магическое» восклицание *Чур меня!* и нечленимая звукоподражательная загадка *Потатý, потаты́, такатý, такаты́ — а яички ворохом несутся?* (*Цеп, молотьба, зерно*). Примеры соответствующих обычных, т. е. мотивированных, паремий, по нашему мнению, приводить не имеет смысла.

В свою очередь, изречения, обладающие мотивировкой своего общего значения, как синтетические, так и аналитические, тоже делятся на два класса — по характеру самой мотивировки. К одному из них относятся клише с образной мотивировкой, а к другому — с прямой. К числу синтетических паремий с образной мотивировкой общего значения относятся собственно поговорки и собственно пословицы, образные велеризмы, побасенки и загадки (по крайней мере, их первая часть — собственно загадка), а к числу синтетических изречений с прямой мотивировкой — народные афоризмы, присловья, велеризмы прямого смысла, одномоментные анекдоты и загадочные вопросы (по крайней мере, их первая часть — вопрос). Точно так же подразделяются и аналитические клише. Сравните обычные бытовые изречения *Щи да каша — пища наша* или *Собака — друг человека* с аналогичными по характеру, только образными: *Ночная кукушка денную перекукует* или *Недосол на столе, а пересол на спине*. Правда, ввиду относительной малочисленности аналитических изречений и абсолютной малочисленности среди них образных форм последние пока еще не были выделены в самостоятельные подтипы и потому не получили отдельных наименований, но это не мешает им реально, и весьма заметно, отличаться от других (необразных) аналитических клише.

По сумме всех названных нами признаков внешней и внутренней языковой структуры можно уточнить (дополнить) граф, изображенный на схеме 1 (стр. 264). В более полном виде (и с индексами вместо слов, обозначающих основные структурные признаки) он будет выглядеть следующим образом (схема 2):

Схема 2. Лингвистическая структура паремий



Условные обозначения: С — синтетические формы, А — аналитические формы, Ф — фразовые паремии, **Св** — сверхфразовые паремии, Н — незамкнутые клише, З — замкнутые клише, М — монологические изречения, Д — диалогические изречения, ( ) — скобки служат для выделения промежуточных форм, О — отсутствие мотивировки общего значения, I — образная мотивировка, II — прямая мотивировка.

Примечание. Для упрощения схемы индексы, обозначающие наличие и характер мотивировки общего значения, мы поместили в одном (нижнем) ряду.

Даже беглого взгляда на схему 2 достаточно, чтобы увидеть определенную упорядоченность паремиологического фонда: каждому виду синтетических изречений в нем соответствует аналогичный по внешней структуре аналитический вид, каждому изречению с мотивировкой общего значения соответствует аналогичное по внешней форме изречение без мотивировки, каждому незамкнутому фразовому клише соответствует аналогичное замкнутое, и так далее. Иными словами, общий паремиологический фонд представляет собой не случайный набор любых языковых конструкций, но довольно стройную и последовательную систему. Так что, зная о бытовании в каком-то языке тех или иных клишированных форм, можно с уверенностью сказать, что в нем есть и такие-то. С другой стороны, хотя список изречений каждого отдельного языка, безусловно, является открытым (ибо он всегда может пополниться одной или несколькими паремиями, вошедшими в широкий народный обиход из какого-либо художественного произведения, узкопрофессионального жаргона или из другого языка), типологически он закрыт: невозможно отыскать или придумать изречение, внешняя и внутренняя структура которого противоречила бы общей системе и структурный тип которого нельзя было бы предусмотреть заранее.

Пользуясь индексами, примененными в схеме 2, можно описать языковую структуру любой существующей паремии в виде несложной формулы. Так, структура пословицы *Гора родила мышь* получит следующее описание: СФЗI (синтетическая, фразовая, замкнутая, с образной мотивировкой), а структура суеверной приметы *Соль рассыпать — к ссоре* — АФНII (аналитическая, фразовая, незамкнутая, с прямой мотивировкой).

Несколько сложнее обстоит дело с промежуточными формами и загадками. Так, «полузагадку» *Что нужно слепому? Хоть один зрячий глаз* следует описать как паремию, промежуточную между загадкой (она состоит из вопроса и ответа) и монологической сценкой (она сверхфразовая, и ее произносит только один человек): ССв(М — Д)II. Загадку, ответом на которую служит афоризм (например,— *Ведро утонуло, а дужка наружу* [*Что это?*] — *Человек умер, но имя его живет*), следует описать так: ССвД (I + II) (знак «+», соединяющий индексы I и II, показывает, что паремия складывается из двух частей, причем одна из них обладает образной мотивировкой, а другая — прямой). Для описания загадки, ответом на которую служит понятие (П), используется такая формула: (С — А)СвД (I + П).

Если же учесть сказанное нами выше о текстовых функциях паремий и дополнить структурные формулы изречений индексами, обозначающими их доминантные функции (например, по их

номеру в табл. 3)[24], то мы получим структурно-функциональные формулы, пригодные для описания всех возможных паремиологических типов клише. Так, приведенные выше пословица и суеверная примета получат, соответственно, формулы: СФЗI1 и АФНII3, а «полузагадка», и следующая за ней загадка — ССв (М — Д)II1 и ССвД (I + II) 2^{I}. Конечно, для полного описания паремий подобные формулы недостаточны, так как они не отражают смысловой (в частности, логической и реалиевой) структуры изречений [25]. Однако для указанных выше целей, т. е. для характеристики паремиологического типа, они вполне пригодны.

О тематике паремий

По характеру тематики народные изречения делятся на две неравные и принципиально отличные одна от другой группы: первую, относительно небольшую, составляют однотемные паремии, а вторую, значительно большую,— многотемные. К числу однотемных относятся разного рода приметы, хозяйственные и бытовые наблюдения и рекомендации и вообще все аналитические изречения, а к числу многотемных — пословицы, поговорки, загадки (по меньшей мере, их первая часть) и все остальные синтетические паремии.

Тот факт, что в число однотемных входят аналитические, а в число многотемных — синтетические изречения, не представляется сколько-нибудь неожиданным: ведь аналитические клише по определению однозначны и, следовательно, говорят о чем-то одном, синтетические же — многозначны и потому могут использоваться для рассказа о разных (хотя в чем-то и сходных) вещах.

Сравним для примера два изречения с одинаковыми реалиями, одно аналитическое, а другое синтетическое. В качестве первого возьмем известную примету *Ласточки низко летают* —

---

[24] Кроме того для функций, объединяющих несколько родственных видов, например для «поучительной» (№ 2), понадобится ввести дополнительные указатели. Одно дело, если изречение знакомит с картиной мира (2^{I}), другое — с правилами поведения (2^{II}), третье — с правилами мышления (2^{III}), четвертое — с умением считать (2^{IV}) и пятое — с правильной артикуляцией (2^{V}). Таким же способом уточняется «негативно-коммуникативная» функция изречений. Если паремия говорится с тем, чтобы, сказав, ничего при этом не сообщить, она получает индекс 5^{I}, с целью уйти от ответа — 5^{II}, отвести довод собеседника — 5^{III}.

[25] Логическая структура большей части народных паремий, а также соответствующая система обозначений описаны в наших предыдущих работах (см., например, 15). Что же касается структуры плана реалий, то она частично будет освещена в следующем разделе.

скоро будет дождь, а в качестве второго — не менее известную пословицу *Одна ласточка не делает весны*. В обеих приведенных паремиях говорится вроде бы о ласточках. Но приглядимся к ним повнимательнее.

В изречении *Ласточки низко летают...* речь, действительно, идет об этих птицах. Там сообщается, что низкий полет ласточек предвещает дождь. Круг явлений, которому посвящена данная паремия,— поведение ласточек перед наступлением дождя. Можно расширить этот круг и назвать его «поведение животных при перемене погоды», можно сделать его еще более широким, включив в него прочие погодные приметы или естественные приметы вообще и даже все прогностические изречения. Но во всех случаях перед нами будет только один круг, в середине которого расположена наша примета, связанная с поведением ласточек.

Совершенно по-иному организуется тематика пословицы *Одна ласточка не делает весны*. Названная паремия с равным правом может быть использована и в моралистической басне о человеке, который, увидев ласточку, тут же промотал свою шубу, и в беседе о том, что снижение цен на те или иные товары еще не означает общего повышения жизненного уровня, и в научном трактате о соотношении отдельных признаков явления с самим явлением в целом, и в рассуждении о том, что один выигранный бой еще не знаменует победы в войне, и во многих других рассказах и рассуждениях на самые различные темы.

Круг жизненных явлений, о которых может повествовать данная пословица, не просто широк, но чрезвычайно разнообразен. Фактически это даже не круг, а целый ряд самостоятельных и весьма несхожих между собой (непересекающихся) кругов [26]. Единственное, что ограничивает их разнообразие и связывает все упомянутые нами разнотемные тексты с нашей пословицей, это содержащаяся во всех них и в ней самой одна и та же постоянная (инвариантная) пара противопоставленных друг другу абстрактных сущностей — одного небольшого частного признака какой-либо вещи и самой этой вещи. Именно эта пара (в нашей пословице она выступает в виде ласточки и весны) и образует тот «тематический стержень», на который «нанизаны» или вокруг которого группируются многочисленные тематические круги, связанные с данной пословицей.

[26] В этом отношении показателен результат одного из наших паремиологических экспериментов. Мы дали ста информантам три одинаковые общеизвестные пословицы и попросили их рассказать, в каких случаях данные изречения следует употребить. Многие ответы оказались разными (в смысле темы).

Точно так же организована тематика и других синтетических паремий, по крайней мере всех пословичных изречений, велеризмов, побасенок и одномоментных анекдотов. Она не ограничивается какой-либо одной плоскостью, т. е. одной областью знания или человеческой деятельности, как это имеет место у аналитических изречений, но причастна ко многим. Это происходит потому, что реалии, на которых построена синтетическая паремия, важны в ней не сами по себе, а как показатели тех или иных обобщенных свойств. Свойства же эти встречаются в любой области жизни.

В самом деле, о каких вещах идет речь в пословице *Гора родила мышь*? Разумеется, не о горе и не о мыши. Вспомним любой случай употребления названной паремии, и нам станет абсолютно ясно, что под словом «гора» подразумевается нечто большое, например, большие усилия, большая шумиха, большие затраты и т. д., а под словом «мышь» — нечто малое, например, незначительный результат усилий, малый эффект затрат и т. п. Иначе говоря, противопоставление горы и мыши в данной пословице означает не что иное, как противопоставление большого и малого, которое, естественно, может встретиться в рассуждении на любую тему. Примерно то же можно сказать и о «нечленимой фразе» *Слон и Моська*, восходящей к одноименной басне Крылова, и о восточной пословице *Из капель — море*. И хотя все они построены из разных реалий, инвариантная пара противопоставлений у них одна и та же (большое и малое). В этом смысле Слон из названной «нечленимой фразы» значительно ближе к горе или к морю из наших пословиц, чем к слоненку.

Вот почему бессмысленно определять тему пословицы или другой синтетической паремии по содержащимся в них реалиям или по контексту какого-нибудь одного (пусть даже весьма частого) их употребления. По существу, темой синтетической паремии следует считать заключенную в данной паремии инвариантную пару противопоставлений[27], независимо от того, какими реалиями эта пара представлена и в каких отношениях друг к другу данные реалии находятся.

Образованные по такому принципу тематические группы («Видимость и сущность», «Часть и целое», «Большое и малое», «Свое и чужое», «Старое и новое», «Близкое и далекое», «Умный и глупый», «Акция и реакция», «Мужчина и женщина», «Туда и обратно» и некоторые другие) не только заключают в себе логический смысл всех пар паремиологических реалий, но и пре-

[27] Следует заметить, что иногда в паремии эксплицитно представлен только один член пары. Однако в таком случае второй подразумевается. Пример: *Свое изделие не имеет изъяна* [а чужое имеет].

красно сочетаются с описанной нами ранее логико-семиотической классификацией пословичных изречений и системой их логической трансформации (см. 15 и 16).

В каждой названной (и неназванной) тематической группе представлены изречения всех высших логико-семиотических инвариантов, а внутри них — всех классов логических трансформов. Так, в группе «Видимость и сущность» можно найти изречения типа I𝔄 — *Волк каждый год линяет, но обычая не меняет* (видимость меняется, а сущность остается неизменной), и типа I𝔅 — *Дерево красиво листвой, а человек одеждой* (видимость определяет сущность), и типа II𝔄 — *Глаза — зеркало души* (какова видимость, такова и сущность), и типа II𝔅 — *Пусть рот кривой — лишь бы слова были прямые* (сущность важнее, чем видимость). Разумеется, каждая паремия имеет противоположные и иные логические трансформы, например, *Какова внешность, таково и нутро* и *Змея красива снаружи, но ядовита внутри* и т. д.

Таким образом, тематическая (в нашем смысле) классификация изречений существенно дополняет их логико-семиотическую классификацию. Если последняя освещает логическую ф о р м у их содержания, показывая, в каких отношениях между собой находятся те или иные объекты действительности, то тематическая характеризует логическую с у б с т а н ц и ю их содержания, т. е. называет сами эти объекты.

Вместо заключения
(Об отношении структурной и сравнительной паремиологии)

Как видно из предыдущего изложения, структурный подход к паремиям во многом отличается от традиционного сравнительно-исторического или сравнительно-географического. Если нас в первую очередь интересуют особенности построения и употребления изречений, их значение и смысл, их общечеловеческая сущность и местная (национальная и т. п.) специфика, то основной целью исследований паремиологов-традиционалистов является уточнение ареала тех или иных паремий, установление их генетического родства, поиски первоисточника или наиболее древней (а потому и «наиболее правильной») редакции и раскрытие путей передачи от одного народа к другому.

Так, изучая неоднократно упоминавшуюся нами пословицу *Гора родила мышь*, сторонник традиционных приемов установит, что она бытует в Европе и сопредельных с ней странах и что вместе с переселенцами проникла в Новый Свет, где распространилась по ряду стран Северной и Южной Америки, что восходит она к одной из басен Эзопа, дошедшей до нас в переделке римского бас-

нописца Федра, что эту пословицу в несколько измененном виде («Рожают горы, а родится смешная мышь») использовал римский поэт Гораций, что есть письменные фиксации этой пословицы, датированные III в. н. э., а также 1390, 1549 и 1589 гг., что в русской литературе она впервые встречается в 1766 г. в поэме В. Тредьяковского «Телемахида» и т. д. и т. п. (см., например, 3 и 30) [28].

Однако при всех существующих различиях между структурным и сравнительным подходами к изучению паремиологического материала у них есть много общего. И тот и другой основывают свои выводы на эмпирических фактах, и тот и другой пытаются обнаружить в реальном паремиологическом фонде общие для всех или для части языков свойства народных изречений. И тот и другой строят свой метаязык-эталон, опираясь на сопоставление паремий разных стран и народов. И хотя один делает это в синхроническом «срезе» культур, а другой — в диахроническом, т. е. один ищет общее и особенное в явлениях, существующих одновременно, а другой «докапывается» до их «первопричин» и «праформ», принципиальной методологической разницы между ними нет. Фактически она сводится к разнице аспектов и целей исследования. По существу же оба подхода не столько противоречат друг другу, сколько друг друга дополняют, или, как говорят лингвисты, находятся в отношении дополнительного распределения. Правда, мы согласны с учеными, которые утверждают, что синхронический аспект может дать больше практически нужных результатов, чем диахронический, ибо для языковых форм и для лиц, пользующихся ими, не так важно, откуда эти формы произошли, как то, что они означают (см., например, 4), однако для всестороннего научного изучения явлений оба подхода совершенно необходимы и равноценны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор, М., 1957.
2. Архангельский В. Л. Устойчивые фразы в современном русском языке. Основы теории устойчивых фраз и проблемы общей фразеологии, Ростов н/Д, 1964.
3. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова, М., 1955.

[28] Классическим образцом исследований подобного рода можно считать статью А. Тэйлора «It is Good Fishing in Troubled Waters» («Хорошо ловить рыбу в мутной воде»), опубликованную в 11-м номере международного паремиологического журнала «Провербиум» за 1968 г. и посвященную заглавной пословице и соотвотствующей поговорке («Ловить рыбу в мутной воде»).

4. Балли Ш. Французская стилистика, пер. с франц., М., 1961.
5. Бенвенист Э. Уровни лингвистического анализа,— сб. «Новое в лингвистике», вып. IV, М., 1965.
6. Бирюков Б. Теория смысла Готлоба Фреге,— сб. «Применение логики в науке и технике», М., 1960.
7. Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове), М., 1972.
8. Выготский Л. С. Психология искусства, М., 1965.
9. Даль В. И. Напутное,— Пословицы русского народа, М., 1957.
10. Зиновьев А. А. Основы логической теории научных знаний, М., 1967.
11. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление, Л., 1972.
12. Лотман Ю. М. Структура художественного текста, М., 1970.
13. Морфологическая структура слова в языках различных типов, М.—Л., 1963.
14. Общая теория систем, пер. с англ., М., 1966.
15. Пермяков Г. Л. Введение к сб. «Избранные пословицы и поговорки народов Востока», М., 1968.
16. Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише), М., 1970.
17. Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка, Харьков, 1894.
18. Потебня А. А. Мысль и язык, Харьков, 1913.
19. Пропп В. Я. Морфология сказки, Л., 1928.
20. Ревзин И. И. Метод моделирования и типология славянских языков, М., 1967.
21. Рождественский Ю. В. Типология слова, М., 1969.
22. Степанов Ю. С. Семиотика, М., 1971.
23. Уемов А. И. Вещи, свойства и отношения, М., 1953.
24. Хомский Н. Язык и мышление, пер. с англ., М., 1972.
25. Шпет Г. Внутренняя форма слова (этюды и вариации на темы Гумбольдта), М., 1927.
26. Dundes A. The Structure of Superstition,— «Midwest folklore», 1961, vol. XI, № 1.
27. Dundes A. On the Structure of the Proverb,— «Strutture e generi della letteratura etnica». Symposium di Palermo, 1970.
28. Matti Kuusi, Ovambo Proverbs with African parallels, Helsinki, 1970.
29. Taylor A. An annotated collection of Mongolian riddles, Philadelphia, 1954.
30. The Oxford Dictionary of English Proverbs. Compiled by W. G. Smith, Oxford, 1936.

Б. Б. Парникель

ОТНОСИТЕЛЬНО ПОЛИСЕМАНТИЧНОСТИ МАЛАЙСКОЯЗЫЧНОЙ «ПОВЕСТИ О САНГ БОМЕ»

Избегая в своей работе «Исторические корни волшебной сказки» примеров из азиатского фольклора, В. Я. Пропп справедливо называет Азию «котлом, в котором потоки народов переселялись, смешивались и вытесняли друг друга... Поэтому в азиатских материалах,— продолжает он,— мы имеем смешение, которое чрезвычайно затрудняет исследование» (Пропп, 1946, 17). Однако, volens nolens, востоковедам приходится приоткрывать крышку котла и всматриваться в его содержимое. Подобную возможность предоставляет нам, в частности, малайскоязычная «Повесть о санг Боме» (она же «Повесть о санг Самбе»), в основе которой лежит, по-видимому, пьеса (или ряд пьес) яванского кукольного театра ваянг пурво (см. об этом Парникель, 1974, стр. 327 сл.), являющегося хранителем и передатчиком «почти повсеместно почитаемой религиозной мифологии, в полной мере владеющей умами и сердцами яванцев» (см. Anderson, 5—6). Мифология эта, как доказал голландский историк культуры В. Х. Рассерс, есть результат переосмысления и переработки яванцами материалов классической индийской мифологии и народного эпоса, в результате которой индийские мифы на Яве «претерпели эволюцию, вернувшись к собственным истокам» (Rassers, 1959, 209, ср. Маретин, 1967б, 145). К сожалению, нам неизвестны какие-либо принадлежащие яванским далангам толкования лаконов о Боме и Самбе, а единственный известный нам яванско-балийский трактат, который содержит аллегорические толкования образов «Бхомакавьи» (см. Juynboll, 1911), в настоящее время для нас недоступен. Поэтому, приступая к нашему анализу семантики «Повести о санг Боме», мы ограничимся косвенными данными, почерпнутыми из яванских и — шире — индонезийских традиций, и тем инструментарием, который предоставляет в наше распоряжение современная наука. Будем при этом исходить из того, что миф, даже превратившийся в легенду, балладу или повесть, уцелевший лишь отчасти в предрассудке, обычае, мечте, не утрачивает ни своей структуры, ни своего значения (см. Eliade, 367—368; см. также Пропп, 1946, 16, 243). При этом за важнейший структурообразующий элемент, характерный для индонезийского, в частности, мифа, нужно будет, вероятно, принять систему классификации по признаку двоичных

противопоставлений, соотносимую, по-видимому, с древней дуальной организацией яванцев (см. v a n O s s e n b r u g g e n, 27, 40, R a s s e r s, 1922, 318—321, не говоря уже о многих других работах ученых Лейденской школы), а рассматривая значение мифа, следует, очевидно, иметь в виду его полисемию, уходящую своими корнями в полисемию древнего тотемистического праздника, трансформировавшегося позднее в общеплеменной «большой праздник» (С е м е н о в, 439).

Обратим прежде всего внимание на то, что «на Яве существует твердое убеждение, что ваянг теснейшим образом связан с воспитанием юношества. Руководствуясь этими пьесами, которые кажутся нам столь бессмысленными и путаными, молодые яванцы, по мнению своих старших соотечественников, должны познакомиться с традициями своего народа и тем кодексом моральных правил, которыми они будут руководствоваться в жизни» (R a s s e r s, 1959, 152). Сказанное относится, по-видимому, в особенности к лаконам о похищении невест и о состязаниях за невесту, которые ставятся по случаю обрезания молодых людей (см. «On the Thrones...», 15), а в том числе может быть отнесено и к лаконам о санг Боме: не случайно, согласно описанию, которое мы находим в «Чекеле Ваненг Пати», наставник юного бога Камаджайи разыгрывает перед ним представление о Дармадеве и Дармадеви в целях поучения (R a s s e r s, 1922, 20). А ведь, как замечает советский историк театра, «известно, что перед посвящаемыми юношами разыгрывались в лицах всевозможные мифы и сказания, относящиеся к истории того или иного рода, племени или другой общественной группы» (А в д е е в, 1959, 118), и в первую очередь это должны были быть «инициационные мифы».

Содержание «Повести» само по себе во многом напоминает обряд инициации, представляющей собой главную форму племенного культа у многих народов мира (см. D u r k h e i m, 420), имевшей на стадии мужских (тайных) союзов символическое значение «смерти» члена материнского рода и «воскресения» члена отцовского рода и дававшей право юноше, прошедшему инициацию, выполнить свой сексуальный долг и вступить в брак. Так, мать Самбы — Джембувати, оплакивая преждевременное, по ее мнению, «боевое крещение» сына (подобно австралийским женщинам, прощающимся с инициируемыми сыновьями), поминает то, что Самба еще совсем дитя, не знает военного дела (ССБ, 57). В походе Самба испытывает всевозможные лишения, обязательные для инициируемого, попадает в плен к своему противнику (инициируемых держат некоторое время под стражей в мужском доме) и подвергается там истязаниям, наконец, гибнет от руки санг Бомы, а затем воскресает, спрыснутый живой водой,— аналог ритуального омовения, заключающего инициацию и возрождающего испытуемого!

Подобно образу Калы в яванских лаконах (см. R a s s e r s, 1959, 26—27), в рамках ритуала мужского дома может быть истолкован и образ санг Бомы — страшного противника Самбы. Бома, истязающий и убивающий Самбу, по справедливости может рассматриваться как патрон и учредитель инициации или, точнее, как тот аспект этого мультиплицированного образа, соответствие которому мы находим, например, у центральноавстралийского племени аранда, где «женщины и непосвященные подростки верят в особого духа Туаньирика, который во время инициаций уносит в лес посвящаемых юношей и там убивает их, отрезает голову, а затем опять оживляет» [1].

Вместе же Самба и Бома могут рассматриваться как первые исполнители ритуала инициации. Действительно, мы знаем, что юноши одной фратрии инициируются обычно членами другой фратрии. Оба наших героя, казалось бы, удовлетворяют этим условиям: один из них — Самба относится к ваянг тенген, а другой — Бома — к ваянг киво — правой и левой партиям, на которые делятся герои ваянг пурво́ и которые Рассерс считает напоминанием о древнеяванских фратриях (см. R a s s e r s, 1922, 318—321). Конкретный анализ этих образов только подтверждает нашу уверенность: сын Земли Бома, брошенный своим отцом Висну и опекаемый Брахмой, кузнецом, который кует железо в кратере вулкана, до сих пор носящего его имя [2], по справедливости должен быть отнесен к низу, в то время как Самба, являющийся переродившимся небожителем Дармадевой [3], живет со своим отцом Кришной, издавна почитавшимся на Восточной Яве как бог солнца (см. L o h u i z e n d e L e e u w) [4], и явно относится к в е р х у,

[1] Т о к а р е в, 230; см. там же, 227—228, 356. Отождествление Бомы с Калой, а через него и с Божественным учителем, позволяет (в контексте «инициационного мифа»!) рассматривать Божественного учителя как одну из ипостасей «демона инициации» (роль, которую, по мнению Хелда, Рудра-Шива играет и в «Махабхарате»,— H e l d, 222), что объясняет его категорический отказ оживить Самбу, убитого Бомой.

[2] См.: «De Tantu Panggĕlaran», 132. Обитающие на Восточной Яве немногочисленные тенгерцы, единственная этнографическая группа яванцев, официально сохранившая еще в части своей верность индуяванской религии, до сих пор наряду с Шивой-Буддой почитают Брахму, хозяина вулкана Бромо (см.: C u i s i n i e r, 252—253, «Народы Юго-Восточной Азии», 476—479).

[3] Общая характеристика древних тотемических представлений об инкарнации, нашедших весьма четкое выражение в «Повести о санг Боме», дана в кн.: Т э й л о р, 301—304. Как доказывает Хелд, древнеиндийские представления о реинкарнации и переселении душ недалеко ушли от тех, которые описывает Тейлор (H e l d, 131—138). В Индонезии эти представления весьма распространены, особенно развитые формы принял местный вариант этих представлений у батаков (см.: W a r n e c k, 9—17, 46—94). Далее, вслед за героями «Повести» (см., например: ,ССБ, 259), мы принимаем за постулат тождество Самбы с Дармадевой, а Джанувати — с Дармадеви.

[4] В индийских пуранах образ Самбы также связан с культом солнца (см.: T e e u w, 12).

при том что, согласно соотносящейся с дуальной организацией системе двоичных противопоставлений, верх и низ идентичны обычно понятиям правое и левое. Тот факт, что Бома и Самба являются сыновьями Висну в разных его манифестациях, позволяет думать, что на более ранних стадиях развития яванской цивилизации они были культурными героями-близнецами, причем позже один, как это часто случается, стал носителем демонизма (см. Мелетинский, 1964, стр. 52), инициирующим своего младшего брата. Однако, «вследствие исчезновения или отмирания дуальной организации постепенно забывается или теряет свое значение идея близнечности двух героев» (Золотарев, 294), а «специфическое и в высшей степени религиозное значение злого демона инициации, пожирающего новичков, по мере того как меркли и утрачивались правильные представления о значении ритуала, также путалось, пока этот демон не начал рассматриваться как воплощение всяческих враждебных человеку магических сил вообще» (Rassers, 1959, 53).

Убеждение, что «Повесть о санг Боме» сохранила в себе черты основополагающего, по заключению А. М. Золотарева, «близнечного мифа», только укрепляется при более внимательном рассмотрении текста. По существу «Повесть» можно назвать историей трех соперничеств. Начинается она со спора Брахмы и Висну по поводу того, кто из них был первым создан верховным божеством яванцев Божественным учителем (Шивой-Буддой), причем в ходе этого спора Висну предлагает Брахме для выяснения дела сыграть в прятки. За этой странной, на первый взгляд, заставкой следует составляющее основное содержание нашей «театральной повести» описание конфликта Самбы и Бомы. Наконец, развязку «Повести» влечет за собой столкновение Семара не с кем иным, как с Божественным учителем.

Нетрудно заметить, что каждая из конфликтующих пар состоит из представителей верха или низа. Мы уже видели, что это можно сказать о Висну и Самбе, с одной стороны, и о Брахме [5] с Бомой — с другой. То же самое относится и к Божественному учителю с Семаром. Первый из них ни разу за всю «Повесть» не покидает небес, о приземленности второго свидетельствует то, что он при виде опасности прячется в лоно земли — в канаву, выходит из нее по прошествии долгого времени покрытым испражнениями своего товарища — Джамуриса, а спустившись на

[5] Одна и та же система классификации сказывается и в соотношении образа божественного кузнеца Брахмы с образом Висну, и в частично совпадающих, согласно старым яванским хроникам, образах кузнеца и князя. Как замечает Рассерс, «иногда их отношения сравниваются с отношениями братьев. Порой они также оказываются естественными противниками, и во всяком случае они рассматриваются как равные. Род кузнецов, как и род князей, восходит к богам» (Rassers, 1959, 224); ср. якутскую пословицу «Кузнец и шаман из одного гнезда» (Подольный, 40).

землю после своего спора с Божественным учителем, сообщает тому же Джамурису, что он отлучался по большой нужде (обращаясь к яванской театральной традиции, мы узнаем, что Семар действительно навеки «прикреплен» к земле, где должен шефствовать над населяющими ее потомками богов,— K a t s, 40—41).

Далее: все три пары антагонистов оказываются единокровными братьями. Действительно, Брахма, не успев появиться на сцене, уже заявляет, что он приходится братом Висну; Семар, в свою очередь, именует Божественного учителя братом, а Бома и Самба, как мы уже знаем,— оба сыновья Висну. Этого, однако, мало. Согласно ваянговой традиции, Божественный учитель и Семар — близнецы (H a r d j o w i r o g o, 4—5). Близнецами являются, судя по «Повести», и Висну с Брахмой — во всяком случае их спор о первородстве, немедленно воскрешающий в памяти знаменитое соглашение Исава и Иакова («Бытие», 25, 29—34), легче всего объяснить именно тем, что практически они ровесники, и каждый из них помнит своего брата с тех самых пор, с каких помнит и себя.

Более того — Брахма и Висну, как это часто случается, по мнению Золотарева, с героями «близнечного мифа» на поздних этапах его развития (см. З о л о т а р е в, 127), выступают в нашей «Повести» в роли демиургов, причем уранический брат — Висну создает мужчину (Дармадеву), а хтонический брат — Брахма, чтобы не отстать от него, создает женщину (Дармадеви) [6]. При этом Висну выступает еще в роли плута-трюкача (трикстера) — опять-таки одна из позднейших функций культурного героя-близнеца,— побеждая Брахму в игре в прятки и якобы доказывая этим свое первородство (на самом деле, согласно традиционной яванской классификации, Висну, в отличие от Брахмы, «является представителем младшей линии богов»,— см. «Kоrawaçrama», 27*—30*).

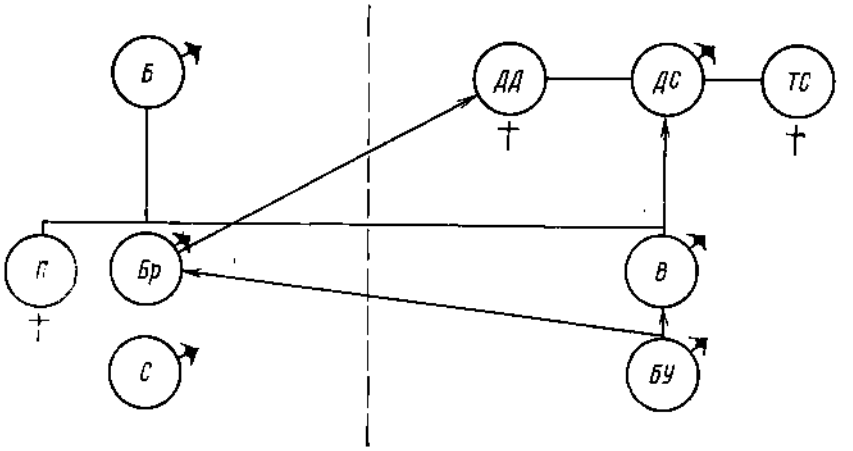
Сказанное позволяет, казалось бы, думать, что «Повесть о санг Боме» может быть истолкована не только как история изначальной инициации, но и как повесть о переходящем из поколения в поколение извечном межфратриальном соперничестве [7], кончающемся, по существу, тем, что противники «остаются при своих» — возвращается на землю Семар, погребен в недрах земли не в пору

---

[6] Демиургами оказываются оба этих бога и в яванском мифологическом своде «Танту пангеларан» («Путь восхождения»), но там мужчину создает Брахма (см. «De Tantu Panggĕlaran», 129).

[7] Ср.: R a s s e r s, 1959, 114. Рассматривая западноиндонезийские мифы о творении, В. Штер объединяет их в комплекс мифов о «священной борьбе» уранического и подземного начал (см.: S t ö h r, Z o e t m u l d e r, 149). В качестве варианта этого мифа может рассматриваться и малайско-яванская версия истории о санг Боме, и спор Божественного учителя с Канекапутрой (Нарадой) в средневековой яванской «Маник Майе», и соперничество раджей Астины в лаконе «Абийссо» (см.: К у з н е ц о в а), и другие произведения или составные части произведений яванской литературы.

вышедший из нее Бома, отказывается от своих претензий к брату Брахма[8]. Попробуем, однако, изобразить все родственные и брачные отношения главных героев «Повести о санг Боме» (учитывая принцип локальности брака) в виде схемы, и мы увидим нечто, казалось бы, весьма далекое от нормальных взаимоотношений двух экзогамных фратрий:



Хтоническая партия: ваянг киво Уранническая партия: ваянг тенген

С — Семар; БУ — Божественный учитель; П — Пертиви; Бр — Брахма; В — Висну; Б — Бома; ДД — Дармадеви-Джанувати; ДС — Дармадева-Самба; ТС — Тунджунг Сари.

Приглядимся к этой схеме, мужские компоненты которой, подобно основаниям колонн в плане церковного нефа, а точнее, подобно основаниям столбов в плане длинного «мужского дома», напоминают нам о том, что наследницы древних фратрий — «половины» (moieties) племени — именовались в некоторых случаях «двумя сторонами [одного] дома». Разве не удивительно то, что не только верховенство (так и должно быть!), но и продолжение рода отводится одним лишь ураническим, младшим братьям[9]. При этом

[8] Подобное разрешение конфликтов замечательно тем, что представители н и з а сильнее своих антагонистов сверху — во всяком случае, Бома без труда расправляется с Самбой, а Божественный учитель беспомощен перед Семаром. Описываемая ситуация достаточно характерна для яванских народных представлений (см.: P i g e a u d, 1938, 434 и др.), в которых н и з у отводится весьма почетное место.

[9] Сотнесенность «в южноазиатской области» противопоставления м л а д ш и й — с т а р ш и й и противопоставления н е б о — з е м л я отмечается в кн.: И в а н о в, Т о п о р о в, 205.

оказывается, что брачные отношения между вторым и третьим поколениями ваянг киво и ваянг тенген имеют весьма односторонний характер — хтоническая партия выступает лишь в роли поставщицы невест для уранической — ситуация, с которой мы сталкиваемся, например, во взаимоотношениях между родами донган сабутуха и донган хулахула в батакском «кольцевом союзе»[10], где роль донган хулахула считается более почетной. Мы видим, что односторонность эта совсем не по душе мужчинам из левой партии — по крайней мере Бома прилагает все усилия к тому, чтобы ее нарушить. При этом вся специфичность ситуации в том, что Бома — явный отпрыск матрилинейного рода, оставленный отцом на попечение своей хтонической матери Пертиви и воспитанный классификационным братом Пертиви, членом той же хтонической партии — Брахмой[11] похищая дочь Брахмы Джанувати, предъявляет на нее права в, соответствии с правилами кросскузенного брака, т. е. с теми самыми правилами, которые как будто отвергает брат Бомы — Самба, выступающий в «Повести» наследником своего отца и поборником патрилокального принципа. Этот конфликт выглядит как нельзя более характерным порождением периода «мужских союзов», через который прошли, как можно думать, яванцы, периода, в котором ритуал инициаций был поднят на поистине огромную высоту. Воскрешение Самбы и его женитьба на Джанувати может, таким образом, быть истолкована и как возведенное в ранг «прецедента-санкции» торжество отцовского права в рамках малой семьи над большесемейным материнским правом[12], а конкретнее — как торжество принципа архаического

[10] Из литературы на русском языке см.: Стратанович; Маретин, 1967а, 162—163; его же, 1968, 209. Кстати, в батакских религиозных представлениях донган сабутуха также связан с ураническим, а хулахула — с хтоническим началом (см.: Tobing, 71—80, 133—136). Заметим, что, по наблюдениям ван Ваудена, в ряде районов Восточной Индонезии (о-ва Кей, Тимор, Сумба) кольцевой союз охватывает только наиболее знатные роды (см.: van Wouden, 15, 30—31, 96 и др.).

[11] Я. Л. Свелленгребел, анализируя «Бхомакавью», отмечает это же обстоятельство, говоря о «материнской фратрии», «фратрии земли» (см.: «Kogawaçrama», 35*), в то время как А. Тэу, проходя мимо этого объяснения, находит, что забота Брахмы о Бхоме в «Бхомакавье» выглядит нелогичной, в отличие от «Повести о санг Боме», где Брахма испытывает естественную жалость к найденному им младенцу, брошенному матерью (Teeuw, 46—47).

[12] См.: Бутинов, 184—186. Ср. также «совершенно правильное толкование «Орестеи», представляющее собой одно из прекраснейших и лучших мест во всей книге Бахофена» (Энгельс, 216—217). Что касается находящегося в центре «Бхомакавьи» конфликта Бхомы и Вишну, то он ближе к характерному для архаических форм эпоса трагическому конфликту отца с неузнанным им сыном, опять-таки разоблачающему «противоестественную» практику парных браков, при которых «дети, если даже они и знали своего отца, фактически оставались ему чужими» (Першиц, Монгайт, Алексеев, 140). На Яве, где сегодня господствует билатеральный счет родства, в наследственном праве сочетаются элементы матри- и патрилинейности («Народы Юго-Восточной Азии», 458), еще недавно здесь сохра-

минората [13]. В то же время борьба Бомы и Самбы может рассматриваться и как соперничество между двумя «половинками» одного племени с противоположной филиацией, то есть как аналог модели, построенной ван Вауденом при изучении двойных унилатеральных систем родства (v a n W o u d e n, 5, 94). И в этом случае, естественно, согласно логике нашего текста, патрилинейная «половина» утверждается за счет матрилинейной.

Как видим, в «Повести о санг Боме» чрезвычайно настойчиво подчеркивается главенство отцовского рода, принцип патрилинейности, вплоть до того что четыре ее героя — Висну, Брахма, Дармадева и Дармадеви — появляются на свет без помощи матери (ср. Л о с е в, 76—77). В связи с этим трудно избежать впечатления, что перед нами сравнительно поздний вариант мифа, призванный закрепить при помощи «словесной магии» (ср. B e r g, 1965, 87 сл.) некие не успевшие еще утвердиться в сознании общественные сдвиги. А не поможет ли нам приблизиться к первоначальному облику мифа восстановление — хотя бы частичное — материнского счета родства героев «Повести»?

Сделать это проще всего, обратившись к чудесному появлению на свет Дармадевы (будущего Самбы) и Дармадеви (будущей Джанувати). Оба они созданы — он — богом Висну, а она — богом Брахмой — из цветов некоего раскидистого куста нагасари, растущего на горе Тенунан. Однако нагасари, каким бы приземистым оно ни описывалось в «Повести»,— это в конце концов яванское «древо жизни» (см. H i d d i n g, 1931, 37; H o o y k a a s) — образ, перекликающийся с представлениями многих земледельческих народов Инсулинды о своей тотемистической матери-прародительнице. В некоторых мифах (с острова Ниас, в известной степени с острова Ментавей) это дерево без помощи мужчины производит на свет предков людей и богов (M ø l l e r, 72 сл; M e e s, 76—78), зато в ряде мифов нгаджу, каянов, бахоу (Калимантан), вемале и алуне (Западный Серам), тагалов и некоторых других народов первопредки рождаются от дерева при более или менее активном участии одного божества, обычно связанного с небом, а то и идентифицируемого с солнцем (M a x w e l l, 516,

---

нялись этнографические группы со значительными пережитками материнского права. Это обитающие на Центральной Яве пингиры и гаджахмати (см. S u h a r i, 1929; е г о ж е, 1938). О пережитках материнского права на Центральной Яве см. также: P r a w o t o.

[13] Е. М. Мелетинский отмечает косвенные свидетельства существования индонезийского минората: «например, сохранение женского минората в Рембау или наследования у батаков старшим и младшим сыновьями большей доли, обыкновенно двойной» (М е л е т и н с к и й, 1958, 87). Одновременно он указывает на то, что «обычное право мальгашей (родственных индонезийцам.— *Б. П.*) тоже знало и минорат и майорат» (там же, 90), а младший сын занимает в мальгашском фольклоре более важное место, чем в фольклоре многих других народов мира.

Schmidt, 9, Furness, 6—13, Фрэзер, 1, 163, 196—197, Nieuwenhuis, 57, Mallinckrodt, 525—536, Schärer, 32—33, Сантос, 21—22, и др.). Как нам уже известно, в роли уранического божества в нашей «Повести» выступает именно Висну, в связи с чем отцовские права Брахмы на Джанувати начинают выглядеть сомнительными, а Дармадева и Дармадеви, появившиеся на свет почти одновременно и одинаково прекрасные (что подчеркивается в книге), скорее могут быть сочтены близнецами, рожденными от брака Висну и дерева Нагасари. Возвращаясь из «мира мечты», воплощенного в «Повести», в «явный мир», мы можем тогда расценить брачный союз Дармадевы и Дармадеви, а тем самым и союз Самбы и Джанувати не иначе как «божественно экстраординарный» брак брата и сестры, восходящий к династическому институту, сложившемуся, вероятно, одновременно с государством, в то время, когда правящие роды, стремясь закрепить за собой власть и прибавочный продукт, обнаружили решительную тенденцию к сужению (см. Золотарев, 1940; ср. Берзин, 67), то есть в ту же эпоху, которая, согласно Хелду, породила «Махабхарату» (см. Held, 345). Раз так, «правая партия» нашей повести может быть истолкована как превратившийся в касту царский род (как у коньяков — одной из этнических групп северо-восточных нага), а миф будет тогда рассматриваться как воспроизведение изначальной победы самоизолирующегося рода-первонасельника, в котором снова и снова возрождаются души первопредков, над чужаком, аутсайдером, пытающимся нарушить священную традицию [14].

Итак, попытавшись реставрировать «основополагающий близнечный миф» (западноиндонезийский мифологический комплекс «священной борьбы»), мы очутились вдруг в сфере мифа о божественной чете первопредков, который реконструировался еще в диссертации Рассерса [15] и примыкает к более древнему, по мнению Штёра, аграрному мифологическому комплексу «священной свадьбы» Матери-Земли и Отца-Неба, характерному главным образом

[14] Кровосмесительные браки — некогда повсеместно распространенное явление в аристократической среде, и особенно в царских фамилиях (см.: Фрэзер, III, 47; Толстов, 330). Известны они и в Индонезии — например, у балийских аристократов, ведущих свои родословные от яванских патрициев, браки близнецов были нормой (см.: Covarrubias, 125—128). Как сообщает средневековый яванский источник, царь Маджапахита Джаянагара (1309—1322) намеревался жениться на своих единокровных сестрах, и только смерть помешала ему выполнить этот план («Pararaton», 128). Сообщение «Пararaтона» не подвергается сомнению в ряде современных работ (см., например: Norder, 134).

[15] См.: Rassers, 1922, 350—351. Кстати, Рассерс не упоминает в своей работе о Ньяи Геде Дадапутих и Кьяи Геде Дадапутих, первопредках тенгерцев, которые не могут не напомнить Дармадеву и Дармадеви из «Повести о санг Боме» и общеяванских первопредков, реконструируемых Рассерсом на основе сказаний о панджи.

для Восточной Индонезии (S t ö h r, Z o e t m u l d e r, 123). Этот оборот дела только подчеркивает типологическое своеобразие нашего текста, выражающееся в его, основанной на системе двоичных противопоставлений, «безграничности», в том, что «главное ядро» в нем можно выделить, только ощутив себя соучастником описываемого действия, узнав в нем себя и свою эпоху [16].

Сознавая всю рискованность нашего предприятия, попытаемся однако высказать предположение относительно того, что же могло составлять главный объект мифологической мысли автора «Повести о санг Боме». Для этого прежде всего нужно установить время ее создания. Верхняя граница этого времени устанавливается без труда — самые старые списки «Повести» — Raffles Mal 15 и India Office 2905 — вышли из-под пера переписчика не ранее 1801 г. и не позже 1815 г. [17]. Таким образом, протограф этих списков (их взаимосвязь — дело дальнейшего исследования) при всех условиях был написан не позже конца XVIII в. (Вспомним, что самое раннее к XVIII в. Пижо относит и сохранившиеся записи яванских вавачанов о санг Боме — см. P i g e a u d, 1967, 183).

Труднее обстоит дело с нижней границей. Уинстедт, возводящий «Повесть о санг Боме» к «Бхомакавье», полагает, что подобные ей памятники могли быть созданы во второй половине XV в. в Малакке, «которую населяло множество яванцев, как местных уроженцев, так и приезжих», успевших к этому времени овладеть местным языком [18]. Однако если стоять на точке зрения театрального происхождения «Повести о санг Боме» и припомнить то, что в малайском театре не сохранилось следов соответствующей постановки, то на ум поневоле придет иное время и иное место появления интересующего нас текста.

В самом деле, письменная фиксация лаконов ваянг пурво наверное начинается лишь в XVII в. [19]. Именно в это время в исла-

[16] L é v i - S t r a u s s, 13—14. В статье А в е р и н ц е в, 1970, цитируются чрезвычайно глубокие и во многом перекликающиеся с вышеприведенным суждения Шеллинга о «бесконечности бессознательности», которой живет и подлинное произведение искусства, и подлинный миф.

[17] См.: V o o r h o e v e, 1963 и его же неопубликованное описание рукописи India Office, полученное нами благодаря любезности проф. П. де Йосселина де Йонга. Содержание списка Raffles Mal 15 пересказано в работе v a n d e r T u u k.

[18] См.: В и н с т е д т, 57—61. В статье П а р н и к е л ь, 1967 нижней границей появления «Повести» назван XII в., т. е. время создания «Бхомакавья».

[19] Правда, по мнению ван Стейна Калленфелса (см.: v. S t e i n C a l l e n f e l s), часть древнеяванских поэм может рассматриваться как переложения древнеяванских пьес ваянг пурво. Однако Т. Пижо высказывает столь же вероятную, но более осторожную гипотезу о сравнительно позднем формировании драматургии ваянг пурво в том виде, в каком мы ее знаем (см., например: P i g e a u d, 1967, 48 и др.), и в связи с этим «теоретическая вероятность» того, что «Повесть» восходит к более ранней версии лакона, чем «Бхомакавья» (T e e u w, 35), представляется незначительной.

мизированных городах северного побережья Явы составляются *серат кандо нинг ринггит пурво* «книги историй (по представлениям) ваянг пурво» — повествования, в которых обобщаются и выстраиваются в единый исторический ряд кораническая традиция, эпико-мифологические материалы ваянг пурва и местные исторические предания (см. P i g e a u d, 1967, 138—141; P o e r b a t j a r a k a, H a d i d j a j a, 140—148). Как это ни парадоксально, именно массовое распространение ислама, начинающееся в XV в. в Сурабае, Грисе (Восточная Ява) и Черибоне (Западная Ява), подготовило, по-видимому, почву для проникновения сюжетов ваянг пурво в яванскую литературу, так как с укреплением новой религии ваянг пурво постепенно «рассекречивается», начинает утрачивать присущий ему эзотерический ритуальный характер и становится достоянием широких городских кругов. Между тем в этих кругах важное место занимают малайские купцы и мореходы, которым в значительной степени принадлежит честь популяризации ислама на Яве. В связи с этим все большее значение приобретает в прибрежных районах Северной Явы и малайский язык. Влияние малайского было так велико, что представления ваянга рассчитывались здесь на двуязычную аудиторию и зафиксированные в серат кандо баньолан — комические интермедии с участием Семара и его сыновей — исполнялись на малайском разговорном языке (см. P o e r b a t j a r a k a, 1940, 83, 146). Поэтому представляется весьма вероятным, что именно на северном побережье Явы, в двуязычной городской среде в XVII в. мог появиться и вавачан на основе представлений о санг Боме, а то и сама малайскоязычная «Повесть о санг Боме», возникшая, может быть, как замечает А. Тэу (T e e u w, 35), и без яванского вавачана-посредника.

Можно высказать и еще более конкретное предположение о времени и месте появления интересующего нас текста или его яванского прототипа. Напомним, что культ Вишну был распространен на Восточной Яве, здесь была создана «Бхомакавья», наконец, храм Кедатон, украшенный барельефами, посвященными приключениям Самбы и Яджньявати, построен на юго-западном склоне Плато Хьянг (Плато Богов), в самом сердце Восточной Явы. Еще одна немаловажная деталь — компаньоном Семара в «Повести» оказывается Джамурис (яв. Чемурис), а этот персонаж, судя по «Serat Bauwarna» Вирапустаки (S u r a k a r t a, 1911), принадлежит к восточной школе ваянг пурво (см. P i g e a u d, 1938, 61). Раз так, то и наш текст также скорее всего появился в восточной части северояванского побережья. Однако города-государства этого региона начали постепенно хиреть уже с самого начала XVII в. в результате голландской морской блокады, а потом один за другим пали под ударами центральнояванского аграрного государства Матарам, так что их культура во второй половине XVII в.

пришла в состояние упадка. Итак, напрашивается предположение, что интересующий нас текст появился ближе к началу XVII в. на северном побережье Восточной Явы. Это тем более вероятно, что «Повесть о санг Боме» звучит как нельзя более актуально в условиях ожесточенного конфликта между Матарамом и коалицией прибрежных городов Восточной Явы, возглавлявшейся воинственной Сурабаей.

Известно, что населявшие приморские города яванские купцы, ремесленники, пираты, приобщившись к исламу, не отказались целиком от старых верований и древних мифов. Установлено и то, что государи восточнояванского государства Кедири или Дахи (XI—XIII вв.) в качестве царей и богов почитались воплощениями солнечного бога Висну или его родичей. Есть основания полагать, что в это время (как и несколько позже) Вишну рассматривался в качестве одного из первопредков яванцев и как составная часть системы двоичных противопоставлений мыслился естественным оппонентом Брахмы (см. «Korawaçrama», 33*—34*, 39*). Вероятно, именно в связи с этим авантюрист Кен Ангрок, разбивший в 1222 г. армию Кедири и утвердивший столицу Восточной Явы в Сингасари, был объявлен сыном Брахмы и молодухи-крестьянки, застигнутой богом в то время, когда она несла своему мужу обед в поле.

Дуальный миф яванцев еще сохраняет, по-видимому, в это время свою целостность, и Вишну чаще всего как субъект плюральной инкарнации остается сопричастным представителям царской фамилии, правящей в Сингасари (1222—1292), а потом в новой восточнояванской столице — Маджапахите. Однако значение Брахмы в мифологии яванцев заметно возрастает и порою он отчасти как бы меняется местами с Вишну: например, в одном из эпизодов «Коравашрамы», где снова описывается, как оба бога ищут концы бриллиантовой лингги, Брахма ассоциируется с младшей (воцаряющейся) ветвью богов, с правой рукою, с мужским началом, а Вишну, соответственно — со старшей ветвью богов, с левой рукою и с женским началом [20].

Не исключено, что активизация культа Брахмы была связана в какой-то мере с увеличившимся удельным весом архаического местного мегалитического субстрата в яванской культуре (см. W a l e s, 129 сл.), а также с усилением матрилинейного большесемейного начала в царствующем доме Сингасари и Маджапахита, где были распространены кросскузенные браки и наследование

[20] См.: «Korawaçrama», 33*—34*. Как отмечают в своей классической работе Дюркгейм и Мосс, при организации новых родов старый родовой тотем гибнет, а два подтотема становятся тотемами А и Б, причем Б может выступать в качестве подтотема в роде А и наоборот (D u r k h e i m, M a u s s, 27). Не подменяли ли соответствующим образом Висну и Брахма друг друга в царствующих родах Кедири и Сингасари-Маджапахит?

престола, как отмечает тот же Схрике, передавалось преимущественно по женской линии (см. S c h r i e k e, II, 75). Во всяком случае, как полагает Берг, в 1323 г. вишнуитская традиция в Маджапахите совсем обрывается, и основатель Кедири — Эрланга, манифестация Вишну, воспринимается здесь лишь как неудачливый администратор, разделивший Восточную Яву между своими двумя сыновьями и тем-де положивший начало расколу среди яванцев (см. B e r g, 1962, 44—45, его же, 1965). Так в глазах маджапахитских политиков-унитаристов и с пониманием относившихся к их амбициям литераторов самые напоминания о следах дуальной системы в социальной организации яванцев становятся компрометирующими и малоприятными.

Лишь в середине XV в. (скорее всего, в 1468 г.) князьям Кедири снова удается добиться столь вожделенного для них положения сюзеренов Восточной Явы. Наступает кратковременная и бедная документами эпоха «Второго Кедири», новая эпоха гегемонии рода Вишну, но гегемонии урезанной, потому что индуяванским царям Восточной Явы необходимо теперь ладить с растущими и набирающими силу прибрежными городами, принявшими к тому же еще веру Пророка. Принадлежащие португальцам последние сведения о «королях Явы» относятся к 1513—1515 гг. (K r o m, 458), но, вопреки позднейшей центральнояванской традиции, правившая на Восточной Яве династия не пала под ударами мусульман с Побережья, но скорее выронила скипетр из одряхлевших рук, так что он докатился к ногам своего нового хозяина (см. C o e d è s, 436). Им оказался не кто иной, как пангеран Сурабаи, власть которого вскоре распространилась на Кедири, Пасуруан, а позднее и на крайнюю восточную оконечность Явы. На западе, в Центральной Яве, стабильность наступает позднее: какое-то время непререкаемой властью здесь пользуются богатеющие на торговле рисом султаны Демака, в середине XVI в. главенство ненадолго переходит к правителям Паджанга, перед тем южной провинции Демака, и, наконец, наместники Матарама, небольшого административного района уже на самом юге Центральной Явы, присваивают себе привилегии султанов Паджанга и не без успеха принимаются за собирание яванских земель. К концу XVI в. правители Матарама обращают свои аппетиты на восток и сталкиваются здесь с решительным сопротивлением пангеранов Сурабаи.

Противоречия между Сурабаей и Матарамом никоим образом не сводились к честолюбию и алчности их правителей. В большой степени это были издавна существовавшие в Индонезии противоречия между «государством, которое держится на налогах и повинностях населения и управляется при помощи административного аппарата с передачей мест по наследству, государством, строго блюдущим чиновную иерархию» (v a n L e u r, 106), и торговым

приморским государством, живущим главным образом за счет пошлин и возглавляемым аристократией, представляющей собой хребет царской власти (см. также К о з л о в а, С е д о в, Т ю р и н). Можно думать, однако, что эти противоречия структурализовались в сознании яванцев в первую очередь как бинарные оппозиции, присущие их традиционной классификации, и именно эти мистифицированные оппозиции во многом определили для яванцев их участие в борьбе обоих государств [21].

В этой ситуации дуальный миф, некогда служивший сплочению племени, мог снова предстать в виде двух версий, призванных засвидетельствовать извечные преимущества той или другой стороны, закрепленное за ней право первенства и старшинства. Старые племенные одеяния, в которых на этот раз выступали, по всей вероятности, соперничающие государства, были извлечены на свет, что же касается до амплуа актеров, то они не вызывали ни малейших сомнений. Цари Матарама, возводящие свою родословную к государям Маджапахита, наследующие корону по женской линии и обосновавшиеся в южной части Центральной Явы, не могли не объявить своим отдаленным родоначальником Брахму («Babad tanah Djawi», 11) [22], в то время как Вишну был низведен ими до положения повелителя местных духов. С землей связан и непосредственный основатель матарамского царского дома Кьяи Агенг Таруб (см. там же, 36—41). Наконец, предшественник Брахмы, носящий в «Бабад танах Джави» имя Вату-Гунунг, вступает в кровосмесительный брак, штурмует небо, боги ищут у него управы на Вишну, причем Божественный учитель требует, чтобы Вишну принес в жертву небу своего сына, затем Вату-Гунунг гибнет в бою с Вишну, но оказывается воскрешенным и оставленным живым на небе («Babad tanah Djawi», 8—11). История Бомы в общих чертах довольно точно изложена в матарамском своде, но ее развязка оказывается диаметрально противоположной. По мнению Берга, первая редакция «Бабад танах Джави», уже включавшая эти эпизоды, была создана в Матараме между 1626 и 1628 гг., после захвата Сурабаи (B e r g, 1955, 132).

Легко представить себе, что выступающая в качестве правопреемника Кедири и расположенная на севере Явы Сурабая за 5, 10 или 15 лет до того воспользовалась аналогичной возможностью [2],

[21] Следует отметить, что чувство соперничества между Восточной и Центральной Явой не исчезло, по-видимому, и до сих пор. Оппозиция эта фиксируется и отождествляется с рядом других оппозиций, например, в сурабайском народном театре лудрук (см.: P e a c o c k, 7—8).

[22] Юг — в соответствии с пятичленной яванской классификацией — ассоциируется с Брахмой, огнем, медью, левой стороной, старшей линией рода, с великанами («Kotawaçaça», 30*), т. е. с низом в отличие от классификаций многих северных народов (см.: И в а н о в, Т о п о р о в, 113).

[23] Север, согласно пятичленной классификации яванцев, ассоциируется с Висну, железом, водою, младшей линией рода и богами (там же). О том, что

и ухватилась за освященную, пусть немусульманской традицией, историю о торжестве рода Вишну над своим противником, с неопровержимой убедительностью доказывающую правое дело Восточной Явы и ее неизбежную победу [24]. Можно думать, что не один сурабайский горожанин относил к своей родине многообещающие заключительные строки «Повести» о складах, ломящихся от товаров, иностранных кораблях, спешащих на всех парусах в Дварати Пурву [25], незадолго до того как в 1625 г. пехотинцы султана Агунга, преодолев преграждавшие их путь болота, захватили, наконец, Сурабаю и подвергли ее столь ужасающему опустошению, что от ее 50—60-тысячного населения осталось едва ли 500 человек [26].

Если наша догадка об истолковании «Повести о санг Боме» в XVII в. как мистифицированного родо-племенного мифа и справедлива, можно думать, однако, что со временем индонезийских читателей все больше начали привлекать романтические мотивы «Повести», находящие яркое выражение в теме любви Самбы и Джанувати. Ход дальнейшего переосмысления истории о санг Боме, рассматриваемый автором в другом месте (см. П а р н и к е л ь, 1973), лишний раз подтверждает разделявшееся В. Я. Проппом мнение о том, что абсолютной, раз навсегда заданной семантики мифа не существует (см. П р о п п, 1946, 20).

ЛИТЕРАТУРА

Э н г е л ь с Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства,— К. М а р к с, Ф. Э н г е л ь с, Сочинения, т. 22.

А в д е е в А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытно-общинном строе, Л., 1959.

данная классификация соответствует замыслу нашего текста, говорит, в частности, и упоминание лейденского списка Cod Or 3256 (л. 5а) о взаиморасположении небесных царств Висну и Брахмы: первое расположено на севере, а второе — на юге.

[24] Сурабая, находящаяся к северо-востоку от Матарама, тем более ощущала себя его антагонистом, что горизонтальная пятичленная система яванцев может быть сведена к вертикальной трехчленной системе, и в этом случае восток и север могут быть соотнесены с небом, а юг и запад — с землею (см.: «Korawaçrawa», 39*).

[25] Это описание соответствует зачину (канда) представления *ваянг пурво*, состоящему из рассказа о благоденствующей стране и ее щедром на благодеяния монархе. Зачинам этим придавалось раньше магическое значение.

[26] См.: S c h r i e k e, II, 147. Существенно, что султан Агунг помиловал семью правителя Сурабаи и выдал свою сестру за наследника сурабайского престола (см.: d e G r a a f), т. е. поступил точно так, как если бы он был Брахмой, сестра его — Пертиви, а сурабайский царевич — Висну. Отпрыск данного брака («Бома») — по билатеральному счету родства потомок обоих царских домов — в соответствии с нормами материнского права должен был бы стать наследником своего дяди, отец же в соответствии с теми же нормами не имел бы на него никаких прав.

Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии,— «Вопросы литературы», 1970, № 3.
Берзин Э. О. Некоторые вопросы возникновения раннеклассовых формаций,— «Общее и особенное в историческом развитии стран Востока. Материалы дискуссии об общественных формациях на Востоке (Азиатский способ производства)», М., 1966.
Бутинов Н. А. Этнографические материалы и их роль в изучении общины древнего мира,— «Община и социальная организация у народов Восточной и Юго-Восточной Азии», Л., 1967.
Винстедт Р. О. Путешествие через полмиллиона страниц. История малайской классической литературы, М., 1966.
Золотарев А. М. К истории ранних форм группового брака,— «Ученые записки исторического факультета Московского областного педагогического института», т. 2, 1940.
Золотарев А. М. Родовой строй и первобытная мифология, М., 1964.
Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период), М., 1965.
Козлова М. Г., Седов Л. А., Тюрин В. А. Типы раннеклассовых государств в Юго-Восточной Азии,— «Проблемы истории докапиталистических обществ», М., 1968.
Кузнецова С. С. К интерпретации лакона «Абияса»,— «Классическая литература Востока». Сб. статей, М., 1972.
Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии, М., 1957.
Маретин Ю. В. Батаки — народность Северной Суматры (этнографический очерк),— «Страны и народы Востока». Вып. VI, Страны и народы бассейна Тихого океана, М., 1968.
Маретин Ю. В. Общественные отношения у батаков,— «Община и социальная организация у народов Восточной и Юго-Восточной Азии», Л., 1967[а].
Маретин Ю. В. По поводу индийских влияний в балийской культуре,— «Страны и народы Востока». Вып. V. Индия — страна и народ, М., 1967[б].
Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа, М., 1958.
Мелетинский Е. М. Народный эпос,— «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», М., 1964.
«Народы Юго-Восточной Азии», под ред. А. А. Губера, Ю. В. Маретина, Д. Д. Тумаркина, Н. Н. Чебоксарова, М. 1966.
Парникель Б. Б. К вопросу о трансформации и переосмыслении заимствованного литературного материала (индийские эпические герои в Нусантаре),— «Типология и взаимосвязи литератур Востока и Запада в средние века», М., 1974.
Парникель Б. Б. Малайская литература,— «Краткая литературная энциклопедия», т. 4, М., 1967.
Першиц А. И., Монгайт А. Л., Алексеев В. П. История первобытного общества, М., 1968.
Подольный Р. Связь времен, М., 1969.
Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.
Сантос А. Филиппинская литература, М., 1965.
Семенов Ю. И. Как возникло человечество?, М., 1966.
Стратанович Г. Г. Новейшие данные о батакском «трехродовом союзе»,— «Советская этнография», 1959, № 6.
Токарев С. А. Ранние формы религии и их развитие, М., 1964.
Толстов С. П. Древний Хорезм. Опыт историко-археологического исследования, М., 1948.
Тэйлор П. Первобытная культура, М., 1939.
Фрэзер Дж. Золотая ветвь, вып. I—IV, Л., 1928.

Anderson B. R. O'G. Mythology and Tolerance of the Javanese, Ithaca, 1965.
«Babad tanah Jawi», vert. door W. F. Olthof, 's-Gravenhage, [1941].
Berg C. C. The Inslamisation of Java,— «Studia Islamica», fasc. IV, 1955.
Berg C. C. The Javanese Picture of the Past,— An Introduction to Indonesian Historigraphy, Ithaca, 1965.
Berg C. C. Het Rijk van de vijfoudige Budda, Amsterdam, 1962.
Coedes G. Les états hindouisés d'Indochine et d'Indonesia, Paris, 1964.
Covarrubias M. The Island of Bali, New York, 1937.
Cuisinier J. Les pèlerinages en Indonesie,— «Les pèlerinages», Paris, 1960.
Durkheim E. Les formes élementaires de la vie religieuse, Paris, 1912.
Durkheim E., Mauss M. De quelque formes primitives de classifications»,— «Année Sociologique», vol. 6, 1909.
Eliade M. Traité d'histoire des religions. Paris, 1949.
Furness W. F. Folk-Lore in Borneo, Wallingfordt, 1899.
de Graf H. J. Sadjarah Pangiwa lan Panengen (De stamboom ter linkeren ter rechterzijde),— BTLV, 126 (1970), afl. 4.
Hardjowirogo, Sedjarah wajang purwa, Djakarta, 1965.
Held G. J. The Mahabharata. An Ethnological Study, London — Amsterdam, 1935.
Hidding K. A. H. De betekenis van de kekajon,— TBG, LXXI, afl. 3—4, (1931).
Hooykaas J. Upon a White Stone Under a Nagasari-Tree,— BTLV, 113 (1957), afl. 4.
Juynboll H. H. Supplement op de catalogus van de Javaansche en Madoereesche handschriften, deel 1—2, Leiden, 1911.
Kats J. Het Javaansche Toneel, I. Wajang poerwa, Weltevreden, 1923.
«Korawaçrama». Een Oud-Javaansch prosa-geschrift, uitgeg., vert. en toegelicht door J. L. Swellengrebel, Santpoort, 1936.
Krom N. J. Hindoe-Javaanshe geschiedenis, 's-Gravenhage, 1931.
van Leur J. G. Indonesian Trade and Society. Essays in Asian Social and Economic History, The Hague, 1955.
Lévi-Strauss C. Mythologiques, 1. Le cru et le cuit, Paris, 1964.
Lohuizen de Leeuw J. E. Surya in Indonesia,— «Proceedings of the 23-rd Congress of Orientalists», London, 1954.
Mallincrodt J. Ethnographische mededelingen over de Dajaks im de Afdeeling Koealakapoeas,— BTLV, 80 (1924/1925).
Maxwell W. E. Two Malay Myths: the Princess of the Foam and the Raja of the Bamboo,— JRAS, New Series, vol. XIII, pt 1, 1881.
Mees H. A. De Mentawai-eilanden,— TBG, 26 (1881).
Möller A. Beitrag zur Beleuchtung des religiösen Lebens der Niasser,— IAE, 32 (1934).
Nieuwenhuis A. W. Die Wurzeln des Animismus,— IAE, 24 (1917).
Norder J. Inleiding tot de oudgeschiedenis van den Indischen Archipel, Den Haag, 1948.
«Pararaton (Ken Arok) of het boek van koningen van Tumapel en van Madjapahit», uitgeg. en toegelicht door J. L. A. Brandes, 's-Gravenhage, 1920 (VBG, LXII).
Peacock J. L. Rites of Modernisation. Symbolic and Social Aspect of Indonesian Proletarian Drama, Chicago, 1968.
Pigeaud Th. Javaansche volksvertoningen. Bijdrage tot de beschrijving van land en volk, Batavia, 1938.
Pigeaud Th. G. Literature of Java. Catalogue raisonné of Javanese Manuscripts in the Library of the University of Leiden and Other Collections in the Netherlands, Vol. I—III, The Hague, 1967—1970.
Poerbatjaraka R. M. Ng. Pandji-verhalen onderling vergeleken, Bandoeng, 1940.

Poerbatjaraka R. M. Ng. Hadidjaja T. Kepustakaan Djawa, Djakarta, 1957.
Prawoto R. Huwelijksgebruiken en met huwelijk verwante verhoudingen in oud Oost-Banjoemas,— TBG, LXXI, afl. 1—2 (1931).
Rassers W. H. Pañji, the Culture Hero. A Structural Study of Religion in Java, The Hague, 1959.
Rassers W. H. De Pandji-roman, Antwerpen, 1922.
Schärer H. Die Gottesidee der Ngadju-Dajak in Süd-Borneo, Leiden, 1946.
Schmidt W. Grundlinien einer Verleichung der Religionen und Mythologien der Austronesischen Völker, Wien, 1910.
Schrieke B. Indonesian Sociological Studies, Pts 1—2, The Hague, 1955—1957.
van Stein Callenfels P. De Sudamala in de Hindoe-Javaansche kunst,— VBG, 66 (1925).
Stöhr W., Zoetmulder P. Die Religionen Indonesiens, Stuttgart, 1965.
Soehari S. De Gadjah-Mati te Solo,— «Djawa», II (1929).
Soehari S. Pinggir,— «Djawa», IX (1938).
«De Tantu Panggĕlaran», uitgeg. door Th. G. Pigeaud, The Hague, 1924.
Teeuw A. Het Bhomakawya. Een Oudjavaans gedicht, Groningen — Batavia, 1946.
Tobing Ph. L. The Structure of Toba-Batak Belief in High God, Amsterdam, 1956.
van der Tuuk H. N. Geschiedenis van Boma naar een Maleisch Geschrift van de Royal Asiatic Society,— TBG, 1875, XXI.
Voorhoeve P. List of Malay Manuscripts in the Library of the Royal Asiatic Society, London,— JRAS, pt 1—2 (1963).
Wales H. G. Q. Prehistory and Religion in South-East Asia, London, 1957.
Warneck J. Die Religion der Batak, Leipzig, 1909.
van Wouden F. A. E. Types of Social Structure in Eastern Indonesia, The Hague, 1968.

СОКРАЩЕНИЯ

ССБ—Сказание о санг Боме, пер. с малайского Л. А. Мерварт, М., 1972.
BTLV — «Bijdragen tot de [Indische] Taal-, Land- en Volkenkunde».
IAE — «Internationales Archiv für Ethnographie».
JRAS — «Journal of Royal Asiatic Society».
TBG — «Tijdschrift voor [Indische] Taal-, Land- en Volkenkunde».
VBG — «Verhandelingen van Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen».
VMKAWAL — «Verslagen en Mededelingen der Koninklijke Akademie der Wetenschappen».

С. Д. Серебряный

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОРМУЛЫ В. Я. ПРОППА

(в связи с ее приложением к индийским сказкам)

Несколько лет назад автор этих строк попытался приложить формулу В. Я. Проппа к сказкам, записанным в Северной Индии. Как можно было бы предположить заранее, североиндийские «волшебные» сказки более или менее покорно укладывались в схему В. Я. Проппа, отличаясь от своих русских сестер не столько морфологией, сколько содержательным наполнением форм. Так, счастливый конец кроме свадьбы молодых часто включал в себя уход в лес представителей старшего поколения (согласно индусским идеям о четырех стадиях жизни человека); «волшебными дарителями» большей частью выступали или садху, санньяси, или даже различные боги индуистского пантеона; известный в Европе сюжет о родной дочери и падчерице мог преобразовываться в сказку о двух женах, любимой и нелюбимой, и т. д.

Однако упражнения по конкретному применению формулы В. Я. Проппа к новому материалу дали почувствовать в самой этой формуле некий скрытый ритм, некую морфологию на следующем уровне абстракции. Эта морфология формулы осталась невыявленной в проппповской «Морфологии сказки», хотя сам В. Я. Пропп дал много намеков и даже прямых указаний на сей счет.

Когда после второй мировой войны, в связи с новым политическим и культурным развитием многих неевропейских народов, начали бурно развиваться и антропологические (в широком смысле), культуроведческие дисциплины, поиски новых, строгих и продуктивных методов исследования привели к извлечению из забвения и схемы В. Я. Проппа. Однако современные исследователи не берут, как правило, формулу В. Я. Проппа в неизменном виде, а так или иначе модифицируют ее, в основном в сторону упрощения, или заимствуют лишь самые общие идеи ее создателя [1].

И это естественно. Формула В. Я. Проппа создана на основе русских сказок, а то, что справедливо для этих сказок, может выглядеть совершенно по-другому в случае сказок других народов,

[1] Поскольку подробный обзор развития проппповских идей дан в послесловии Е. М. Мелетинского ко второму изданию «Морфологии сказки», здесь нет необходимости останавливаться на взглядах отдельных авторов.

в особенности, видимо, народов неиндоевропейских. Впрочем, и для самих русских сказок формулу В. Я. Проппа вряд ли можно считать окончательной. Ведь она опирается на ограниченный, хотя и довольно представительный, круг текстов, и сам В. Я. Пропп, очевидно, не мог не рассматривать свою формулу лишь как предварительный набросок, как гипотезу, требующую дальнейшей разработки и проверки с привлечением новых фольклорных материалов.

Цель данной статьи — показать, что в самой формуле В. Я. Проппа содержится возможность ее интерпретации в более широких терминах. Для большей строгости и убедительности аргументация будет основана на материалах, которыми пользовался сам В. Я. Пропп, а также на его собственных наблюдениях и выводах [2]. В заключение будет приведена одна индийская сказка для наглядной иллюстрации некоторых положений статьи.

Во втором издании своей книги В. Я. Пропп дал такую «итоговую схему» сказки:

$$ABC\uparrow ДГZR\left\{\begin{matrix}Б\\З\end{matrix}\ \begin{matrix}К\\Р\end{matrix}^{П}\right\}Л\downarrow Пр-Сп\ ХФУОТНС^{*}$$ (1, стр. 95),

где:

А — «Вредительство», *В* — так называемый «Соединительный момент» (см. ниже), *С* — «Начинающееся противодействие», ↑ — отправка героя из дома, *Д* — «Первая функция дарителя» (испытание героя дарителем), *Г* — «Реакция героя», *Z* — «Снабжение, получение волшебного средства», *R* — «Пространственное перемещение...», *Б* — «Борьба», *З* — «Трудная задача», *К* — «Клеймение, отметка», *П* — «Победа», *Р* — «Решение задачи», *Л* — «Ликвидация беды или недостачи», ↓ — возвращение героя, *Пр* — «Преследование, погоня», *Сп* — «Спасение», *Х* — «Неузнанное прибытие», *Ф* — «Притязания ложного героя», *У* — «Узнавание героя», *О* — «Обличение ложного героя», *Т* — «Трансфигурация», *Н* — «Наказание ложного героя или вредителя», *С** — «Свадьба» (вообще — счастливый конец).

Кроме того, В. Я. Пропп выделял функции так называемой «подготовительной части» (до «начального вредительства»):

е — «отлучка»,
б — «Запрет»,
b — «Нарушение запрета»,
в — «Выведывание» (вредителя о герое),
w — «Выдача»,
г — «Подвох»,
g — «Пособничество»

(об этих функциях речь пойдет особо).

[2] Основные аргументы уже были изложены автором вкратце в «Тезисах докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам». Тарту, 1966, стр. 92—95.

Согласно В. Я. Проппу, сказка полностью описывается не одними функциями, а пятью «разрядами элементов» (1, стр. 86—87):

1) «Основные элементы сказки» (1, стр. 65) — функции (1, стр. 29—60).

2) «Связующие элементы» (условное обозначение — §) — в основном двух родов:

а) информационные моменты (кому-то что-то сообщается, кто-то что-то видит, слышит и т. д.) и

б) пространственные перемещения (герой приходит, его приводят, некий предмет приносится и т. д.) (1, стр. 65—67).

«Связующими элементами» являются также действия персонажей при утроении каких-либо частей сказки (1, стр. 67—68).

3) Мотивировки (1, стр. 69—71).

4) Формы появления персонажей (1, стр. 76—78).

5) Атрибуты (1, стр. 79—82).

В то же время можно заметить, что «основные элементы сказки», функции, входящие в вышеприведенную формулу, отнюдь не равнозначны по своему статусу.

Например, функция *C* («Начинающееся противодействие») находится в некотором противоречии с самим определением понятия функция — «поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия» (1, стр. 25). В противоположность другим функциям, которым в общем описании посвящено В. Я. Проппом иногда до нескольких страниц, о *C* сказано лишь следующее: «Этот момент характеризуется, например, такими словами: „Позволь нам твоих царевен разыскать“ и др. Иногда этот момент словами не упоминается, но волевое решение, конечно, предшествует исканию. Этот момент характерен только для тех сказок, где герой является искателем. У изгнанных, убитых, околдованных, подмененных героев нет волевого стремления к освобождению, и здесь этот элемент отсутствует» (1, стр. 39—40). Итак, если остальные функции являются действиями, то *C* — единственная из функций, описанная как волевое решение, которое к тому же часто только подразумевается и относится лишь к одному типу героев. Этот элемент вполне логично отнести скорее к мотивировкам, чем к собственно функциям.

Функция *B* («Соединительный момент») также занимает особое место среди прочих функций и в некоторых отношениях подобна «связующим элементам», «связкам».

Во-первых, для этой функции и только для нее существует особый герой — «отправитель» (1, стр. 72). Тем же свойством отмечены «связки»: «...есть специальные персонажи для связок (жалобщики, доносчики, клеветники), а также специальные предатели для функции *w* (выдача сведений)...» (1, стр. 73).

Во-вторых, функция *B*, как и «связующие элементы», неоднородна: она включает в себя и информационные моменты (клич о помощи, жалобная песнь и т. д.), и пространственные перемещения (увоз падчерицы в лес и др.). Таковы же и два типа «связующих элементов» (см. выше).

В-третьих, *B*, как и «связующие элементы», вводится лишь тогда, когда соседние функции, в данном случае *A* и ↑, относятся к разным персонажам. Такова же, согласно В. Я. Проппу, роль «связок»: «Если следующие друг за другом функции исполняются различными персонажами, то второй персонаж должен знать, что до этого произошло» (1, стр. 65). В другом месте В. Я. Пропп говорит о начале второго хода сказки, когда у Ивана отнята невеста, а сам он сброшен в пропасть: «Элемент В в этих случаях всегда также опускается, так как Ивана нечего посылать, раз невеста похищена у него самого» (1, стр. 55). Все это наводит на мысль, что *B* — это скорее своего рода «связка», нежели полноценная функция. Сам В. Я. Пропп, разбирая «связки — информационные моменты», писал: «В сущности, к этому же разряду явлений относится *B*..., а также и *w* (выдача ...). Но так как эти функции важны для завязки, то они приняли характер функций самостоятельных» (1, стр. 66).

Рассмотрим теперь функцию *K* («Клеймение героя»). Описывая один из типов «Узнавания», В. Я. Пропп отмечал: «В этом случае узнавание представляет собой функцию, корреспондирующую с клеймением, с отметкой» (1, стр. 57—58). В другом месте также указывается, что «... отметка и узнавание... связаны постоянно одна с другой...» (1, стр. 99).

Причем, если «Узнавание» возможно и без предварительного «Клеймения» (см., например, сказки №№ 127, 132, 247 — из разобранных В. Я. Проппом; здесь и далее ссылки на номера сказок по новейшим изданиям сборника Афанасьева), то само «Клеймение» по сути дела не нужно в тех случаях, когда в сказке не предполагается последующее «Узнавание». Поэтому *K* можно считать своего рода факультативной мотивировкой к *У*, а не собственно функцией (см. также ниже о значении *K* для *У*).

О *T* («Трансфигурации») В. Я. Пропп писал: «Наиболее неустойчива по своему положению функция *T*. Логически она всего уместнее перед наказанием ложного героя или после него, перед самой свадьбой, где она встречается чаще всего» (1, стр. 97). С другой стороны, известно и такое:

— в «подготовительной части» перед «подвохом» «вредитель» принимает чужой облик; змей обращается золотой козой и т. д. (1, стр. 32),

— герой может спасаться бегством от вредителя, превращаясь в различных животных, предметы и т. д., причем вредитель также по ходу преследования меняет свой облик (см. сказку № 249),

— вредитель меняет свой облик во время беседы с героем (сказка № 155),

— в сказке № 127 девушка вдруг просыпается во дворце (*Т*), что служит мотивировкой дальнейших событий,

— начальное вредительство (*А*) может быть нанесено в форме *Т*: в сказке № 248 жена превращает мужа в кобеля и изгоняет его.

Отсюда видно, что *Т* — скорее не собственно функция, а атрибут, могущий быть приуроченным к другим функциям (часто, но не обязательно — к «Свадьбе»), иногда же — связка или мотивировка (см. оригинальное использование *Т* в приводимой ниже индийской сказке «Повелитель крокодилов»).

Таким образом, четыре из функций В. Я. Проппа (*В*, *С*, *К*, *Т*) могут быть исключены из числа собственно функций и отнесены к элементам низших уровней.

Рассмотрим далее функции, связанные с появлением «ложного героя». Во-первых, функция *Х* («Неузнанное прибытие») явно состоит из двух частей: пространственного перемещения (*R*) и собственно неузнанного появления героя. Во-вторых, легко заметить, что шесть этих функций связаны попарно: *ХФ ОУ НС**. Действия, относящиеся здесь к двум героям (настоящему и ложному), подобны, но, если можно так сказать, имеют разные знаки. Герой прибывает нищим и непризнанным — ложный герой возвеличивается, героя узнают — ложного героя разоблачают, героя возвеличивают — ложного героя наказывают. Последняя пара может существовать отдельно от двух других — в случае, когда наказывают вредителя. Единство этих пар можно еще показать на примере сказки № 114, где все эти функции представлены в несколько ином виде. Брату надо определить, какая из двух пришедших одинаковых девушек — его сестра (*Х* — неузнанное прибытие сестры, *Ф* — невольные претензии другой девушки); брат узнает это хитростью (здесь *ОУ* заменены просто р а з л и ч е н и е м); далее — две свадьбы, так как наказывать некого и не за что.

Парность этих функций создает возможность перестановки по времени внутри пары (в идеальном случае, видимо, оба события пары могут происходить одновременно): «Узнавание и обличение, свадьба и наказание могут переставляться» (1, стр. 97). Это справедливо и для пары *ХФ*.

Запишем теперь нашу формулу без четырех «разжалованных» функций (*В*, *С*, *К*, *Т*) и объединим попарно последние шесть функций (для наглядности обозначим все пространственные перемещения как R_1, R_2 и т. д.):

$$A\,R_1\;\; Д\,Г\,З\,R_2 \underset{Б\,П}{\overset{З\,Р}{}} Л\,R_3\;\; Пр - Сп\,R_4\,(Х\,Ф) - (У\,О) - (Н\,С^*).$$

Можно увидеть, что цепочка функций разделена на отрезки, перемежаемые пространственными перемещениями. Эти отрезки —

как бы последовательные сюжетные узлы, обладающие определенной смысловой цельностью и завершенностью. Ср. у В. Я. Проппа: «Испытание героя дарителем, его реакция и награждение (*ДГZ*)... составляют некоторое целое» (1, стр. 60). Эта группа (*ДГZ*) может даже выноситься в самое начало сказки и разворачиваться перед начальным вредительством.

Сравним два первых «узла» функций: *ДГZ* и $\frac{ЗР}{БП}Л$. Подобие этих «троиц» весьма очевидно. Первая функция — это действие, направленное на героя (*Д*, *З* и *Б*), вторая функция — ответное действие героя (*Г*, *Р* и *П*) и третья функция — это исход, результат (*Z*, *Л*).

Третий «узел» (*Пр—Сп*) на первый взгляд не обнаруживает такого строения. «Преследование» — это, так же как и первые элементы первых двух узлов, действие на героя, но в «Спасении» как бы сливаются два вторых элемента — ответное действие героя и исход. Однако подобным же образом не всегда можно четко разделить *Г* и *Z*, *П* и *Л*: например, если герой выкрадывает волшебное средство (*Г* = *Z*) или, победив змея, сразу женится на царевне (по выражению В. Я. Проппа, здесь *П* «ассимилируется» с *Л*, а также сразу и с *С**). В. Я. Пропп по этому поводу замечает: «... здесь нет добычи, как особого акта, но есть добыча, как функция, как этап хода действия. Царевна не схватывается, не уносится, тем не менее она добывается. Она добыта в результате боя. Добыча в этих случаях — логический элемент» (1, стр. 51). Таким же образом «Спасение» можно разделить на две части: на ответное действие героя (бегство от погони) и на исход, собственно спасение, которое может выступать также лишь как «логический элемент». Иногда, впрочем, «Спасение» можно разделить на два реальных элемента, например, в сказке № 155:

1) змеиха разевает пасть от неба до земли (*Пр*),
2) Иван перескакивает через пасть на коне (*Сп*)
3) и убивает змеиху (*Сп*).

В четвертом «узле» функций — (*ХФ*) — (*УО*) — похожая картина. (Последняя пара функций и самая первая функция будут рассмотрены особо.) Первый элемент (*ХФ*) — опять действие по отношению к герою. Но второй элемент (*УО*) — как будто сразу преодоление этого действия, результат. В действительности же мы имеем три разновидности узнавания-обличения (1, стр. 57—58):

1) герой узнается по клейму, отметке (см. выше),
2) герой узнается по решению трудной задачи,
3) герой узнается родственниками.

Мы видим, что в одном случае налицо ответное действие героя — решение им трудной задачи, в другом случае это ответное действие сведено к мотивировке родством, в третьем случае — к мотивиров-

ке клеймением. Можно сказать, что в этот сюжетный момент как бы переносится законсервированным то действие героя, во время которого он был клеймен. Другими словами, информация о прошлом действии заменяет действие в настоящем.

Итак, все четыре сюжетных «узла» обнаруживают одинаковую структуру. Первый элемент — действие на героя, большей частью во вред ему, второй элемент — реакция героя, его ответное действие, и третий элемент — результат, преодоление действия из первого элемента.

До сих пор мы оставляли в стороне начальную и конечную функции сказки (*А* и *НС**). Теперь же можно заметить, что эти функции соответствуют по своему смыслу двум крайним элементам рассмотренных только что сюжетных «узлов». Действительно, *А* — «начальное вредительство», т. е. действие на героя или героев; *НС** — это положительный исход, окончательное преодоление «начального вредительства». Все же функции между *А* и *НС**, сгруппированные в «узлы»,— это действия героя (героев) в ответ на «начальное вредительство» с целью его преодоления. То есть всю сказку как целое можно вкратце выразить формулой примерно такого вида (используя символы, введенные В. Я. Проппом):

$$А — Г — Сп,$$ где:

А — начальное вредительство, создающее сказку,

Г — ответные действия героев,

Сп («Спасение») — благополучный исход, восстановление разрушенного порядка вещей, часто на более высоком уровне (например, из солдатского сына — в цари).

Такую трехэлементную структуру можно считать простейшей, исходной, атомарной формулой сказки. Развертываясь в реальную сказку, эта исходная структура порождает подструктуры, изоморфные себе самой и друг другу. Как писал В. Я. Пропп: «... подобно всему живому, сказка производит лишь себе подобное. Если какая-либо клетка сказочного организма становится небольшой сказкой в сказке, она строится... по тем же законам, что и всякая волшебная сказка» (1, стр. 71).

В. Я. Пропп исходил из первичности развернутой формулы, состоящей из двадцати четырех функций. Если же какие-либо сюжетные события реальных сказок обладали сразу свойствами двух или трех функций, то В. Я. Пропп истолковывал это как «ассимиляцию» функций. Например, часто после действий, по необходимости описываемых как *Д* и *Г* («Испытание героя дарителем», «Ответное действие героя»), следует ликвидация начального вредительства, то есть фактически уже не *Z*, а скорее *Л* или даже *С** («Свадьба»). В. Я. Пропп об этом пишет: «Некоторые сказки на моменте награждения (*Z*) завершаются. В таких случаях дар представляет собой некоторую материальную ценность, а не

волшебное средство» (1, стр. 44). И в другом месте: «Конечными функциями иногда являются награждение (*Z*), добыча или вообще ликвидация беды (*Л*), спасение от погони (*Сп*) и т. д.» (1, стр. 83). Иногда «Преследование» по форме скорее напоминает «Борьбу», например, в сказке № 155 (см. выше); с «Борьбой» может быть схожа и встреча с «дарителем»— у В. Я. Проппа такой случай называется «встречей с враждебным дарителем». В. Я. Пропп ввел также функцию *ЛZ* для тех случаев, когда совпадают свойства *Z* («Первая функция дарителя») и *Л* («Ликвидация вредительства»). Нетрудно заметить, что «ассимилируются» обычно подобные функции, т. е. занимающие одинаковые места в трехэлементных сюжетных «узлах».

Но к описанию сказки возможен и обратный подход. Можно считать первичной предположенную выше атомарную трехэлементную формулу, а другие, более частные функции выводить из элементов этой формулы путем дробления, дифференциации. Выбор того или иного метода описания зависит, разумеется, от более широких исследовательских задач.

Рассмотрим теперь «подготовительную часть» сказки. В. Я. Пропп осознавал, что выделенные им функции этой части слишком дробны и за ними скрывается нечто более общее: «Изучение этой части осложняется следующим обстоятельством: все семь функций этой части никогда не встречаются в одной сказке, причем отсутствие здесь никогда не может быть объяснено пропуском. Они несовместимы по существу... Если сказка использовала... одну из пар *б* — *b* („запрет" — „нарушение") или *г* — *g* („подвох" — „пособничество"), то применение другой пары часто не нужно» (1, стр. 98). Можно предположить, что «подготовительная часть» вместе с «начальным вредительством» образует также трехчленную структуру, подобную описанным выше. Первый элемент — действие на героя, например, «запрет» или «подвох»; второй элемент — ответное действие героя, например, «нарушение запрета» или «пособничество»; третий элемент — исход, всегда отрицательный для героя, т. е. «начальное вредительство». Подобие рядов *г — g — А* и *Д — Г — ZC** оригинально использовано, например, в сказке «Повелитель крокодилов» (см. ниже).

Но, прежде чем обратиться к этой сказке, проанализируем функциональный смысл описанной формулы и ее свойств. Общее эмоциональное воздействие сказки на слушателей основано, видимо, на противопоставлении начального разрушения упорядоченного хода жизни конечному восстановлению порядка, как уже сказано, часто на более высоком уровне. Для вящего эффекта начального вредительства «начальная ситуация дает описание особого, иногда подчеркнутого благополучия... Это благополучие, конечно, служит контрастным фоном для последующей беды» (1, стр. 30). Восстановление порядка достигается действиями героя,

который преодолевает, с помощью волшебных средств и помощников, одно препятствие за другим.

Развертывание атомарной формулы, а также включение в одну сказку нескольких ходов, как и всевозможные утроения, имеют целью затрудненное, заторможенное восприятие сказки — согласно взглядам В. Шкловского (3). Трехэлементное ядро повторяется на всем протяжении сказки — подобно музыкальной фразе в различных вариациях.

Проиллюстрируем некоторые из высказанных предположений индийской сказкой «Повелитель крокодилов» (2, стр. 251 и сл.). Вот начало этой сказки:

Жил крестьянин с женой и дочерью у реки.	0	— начальная ситуация.
Их поле трижды вытаптывают крокодилы.	(1)	— действие на героя.
На третий раз крестьянин бросает в них камни.	(2)	— ответное действие героя.
Крокодилы окружают крестьянина и под угрозой съедения требуют отдать дочь в жены крокодильему царю.	(3)	— результат, в то же время — действие на героя.
Крокодилы отпускают крестьянина домой уговорить жену. Жена пробует спешно выдать дочь замуж, но два жениха умирают.	(4)	— ответные действия героя (безуспешные).
Царь крокодилов увозит дочь крестьянина в реку...	(5)	— результат, в то же время — «начальное вредительство» (*A*).

Прервем на этом изложение сказки и разберемся в соотношении, последовательности и значении сюжетных событий. Последнее из них без колебаний можно отождествить с «начальным вредительством». Нетрудно заметить, что предшествующие события — это поочередно то действия на героя, то ответные действия самого героя. Причем в нечетных действиях (на героя) происходит своего рода эскалация вредительства: крокодилы вытаптывают поле — крокодилы требуют дочь в жены — царь крокодилов увозит дочь в реку. Если в основной части обычной «волшебной» сказки, как мы видели выше, конечному благополучию предшествуют частичные приобретения героя, т. е. происходит, наоборот, эскалация удачи и счастья, то здесь основному вредительству предшествуют более мелкие, частичные, предварительные вредительства, и трагизм завязки нагнетается постепенно, «заторможенно». Последовательность событий [3] — [4] — [5] можно, видимо, истолковать в терминах В. Я. Проппа, как z — g — A, т. е. «подвох со стороны вредителя» — «пособничество» — «начальное вредительство». Первые же три события можно счесть за развертывание «подвоха» [3] по знакомой нам уже троичной схеме (см. приведенное выше высказывание В. Я. Проппа о том, что элемент сказки, разворачиваясь, порождает обычную сказочную структуру).

Эта сказка имеет, однако, весьма неожиданное продолжение. Забирая дочь крестьянина, царь крокодилов оставляет ему камешек и говорит: «Захочешь прийти — брось камешек в реку». Через четыре месяца крестьянин идет к реке и бросает камешек. И вот оказывается, что царь крокодилов — это на самом деле прекрасный юноша, живет он с дочерью крестьянина в роскошном дворце, и дочь вполне счастлива. Царь крокодилов выписывает и тещу в реку, и тут наступает всеобщее полное благоденствие.

Таким образом, *Т* («Трансфигурация») — из крокодила в юношу — служит здесь мотивировкой неожиданного поворота сказки, можно сказать,— мотивировкой всей сказки. Задним числом все предыдущие события переосмысляются. «Начальное вредительство» (по В. Я. Проппу, «насильственное супружество») было совсем не вредительством, а «Свадьбой» (*С**). Тогда и «подвох со стороны вредителя» — [1] — [2] — [3] — следует считать вовсе не подвохом, а чем-то вроде «испытания героя дарителем» (*Д*), а «пособничество» в свою очередь — «ответным действием героя» (*Г*). В этой сказке обыгрывается, таким образом, изоморфизм двух рядов: *г — g — А* и *Д — Г — ZC**.

В русских сказках, насколько нам известно, такое использование «Трансфигурации» не встречается. В сюжете изложенной сказки можно усмотреть отпечаток характерных индусских воззрений. Вредительство, зло преодолевается не энергичным действием, как в сказках европейских, а демонстрацией иллюзорности зла.

ЛИТЕРАТУРА

1. В. Я. Пропп, Морфология сказки. Изд. 2-е, М., 1969.
2. Сказки народов Индии, М.—Л., 1964.
3. В. Шкловский, статьи: «Искусство как прием» и «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля»,— в кн.: В. Шкловский, О теории прозы, М.—Л., 1929.

Г. А. Левинтон

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Изучение фольклорного текста знает несколько подходов, различающихся в первую очередь выбором единиц, положенных в основу анализа. По самому направлению работы мы исключаем подход, выбирающий в качестве такой единицы конкретную запись («вариант») или группу записей, объединенных по тем признакам, которые характеризуют варианты как таковые, их индивидуальные особенности (например, записи, сделанные от одного сказителя, записи, сделанные в одной местности,— «местная традиция» и т. п.), так как исследования, построенные на этой основе, преследуют цели, существенно отличные от наших. Мы не собираемся оспаривать полезность изучения носителя, особенно в «социологическом», «групповом», а не «индивидуальном» аспекте (ср. в первую очередь работы А. И. Никифорова) [1], но не можем согласиться с теми, кто считает этот тип исследований исследованием самой сказки, ее семантики. Путь «от носителя к сказке» связан с ошибочным, на наш взгляд, пониманием сущности фольклорного текста, с ложной аналогией между фольклором и литературой. Известное мнение, имеющее очень компетентных сторонников, о том, что сказительство, по сути дела, представляет собой индивидуальное творчество, подобное литературному, что писатель и сказитель — оба детерминированы извне («традиция») и в этих рамках создают индивидуальное произведение («импровизация», «индивидуальность»), различаясь лишь количественно: в степени детерминированности и «свободы» [2],— мнение это совершенно ошибочно. Если, с сильным огрублением, акт литературного творчества можно представить себе как «говорение на данном языке»: язык, код задан художнику извне, и на этом языке он передает свое «сообщение», *им* заданный смысл [3],

[1] О его методике, кроме статьи В. Я. Проппа в кн.: «Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова», М.—Л., 1961, см.: Н. П. Гринкова, Вопрос о сказочнике в русской фольклористике,— в сб.: «С. Ф. Ольденбургу. К 50-летию научно-общественной деятельности», Л., 1934, стр. 175—177.

[2] Л. С. Выготский, Психология искусства, М., 1968, стр. 29—31.

[3] Разумеется, это очень грубая схема: во-первых, язык не задан извне, а возникает заново в каждом новом тексте (язык понимается, конечно, не в узколингвистическом смысле), но отдельные элементы языка принадлежат другим существующим поэтическим и непоэтическим языкам и могут счи-

то в фольклоре ничего подобного нет. Большая часть компонентов текста задана сказителю извне («традицией»), сообщение, которое несет текст (его смысл), не является плодом творчества сказителя и может им не осознаваться. Сказителю принадлежит по сути дела только интерпретация текста, наслаивание нового смысла за счет расстановки акцентов, не очень значительных модификаций, введения каких-то новых компонентов там, *где текст это позволяет* [4]. Более того, этот новый смысл связан, как правило, не с индивидуальностью исполнителя, а с определенной социальной группой, со всей средой бытования текста. Переосмысления вызываются изменениями, модифицирующими всю эту среду, делающими текст непонятным или неприемлемым и вводящими новые семантические компоненты; т. е. сообщение в фольклорном тексте не определяется носителем, а его индивидуальные инновации с точки зрения проблем реконструкции воспринимаются как «шум» [5], незначимые элементы, мешающие правильному чтению текста. Разумеется, этим вопрос не исчерпывается, исполнительство есть в то же время единственная форма существования фольклора, и на другом полюсе находится своеобразная «регулярность» эволюции; отдельные ее закономерности можно проследить [6]. Анализ региональных вариантов какого-то мотива (ср., например, работы А. М. Астаховой по русской былине), объяснение эволюции, ее направления может оказать существенную помощь при реконструкции (в частности, отдельные несогласованности в тексте — при «внутренней реконструкции»). Так, если сопоставить эпизод в «Песни о Хильдебранте»: отец в схватке встречается с сыном и, узнав его имя, дарит ему запястья со своей руки — с более распространенным элементом мотива «Боя отца с сыном»: отец оставляет сыну некий опознавательный знак (как правило, кольцо, браслет или другое украшение), и сын должен показать его отцу, чтобы быть узнанным,— то взаимосвязь этих моментов очевидна. Но если запястья Хильдебранта — опознавательный знак, по которому сын должен был бы узнать его, то ситуация просто абсурдна: сын не может знать, какие запястья носит его отец, если отца он никогда не видел (в обычном случае отец должен

таться заданными извне. Также «сообщение» далеко не полностью индивидуально (индетерминировано), а главное, не полностью определено интенцией «говорящего» (как это имеет место в естественных языках), однако для сравнения такая модель удобна тем, что наглядно демонстрирует черты, действительно присущие литературному тексту и отличающие его от текста фольклорного.

[4] Ср.: R. Jakobson, On Russian Fairy Tales,— R. Jakobson, Selected Writings, vol. IV, The Hague, 1966, стр. 91.

[5] Ср.: Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы,— «Структурная типология языков», М., 1966.

[6] См., например: В. Я. Пропп, Трансформации волшебных сказок,— «Поэтика». Временник отдела словесных искусств ГИИИ, IV, Л., 1928.

узнать запястья, которые сам оставил сыну). Эта несогласованность может быть связана с изменением фабульной схемы варианта: как правило, отец защищает страну от нападения сына; отец — статичен, сын — приходит извне. В данном случае Хадубрант рождается в стране Хильдебранта, а его отец, покинувший свою страну, приходит как враг. Видимо, браслет оказался связанным не с отцом и сыном, а с «приходящим извне» и «встречающим», «защищающимся». Значит, можно утверждать, что фабульная схема «Песни о Хильдебранте» вторична и восходит к такой, где нападающим, приходящим извне был сын, т. е. к наиболее распространенной схеме (представленной, например, русской былиной, эпизодом в «Шах-наме», киликической поэмой об Одиссее и Телегоне и ирландскими сагами о Кухулине).

Давно высказывалось предположение, что схема, представленная перечисленными (далеко не полностью) вариантами, первична, а варианты, где приход сына заменен приходом отца (как в «Песни о Хильдебранте»), представляют собой вторичные модификации. То, что для «Песни о Хильдебранте» это положение доказуемо, делает его более правдоподобным и для других случаев.

Однако закономерность эволюции текста, полезность региональных и других аномалий для реконструкции не отменяет того, что носительское восприятие текста не имеет ничего общего с его реальной семантикой (по крайней мере в большинстве случаев). П. Г. Богатырев показал, как могут различаться мотивировки одного и того же ритуала у разных носителей [7]. Сказительские инновации — не результат плохой памяти, не «порча» в традиционном смысле слова, но в равной мере — не подлинная семантика текста, а нечто связанное с ней самым опосредованным образом.

В других методах, изучающих семантику текста в нашем понимании, можно выделить три подхода:

1. Основной единицей является *фольклор* в целом. Весь корпус текстов в этом случае представляется как одна система, в которой реализуются отдельные мотивы, элементы плана содержания модели мира, лежащей в основе данного круга текстов. Реконструкция этой системы и является главной целью исследования (наряду с изучением правил реализации элементов плана содержания системы и т. п.). Этот подход изучает *систему, язык* (в соссюровском смысле этого термина).

2. Основной единицей является *жанр*. Большой корпус текстов представляется в этом случае как система элементов, для которых заданы не только семантические отношения (как в предыдущем случае), но и строгие правила синтагматики (наряду с правилами дистрибуции и другими отношениями, как, например,

[7] П. Г. Богатырев, Вопросы теории народного искусства, М., 1971, стр. 172—181.

эквивалентность, «валентность» отдельных элементов и т. п.). Строгие синтагматические правила приводят к тому, что все тексты этого жанра (конкретные записи, «варианты») можно представить как реализации *одного текста*, например, текста сказки (инварианта, описанного в «Морфологии сказки»).

Этот подход (представленный в первую очередь работами В. Я. Проппа) касается как *языка*, *системы* (изучая жанр, как способ порождения данного типа текстов, «словарь» — систему элементов — и грамматику — правила сочетания этих элементов), так и *речи*, *текста*, поскольку может рассматриваться единый текст (жанровый инвариант, например, «сказка вообще»), который становится предметом интерпретации. Так, в «Исторических корнях волшебной сказки» интерпретируются не только отдельные элементы (что возможно и в предыдущем подходе), но и сказка как целое, сюжет сказки вообще [8].

3. Наконец, третий подход рассматривает собственно *речь*, *текст*, выбирая исходной единицей то, что традиционно называется *сюжетом*, т. е. инвариант некоторой системы «вариантов» (записей), объединенных по «содержательным» признакам. Критерием объединения служит то, что записи содержат определенную последовательность элементов «событийного» уровня (например, каких-то реализаций сказочных «функций») с определенными связями между этими элементами (в традиционной терминологии — «мотивами»). Ясно, что по сравнению с предыдущими методами этот имеет дело с *речью*, *текстом*, а не с системой.

Нельзя, однако, считать этот уровень и тип анализа частным случаем предыдущего (с усилением ограничений, наложенных на отбор текстов), так как при этом подходе жанровые ограничения должны быть сняты. Одна и та же последовательность мотивов может встретиться в разных повествовательных жанрах, и аналогии могут быть найдены не только за пределами повествовательных (нарративных) жанров, но и вообще за пределами словесного фольклора [9]. Эти внеповествовательные аналогии служат, однако, только вспомогательным средством, в целом же этот подход (как

[8] Ср. замечания о работах В. Я. Проппа в сб.: «Poetics. Poetyka. Поэтика», II, Warszawa, 1966, стр. 19.

[9] Ср.: П. Г. Богатырев, К вопросу о сравнительном изучении народного словесного, изобразительного и хореографического искусства у славян,— в кн.: П. Г. Богатырев, Вопросы теории народного искусства, стр. 422—431; его же, Словацкие эпические рассказы и лиро-эпические песни («Збойницкий цикл»), М., 1963, стр. 138—149 (гл. III); ср. также: C. Lévi-Strauss, The Serpent with Fish inside his Body,— C. Lévi-Strauss, Structural Anthropology, New York — London, 1963. Вообще сопоставления тех или иных иконографических материалов с нарративными практиковались очень давно, особенно в изучении европейской античности и агиографии. Разумеется, проблема сопоставления *стилей* изобразительного и словесного искусств (ср. работы Д. С. Лихачева и др.) не имеет отношения к нашей проблематике.

и предыдущий) ориентирован на изучение нарративных текстов [10] (с точки зрения первого подхода разница между повествовательным и неповествовательным фольклором, словесными и изобразительными или хореографическими жанрами вообще несущественна).

В сюжетологии известно, что сюжет существенно определен жанром (в том смысле, что в разных жанрах существуют разные границы, отделяющие события от не-событий) [11]. В фольклоре мы привыкли к тому, что жанр обладает какими-то закономерностями, существенно определяющими семантику отдельного текста. Мы знаем, что в сказке и былине мир представлен по-разному (ср. термины «сказочный мир», «былинный мир»), что эти жанры имеют разную семантику. Однако с точки зрения рассматриваемого способа изучения сюжет оказывается независимым от жанра, обладает собственной, не определяющейся жанром семантикой.

Этот парадокс объясняется двойственной природой фольклорного жанра, отмеченной выше,— тем, что жанр есть одновременно язык и речь [12]. В системе фольклорных жанров сказка выступает как текст, имеющий свой сюжет, свой смысл, отличный от былины или свадебного ритуала, но по отношению к отдельному тексту сказка — язык, на котором этот текст «изложен». Сюжет может быть изложен на нескольких языках, например, на языке сказки, языке былины и т. п. То есть различия сказочной и былинной обработки одного сюжета относятся к плану выражения, а в плане содержания мы видим один и тот же сюжет. При этом правила жанра достаточно существенны, и такие «разноязычные» варианты могут сильно отличаться друг от друга, в частности, содержащимися в них мотивами, если последние эквивалентны с точки зрения данного сюжета или одного из жанров-языков. Роль жанра проявляется также в «фильтрации»: не всякий сюжет может быть изложен на данном языке (реализован в данном жанре), правила этой фильтрации, вероятно, можно описать чисто индуктивно.

Таким образом, фольклорный сюжет существует на двух различных уровнях: как некая семантическая единица, некий смысл, инвариант и как реализация этого инварианта, «изложение» смысла на каком-то языке. Первый уровень мы называем «мотивом», второй — «сюжетом», т. е. говорим о мотиве «Боя отца с сы-

[10] Вообще этот (третий) подход наиболее традиционен (и соответственно наименее осмыслен теоретически), он представлен рядом классических разысканий, посвященных отдельным сюжетам, в частности, исследованиями «финской школы» (которая, однако, не ставит задачи реконструкции или, во всяком случае, понимает ее иначе).

[11] См.: Ю. М. Лотман, Структура художественного текста, М., 1971, стр. 280—289.

[12] В связи с сопоставлением фольклора и литературы интересно, что именно эту черту К. Тогебю считает наиболее характерной для литературного текста.

ном» и сюжете былины об Илье и Сокольнике (тем самым термину «сюжет» возвращается традиционный смысл: «событийный» уровень какого-то текста [13]). Мотив существует как бы помимо сюжета, его можно эксплицировать, пересказать на каком-то метаязыке; т. е. в *фольклористике*, может быть, имеет смысл сохранить традиционный дуализм «форма — содержание», но не в смысле метафоры «стакан — вино», а в смысле «реализация инварианта — инвариант». С другой стороны, можно поставить вопрос о классификации мотивов по признаку реализуемости в каких-то жанрах, т. е. отграничить «межжанровые мотивы» от мотивов, возможных только в пределах данного жанра. Возможна (и не так уж нова) постановка вопроса о правилах чтения отдельных жанров, для того чтобы, исследуя разножанровые варианты одного мотива, приводить их «к общему знаменателю» (в этимологическом смысле последнего слова).

Этот вопрос тем более важен, что, входя в конкретный сюжет, каждый элемент начинает функционировать двояко: как член какой-то парадигмы, «словаря» элементов данного жанра (и это значение он не теряет в контексте), и как член данной синтагмы, как сюжетный элемент в повествовании, становясь неотъемлемой и необходимой частью всей повествовательной цепи, в которой он получает иной, определенный данным сюжетом, смысл. Так, например, В. Я. Пропп интерпретирует отсылку в эдиповом мотиве, приписывая этому элементу то значение, которое он имеет в сказочной парадигматике (причем позиция этого элемента в тексте не противоречит такой трактовке). Однако, учитывая, что отсылка следует за предсказанием, можно интерпретировать его и в связи с известным ритуалом умерщвления детей, способных принести несчастье коллективу (особенно показательна отсылка героя, рожденного от инцестного брака); такой ритуал (бросание в воду) описан, например, у Ф. Мелланда [14]. С другой стороны, если учесть, что герой всегда отсылается безымянным и получает имя в новом коллективе, можно связать отсылку с ритуалом наречения имени: у даяков «новорожденного помещают в небольшую берестяную лодку и пускают вниз по реке, криками призывая духов забрать ребенка, пока он еще не получил имени и не стал членом общины ⟨...⟩ После таких заклинаний лодку с ребенком вылавли-

---

[13] Противопоставление «фабула — сюжет» мы здесь не рассматриваем, но такая постановка вопроса вполне правомочна. Именно по сюжетным вариациям одной и той же фабулы А. Н. Веселовский (в «Южно-русских былинах») классифицировал варианты былины о Сокольнике. По тому же принципу (хотя с иным результатом) классифицируют варианты этой былины В. Я. Пропп и Б. Н. Путилов (Былины в 2-х томах. Т. I, М., 1958, стр. 525).

[14] F. H. M e l l a n d, In Witch-bound Africa: An Account of Primitive Kandore Tribes and their Beliefs, London, 1967.

вают в нескольких километрах ниже по течению реки»[15]. Из этого видно, что отдельный элемент получает иное значение в зависимости от того, в каком контексте мы его рассматриваем. В качестве контекста может выступать не только целый сюжет, но и отдельные его сегменты; разница в сегментации текста ведет к различию в интерпретации[16].

Соотношение «мотива» и «сюжета», сформулированное выше, позволяет определить *мотив* как «сюжет инварианта» (*сюжет* — это сюжет варианта). Если определить фольклорный текст как инвариант, реализуемый разными конкретными записями (при сохранении семантики текста), то мотив — это сюжет текста. Отсюда — проблема выделения текста-инварианта, причем, так как обычно мы работаем с текстами, имевшими длительное бытование, то с этой проблемой связывается другая — реконструкция текста. Обычно инвариант отождествляется с более ранними состояниями текста, так как предполагается, что реально существовал некий исходный текст, «разошедшийся» затем в разные варианты и «портившийся» в процессе бытования. Т. е. отношение вариантов изображается как «генеалогическое древо», в основе которого лежит неизвестный нам, но реально существовавший (известный «нашим предкам») текст; по сути дела, текст в таком понимании отождествлен с одним из вариантов, только хронологически, а не субстанционально отличающимся от остальных.

Это мнение основано на ложных представлениях о бытовании повествовательных текстов. Разумеется, с точки зрения проблемы реконструкции отдельные инновации, переосмысления и т. п. воспринимаются как «шум», «порча» (хотя и они могут быть использованы в реконструкции, как мы пытались показать выше), но тем не менее концепция «пратекста» как реальной последовательности слов (а не последовательности *значений*) и концепция единого текста (= варианта), к которому восходят все варианты, неприемлема после ряда работ, посвященных технике сказительства (в первую очередь — М. Перри и А. Лорда, у нас — Б. Н. Путилова). На основании этих работ можно полагать, что реальное функционирование текста связано с текстом не как с вербальной последовательностью, но как с некоторым семантическим комплексом (системой значений), реализуемым по определенным правилам в некотором наличном инвентаре мотивов данного жанра

[15] Л. В. Никулина, Некоторые аспекты антропонимии даяков острова Калимантан,— «Личные имена в прошлом, настоящем и будущем», М., 1970, стр. 212.

[16] Ср. именно такое различие в интерпретациях мифа об Эдипе, предложенных К. Леви-Строссом (C. Lévi-Strauss, The Structural Study of Myth,— C. Lévi-Strauss, Structural Anthropology) и Т. Тернером (T. V. Turner, Oedipus: Time and Structure in Narrative,— «Forms of Symbolic Actions», Proceedings of 1969 Meeting of the American Ethnological Society, Seatle — London, 1969).

(способ реализации в известной мере определяется также сказителем, местной традицией и т. п.). Соответственно можно предположить, что текст (даже в пределах данной традиции) всегда существовал лишь как система вариантов и что русская былина об Илье и Сокольнике — это такая же абстракция, как индоевропейский миф о Громовержце и как индоевропейский язык. Как в лингвистике концепция «родословного древа» заменена концепцией исконной системы диалектов, а праязык из доказуемой реальности превратился в постулируемое средство объяснения более поздних состояний языков, т. е. в исследовательскую абстракцию, так и в фольклористике целесообразно считать пратекстом состояние максимальной конвергенции вариантов (тот этап эволюции текста, когда в нем не было вторичных расхождений), а сам пратекст — некоторой абстракцией, удобной для объяснения дальнейшей эволюции мотива [17].

Так, например, мотив «Боя отца с сыном» знает два варианта брака героя: брак с амазонкой, с которой ему приходится вступать в борьбу, и брак с женщиной, которая сама предлагается ему. Первый случай представлен, например, в русской былине, в туркменском варианте о Гали и Дариге, второй — в «Шах-наме»; интересно, что в ирландских вариантах есть оба случая (Кухулин борется с Айфе и, победив, овладевает ею, или: Кухулин живет в доме Скатах и сходится с ее дочерью). Эти два мотива в разных контекстах могут иметь самый различный (иногда даже противоположный) смысл, однако в данном случае нет оснований считать их несинонимичными и сводить один из них к другому или объявлять какой-то вторичным. Целесообразно рассматривать оба варианта как исконные и искать общность на семантическом уровне. Так, можно предполагать, что оба мотива связаны с комплексом «невесты-врага». Для первого случая пояснения не требуются, а для второго можно привести параллель в былине о трех поездках Ильи, о Добрыне и Маринке и т. п., т. е. вообще мотив женщины (ведьмы), заманивающей путника (эти черты в пределах вариантов «Боя отца с сыном» сочетаются в Кирке, заманивающей Одиссея, причем их связь является одновременно магическим состязанием, так как Одиссею могла бы грозить участь, постигшая

[17] Предположению об изначальной вариативности фольклорного текста не противоречит факт заимствований из литературы. Заимствование происходит, как правило, не единожды, а параллельно в ряде мест (так как заимствуются достаточно распространенные тексты), а адаптация, естественно, может быть в каждом случае другой, кроме того, когда речь идет о заимствовании из рукописной литературы, фольклорные варианты могут восходить к разным литературным вариантам. Если мы установим общие изменения, которые литературный текст претерпел в разных вариантах в процессе адаптации, то тем самым мы реконструируем пратекст фольклорного заимствования из литературного источника.

его спутников; ср. отнесенный к Кирке сюжет о Пике, отказавшемся от брака с ней и превращенном ею в зверя) [18].

Из определения пратекста как состояния максимальной конвергенции вариантов следует, в частности, и то, что направление эволюции не обязательно совпадает с хронологической осью (т. е. пратекст не всегда является древнейшим состоянием текста), вполне возможны случаи вторичной конвергенции, вторичного возникновения смысла (например, у заимствованных текстов), сведения нескольких текстов в один (первоначально — механического, постепенно приобретающего осмысленность).

Проблема реконструкции освобождается, таким образом, от генетического аспекта; при такой постановке вопроса для нас существенны только сходства и различия вариантов, но не их генетические отношения. Пратекст в такой формулировке может быть реконструирован и для генетически связанных, и для типологически сходных вариантов [19]. Генетическая связь отдельных вариантов становится только вспомогательным средством [20], позволяющим проследить, например, направление эволюции, что может помочь при оценке вторичности других вариантов, как на основании приведенного выше анализа «Песни о Хильдебранте» мы предположили, что если сюжетная схема «Песни» — вторична, то и в других случаях подобная схема является модификацией исходной.

Методика реконструкции, таким образом, сводится к следующему. Множество элементов, содержащихся в разных вариантах, можно упорядочить двояко:

а) максимальным инвариантом мы называем гипотетический текст, содержащий все элементы, встретившиеся хотя бы в одном варианте;

б) минимальным инвариантом мы называем текст, содержащий

---

[18] Ср.: «При наличии нескольких ⟨...⟩ вариантов, несводимых друг к другу на более низких уровнях, оказывается возможным реконструировать общий замысел текста и линии связей между основными его блоками» (Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы,— «Структурная типология языков», стр. 22. Ср. образец записи в работе: В. Н. Топоров, К реконструкции индо-европейского ритуала и ритуально-поэтических формул,— «Труды по знаковым системам», IV, Тарту, 1969).

[19] К. Леви-Стросс показал, что эти проблемы относятся к совершенно разным плоскостям, что заимствование или общность происхождения не объясняют факта сохранения двух сходных элементов в разных культурах, т. е. проблема соотношения элемента со всей культурой не снимается в случае заимствования (C. Lévi-Strauss, Split Representation in Art of Asia and America,— C. Lévi-Strauss, Structural Anthropology, стр. 258). Ср. в лингвистике аналогичный вывод относительно лексических заимствований: Л. П. Якубинский, Несколько замечаний о словарном заимствовании,— «Язык и Литература», т. I, в. 1—2, Л., 1926.

[20] В этом существенное отличие от реконструкции письменного текста, где применяются как раз схемы (стеммы) типа генеалогического древа.

только те элементы, которые встретились во всех вариантах [21]. При этом *текст* не совпадает с минимальным инвариантом, так как существуют «неполные варианты». Мы имеем в виду не те случаи, когда в русской былине об Илье и Сокольнике исчезает «трагический» исход, так как это закономерная эволюция, находящая аналогии в других традициях, но такие, например, записи, в которых из всей былины остался только мотив стояния на заставе, и рассказ не доведен даже до появления Сокольника. Нам проще, однако, предполагать, что текст располагается «между» минимальным и максимальным инвариантами (т. е. включает в себя и некоторые элементы максимального), чем исключать из рассмотрения «неполноценные» тексты, так как для этой операции нет достаточно строгих критериев [22].

Обращаясь к диахронии, мы находим там другое положение. Текст уже не обязательно заключен между минимальным и максимальным инвариантами, так как в нем могут быть элементы, утраченные во всех дошедших до нас вариантах, и, с другой стороны, возможны инновации, охватившие все варианты и не принадлежащие претексту. Первое обстоятельство обусловливает то, что претекст может включать элементы, которых нет в максимальном инварианте, а второе — то, что он может включать не все элементы минимального инварианта.

Таким образом, взяв за основу минимальный инвариант, мы должны проверить все элементы (не только входящие в него) на вторичность, основываясь как на внетекстовых данных (например, ружье вторично по сравнению с луком, солдат — по сравнению с «социально неприуроченным» героем), так и на сопоставлениях (например, наиболее распространенные вне данного мотива элементы часто бывают вторичными, что объясняется действием аналогии). Так, в большинстве мотивов, связанных с враждой между отцом и сыном, сын убивает отца, это может служить косвенным доказательством того, что в мотиве «Боя отца с сыном» немногочисленные варианты с таким исходом вторичны и объясняются влиянием или, точнее, аналогией [23].

---

[21] Ср.: Т. В. Цивьян, Баллада о «мертвом брате» в балканском фольклоре,— «Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1970.

[22] При сильном расхождении вариантов в минимальном инварианте могут быть «лакуны»; поэтому следует учитывать, что инвариант включает не только элементы, но и «позиции», т. е. места, которые должны заполняться какими-то элементами; так, например, инвариантом имен «Святослав» и «Святополк» будет не «Свято-», а «Свято- + X».

[23] Мы учитываем, разумеется, возражения Е. Куриловича против «чисто статистического» понимания аналогических процессов. Однако такое понимание (т. е. мысль о том, что более частый элемент вытесняет более редкий)— не ошибка, но только первое приближение к объяснению аналогии. В фольклористике пока трудно предложить более глубокое объяснение, вроде того, какое в лингвистике предложил Е. Курилович.

Проверке на вторичность должны подвергаться, видимо, не все элементы максимального инварианта, но наиболее частотные или те, которые, согласно предварительной гипотезе исследователя, входят в пратекст.

После этого от реконструкции мы вынуждены перейти к интерпретации. Задача исследования — найти такую интерпретацию, которая удовлетворительно объяснит максимальное число данных нам элементов минимального инварианта и наиболее частотных невторичных элементов максимального инварианта при наименьшем числе наиболее правдоподобных конъектур [24]. Конъектуры считаются правдоподобными в том случае, если восстанавливаемые элементы даны среди элементов максимального инварианта, или если они вообще известны в фольклоре (конъектуры, не удовлетворяющие последнему требованию, недопустимы). При этом возможность сочетания восстанавливаемого элемента с заданными элементами должна аргументироваться особо.

Поскольку сюжетика образует систему, то возможна не только реконструкция данного текста, но данный текст может свидетельствовать о существовании другого текста, не являясь его модификацией. Так, наряду с мотивом Тристана и Изольды существует эпизод в «Саге о Волсунгах»: Иормунрек посылает своего сына Рандовера в качестве свата к Сванхильд, Бикки, сопровождавший Рандовера, обвиняет его перед Иормунреком в том, что он на корабле сошелся со Сванхильд. Наряду с инцестным сюжетом есть средневековый рассказ о вдове, пытавшейся соблазнить своего сына и после его отказа обвинившей его в попытке насилия [25]. Показательно, что разоблачает ее апостол Андрей (ср. в европейской традиции связь *Андрея* Критского с инцестным сюжетом). На основании этих аналогий мы считаем, что мотив Федры (с рядом параллелей, в которых выступают мачеха и пасынок) свидетельствует о существовании другого мотива: пасынок пытается женить-

[24] О необходимости конъектур при реконструкции в гораздо более точной науке, какой является литературоведческая текстология, см.: С. И. Бонди, Неосуществленное послание Пушкина к «Зеленой лампе», — «Пушкин». Временник Пушкинской комиссии, I, 1936; то же в кн.: С. И. Бонди, Черновики Пушкина, М., 1971. Продолжая аналогию с языком и диалектами, можно вспомнить слова В. Брендаля о том, что «единство языка не вытекает из его диалектального разнообразия», что «тип каждого элемента не дан механически в ⟨...⟩ вариантах. Для того чтобы подняться от разнообразия к единству и от вариантов к типам, простая индукция, даже расширенная, не оказывается достаточной, необходимо истинно научное чутье, при котором действия, называемые индуктивными, переплетались бы с подсознательной дедукцией. С другой стороны, реализация, основная форма которой определяется типами, не может рассматриваться как вытекающая из этих типов во всей своей сложности» (цит. по: В. Брендаль, Структурная лингвистика,— В. А. Звегинцев, Хрестоматия по истории языкознания XIX—XX веков, М., 1956, стр. 418).

[25] По классификации Ф. Тубаха (F. H. Tubach, Index Exemplorum, Helsinki, 1969 [FFC, vol. LXXXVI, № 204]) № 2734.

ся на мачехе,— засвидетельствованного в «Хосров и Ширин» Низами и в эпизоде, связанном с этими же персонажами в «Шах-наме». Т. е. можно говорить, что один и тот же мотив может реализоваться в двух видах: как «исполнение» и как «ложное обвинение», причем второе свидетельствует о наличии первого (обратное утверждение, вероятно, было бы ошибочным).

Теперь нужно пояснить понятие интерпретации. Мы ограничимся здесь самым традиционным типом: установлением тех или иных связей нарратива (т. е. текста одного из жанров повествовательного фольклора) с ритуалом и мифом (имеется в виду миф не как система представлений, а как повествовательный текст) [26]. Традиционно такие отношения принято понимать как генетические. Не останавливаясь здесь на аргументах против этого подхода (а их немало, в частности, то, что наиболее архаичные типы сказок менее сходны с ритуалом, нежели классическая европейская сказка, с другой стороны, то, что текст может быть связан с ритуалом синхронно), мы просто предлагаем рассматривать эти отношения не как генетические, но как *сигнификативные*, как отношения обозначения, т. е. повествовательный текст не восходит к мифу и ритуалу, но обозначает («описывает») их, миф и ритуал выступают как *значения* нарратива.

Внутри корпуса мифов и ритуалов — сигнификативные отношения обратимы, данный миф обозначает (и перекодирует) ряд других мифов и ритуалов, причем, что является означающим, а что означаемым,— зависит только от того, какой миф или ритуал в данном случае выбрал исследователь: он выступает в качестве означающего, остальные в качестве значений, т. е. внутри корпуса мифов и ритуалов сигнификативные отношения двусторонни, «стрелки» (обозначающие на схеме эти отношения) обратимы. Когда перед нами текст, который может выступать только как означающее, когда «стрелки» уже необратимы, мы имеем дело не с мифом, а с фольклором (нарративом). Нарратив обозначает миф или ритуал, но сам не является их значением.

Именно так мы понимаем отношения, описанные в «Исторических корнях волшебной сказки». Материал, приведенный В. Я. Проппом, свидетельствует именно о сигнификативных отношениях, а не о генезисе, и показательно, что в последней главе этой книги, обращаясь к «сказке как целому», В. Я. Пропп оперирует скорее семантическими терминами, нежели генетическими.

Таким образом, интерпретацией текста является установление его первичного смысла, сигнификативных отношений с некоторым комплексом мифов и ритуалов, также имеющих свой смысл, т. е.

---

[26] Возможны, разумеется, и другие способы интерпретации, ср., например, трактовку мифа об Эдипе К. Леви-Строссом. Показательно, что в его анализе снимается проблема исконности (невторичности).

текст реконструируется как некое «высказывание», имеющее значение. Найдя интерпретацию, мы реконструируем пратекст, т. е. предполагаем, в каких утраченных (или сохранившихся не во всех вариантах) элементах мог реализоваться данный смысл. Реконструкция, следовательно, может быть завершена только после интерпретации, но не может предшествовать ей.

Из утверждения о том, что указанные выше отношения являются отношениями сигнификативными, а не генетическими, следует существенный вывод о неединственности интерпретации, т. е. о принципиальной полисемии фольклорного текста. В одном и том же тексте часто обнаруживаются связи с разными ритуалами и мифами. Так, занимаясь русским свадебным обрядом, мы установили, что со свадьбой сказка (как жанр, как инвариантный текст) находится в тех же отношениях, какие В. Я. Пропп обнаружил между сказкой и инициацией [27]. Эта проблема (на уровне целых текстов, а не отдельных элементов) не может быть разрешена в рамках генетической теории, между тем в семантических терминах свадьба и инициация просто выступают как два семантических уровня волшебной сказки [28]. Полисемия в данном случае может объясняться связью «означаемых», т. е. связями текстов (в данном случае ритуалов), выступающих как значения нарратива, но в других случаях возможны и иные объяснения. Например, две не сводимые друг к другу интерпретации, предполагающие два разных пратекста, но удовлетворяющие наличному материалу, могут объясняться конвергенцией разнородных текстов. Разные «смыслы», перекодированные в повествовательную систему обозначений, реализуются в «омонимичных» текстах, которые, влияя друг на друга, совпадают в конце концов в одном тексте, чьи различные элементы связаны с разными значениями.

Мысль о полисемии текста восходит в основном к работам К. Леви-Стросса с его идеей «кодов», однако до него нечто подобное уже было в фольклорной школе последователей Н. Я. Марра, где полисемия рассматривалась (на наш взгляд ошибочно) чисто диахронически, т. е. предполагалось, что один и тот же текст, проходя разные «стадии», принимает разные значения [29].

---

[27] См.: Г. А. Левинтон, Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда,— «Тезисы IV Летней школы по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1970, стр. 29—35. Иначе: Е. М. Мелетинский, Герой волшебной сказки, М., 1958; его же, Die Ehe im Zaubermärchen,— «Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae», T. 19, f. 1—4, 1970.

[28] Подробнее см.: А. К. Байбурин, Г. А. Левинтон, Тезисы к проблеме «Волшебная сказка и свадьба». Quinquagenario, Tartu, 1972.

[29] Ср.: Г. А. Левинтон, Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда, стр. 35; ср. также: Е. М. Мелетинский, Мифологические теории XX века на Западе,— «Вопросы философии», 1971, № 7, стр. 169—170.

В связи с сопоставлением нарративов с мифом и ритуалом и последних между собой нужно оговорить, что требование одинаковой этнической принадлежности всех сравниваемых компонентов невыполнимо. Если исследователь сопоставляет изучаемый нарратив с известным ритуалом или мифом отдаленного этноса, то он, как правило, предполагает, что это сопоставление свидетельствует о наличии аналогичного ритуала или мифа (недошедшего до нас) у того этноса, которому принадлежит нарратив. Между тем подобное утверждение, вообще говоря, недоказуемо, вернее, должно доказываться в каждом отдельном случае и, разумеется, не только (и даже вовсе не) самим сопоставлением. Система мифов и ритуалов может быть в одной традиции представлена не полностью [30]. Объектами сопоставлений надо поэтому считать не тексты, а некоторые семантические единицы, элементы модели мира [31], которые могут реализовываться в мифе или в ритуале и даже просто в нарративе или во всех трех. Это служит косвенным оправданием чисто типологических сопоставлений, очень распространившихся в этнологии и фольклористике.

Таким образом, возникает вопрос о *системе* мотивов, которую можно представить как некоторый набор функций, каким-то образом распределенных между реальными текстами. Эти функции могут быть самого разного порядка — от «быть мифом», «быть правдой» (тем, во что верят, как в правду), «быть пословицей» до «описывать отношения отца и сына при инициации», «медиировать оппозицию природа/культура» и т. п. Эволюция может происходить и на уровне текстов, и на уровне самой системы, т. е. существует несколько типов эволюции:

а) эволюция, связанная с переосмыслением текста (эволюция носителя);

б) эволюция текста под влиянием системы (заполнение «пустых клеток», ассимиляция заимствованных текстов);

в) изменение самой системы (появление новых функций, например, «быть анекдотом», «быть романсом», утрата старых и т. п.).

Мы ограничимся примером второго случая: мотиву «Боя отца с сыном» противопоставляется мотив, известный, например, из «Александрии»: отец (чудовище или человек в облике чудовища) приходит извне, овладевает женщиной, родившийся сын убивает отца (ср. рождение Вольги, южнославянские песни о Змае огненном Вуке, новогреческую песню о Тсаматосе и т. п.). В «Бое отца с сыном» (где отец идет в чужую землю и возвращается оттуда, после чего на него нападает сын) земля отца рассматривается

[30] C. L é v i-S t r a u s s, Structure and Dialectics,— C. L é v i-S t r a u s s, Structural Anthropology.

[31] Именно для них возможны типологические сопоставления, и проблема мифологических универсалий должна в первую очередь рассматриваться на этом уровне.

«повествователем» (носителем) как «своя». В мотиве, представленном «Александрией», «своей» (человеческой) является земля сына, а отец выступает как пришелец из чужого мира. Таким образом, два текста можно рассматривать как взаимосвязанные, противопоставленные по этому признаку. Между тем для мотива из «Александрии» можно указать совершенно иной смысл,— сын змея убивает змея (отец почти всегда — *змей*, или, как Нектанеб в «Александрии», принимает змеиное обличие),— проанализированный в ряде работ, в частности, в «Исторических корнях волшебной сказки» (стр. 197—260). Можно предположить, что корреляция с мотивом «Боя отца с сыном» возникает вторично, под давлением системы, стремящейся привести элементы в некую симметрию.

Из этого примера видно, что набор элементов (мотивов) организуется в структуру, соотносясь друг с другом различными признаками. Нечто подобное было уже отмечено Ю. М. Лотманом, сопоставившим аналогичным образом инициационный и инкарнационный мотивы: «человек идет в тот мир, нечто приобретает и возвращается, бог идет в наш мир, нечто теряет и возвращается» [32]. В качестве одного из признаков, по которым противопоставляются мотивы, можно указать принадлежность их к M и F — текстам (т. е. мужскому и женскому). Эти термины были предложены нами в указанной выше работе для различения двух компонентов свадебного обряда: комплекса действий, связанных с женихом и его группой, и действий, связанных с невестой и ее группой. Возможность аналогий между ритуальными и нарративными текстами позволяет распространить эти термины и на повествовательный фольклор. Противопоставление это (в свадьбе) имеет не только формальный, но и «содержательный» смысл; у двух выделяемых текстов различаются системы оценок, восприятия и т. п. Мы говорим о разной (противоположной) ориентированности текстов, связанных с «точками зрения» двух групп: группы жениха и группы невесты. Это применимо и к нарративу, так, обычная сказка, связанная с добыванием жены, является M-ориентированным текстом, в противоположность, например, типу «Финист — ясен сокол» — F-ориентированному тексту.

Ориентация может проявляться в следующем:

а) выбор мотива: те или иные мотивы могут быть свойственны M- или F-текстам, так, мотив опасности брака для мужчины (мотив первой ночи в интерпретации В. Я. Проппа, связь женщины с «тем светом» и т. п.) свойствен M-тексту, а мотив опасности брака для женщины («Синяя борода») связан с F-текстами;

б) выбор героя: ср. традиционное деление на мужские и женские сказки;

[32] Ю. М. Лотман, О метаязыке типологических описаний культуры,— «Труды по знаковым системам», IV, Тарту, 1969, стр. 477.

в) пространственная ориентация: ср. приведенный выше пример («Бой отца с сыном» и Александр и Нектанеб); если рассматривать эти два мотива в связи с противопоставлением не отца и сына, а мужа и жены (мать и сын в обоих сопоставляемых мотивах локализованы всегда одинаково, т. е. локус сына совпадает с локусом матери), то противопоставление двух мотивов будет противопоставлением М-текста («Бой отца с сыном») и F-текста (Александр и Нектанеб);

г) оценка: она может не совпадать с пунктом б. Так, например, противопоставление мотива «Боя отца с сыном» и сказочного мотива «Жена на свадьбе мужа» можно описать так:

«Бой отца с сыном»: герой уходит в чужую землю, сходится с женщиной, бросает ее, ее сын преследует героя, последний убивает сына и спасается.

«Жена на свадьбе мужа»: герой уходит в чужую землю, сходится с женщиной, бросает ее, она (иногда с детьми) преследует его, настигает, и они соединяются. Мотив здесь один и тот же, и он вообще свойствен F-ориентированным текстам (поиски мужа женой), между тем героем в обоих случаях является мужчина, его локус оценивается носителем как «свой», но на уровне «оценок» тексты противопоставлены: в первом случае «правильно» поведение мужчины, спасающегося от лесного чудовища, во втором — женщины, так как, если она не вернет мужа, он, вступая в новый брак (с женщиной из *своей* земли), нарушит экзогамию. Если (в том порядке, в каком признаки были перечислены выше) обозначить М-ориентацию как +, а F- ориентацию как —, то рассмотренные мотивы будут записаны:

«Бой отца с сыном»: — + + +

«Жена на свадьбе мужа»: — + + —

Если сопоставить с этими текстами тип «Финиста — ясна сокола» (Амур и Психея и т. д.), то он по всем параметрам (— — — —) будет чистым F-текстом, как было сказано выше. В качестве нетривиального примера приведем сюжет, связанный с именами Юдифи и Олоферна,— текст по признакам б — г F-ориентирован, но мотив сам по себе (опасность жены для мужа в первую ночь) бесспорно принадлежит группе М-ориентированных (+ — — —).

Система мотивов может существенно перестраиваться, образуя некую новую упорядоченность, такой вторичной системой является, на наш взгляд, корпус «греческая мифология», которую можно интерпретировать как вторично мифологизированный корпус нарративов, в котором по образцу пантеона (каким он воспринимается носителем) семантические отношения мотивов заменены родственными отношениями персонажей (эти отношения могут образовывать свои значения) [33].

[33] Так, судьба Эдипа взаимосвязана с судьбой Лаия (см.: T. V. T u r n e r, Oedipus) и Антигоны (ср.: C. L é v i-S t r a u s s, The Structural Study),

Нам кажется, что такой подход к семантике мотивов [34] удобен в первую очередь тем, что позволяет не только объяснить многие эволюционные процессы, но также связать бытование и эволюцию с исконным значением мотива; в настоящее время они, как правило, рассматриваются порознь. Этот разрыв представляется нам неоправданным, так как бытование текста в существенной степени определяется его изначальным смыслом [35]. Следующей задачей нам представляются поиски взаимосвязи между отношениями элементов в тексте и текстов в корпусе наряду, разумеется, с (практически почти не начатой) разработкой системных описаний корпусов нарративов, выделения различительных признаков текстов и законов эволюции системы [36].

судьба Ипполита — с судьбой Тесея, Одиссею приходится вступить в бой не только с Телегоном, но и с Евриалом (своим сыном от Евиппы).

[34] Ср. подход Е. М. Мелетинского в работе «Die Ehe im Zaubermärchen».

[35] Ср., например, замечания Б. Н. Путилова в работе «О некоторых структурных особенностях славянского эпоса»,— «Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae», T. 19, f. 1—4, 1969. Это, разумеется, не снимает возможности корректного синхронного описания бытования текстов (ср. работы П. Г. Богатырева), но, с другой стороны, «любое полное синхронное описание языка не может обойтись без понятий архаизма и инновации» (Е. Курилович, О методах внутренней реконструкции,— «Новое в лингвистике», IV, М., 1965, стр. 401).

[36] Мы благодарим за советы и помощь в работе С. Ю. Неклюдова и В. В. Руденко.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии 5
Б. Н. Путилов. Проблемы фольклора в трудах В. Я. Проппа 7
Библиография трудов В. Я. Проппа 16
К. В. Чистов. Специфика фольклора в свете теории информации. . . . 26
В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах 44
И. И. Ревзин. К общесемиотическому истолкованию трех постулатов Проппа (анализ сказки и теория связности текста) 77
Е. М. Мелетинский. Структурно-типологический анализ мифов северо-восточных палеоазиатов (Вороний цикл) 92
Б. П. Путилов. Мотив как сюжетообразующий элемент 141
П. А. Гринцер. Эпические формулы в «Махабхарате» и «Рамаяне» . . 156
С. Ю. Неклюдов. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора 182
Т. В. Цивьян. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке (на материале албанской сказки) 191
Е. С. Новик. Система персонажей русской волшебной сказки 214
Г. Л. Пермяков. К вопросу о структуре паремиологического фонда . 247
Б. Б. Парникель. Относительно полисемантичности малайскоязычной «Повести о санг Боме» 275
С. Д. Серебряный. Интерпретация формулы В. Я. Проппа (в связи с ее приложением к индийским сказкам) 293
Г. А. Левинтон. К проблеме изучения повествовательного фольклора 303

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ФОЛЬКЛОРУ

Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895 — 1970)

Утверждено к печати Институтом востоковедения Академии наук СССР

Редактор *С. С. Цельникер* Художественный редактор *И. Р. Бескин*
Художник *Л. С. Эрман* Технический редактор *Л. Ш. Береславская*
Корректоры *В. В. Воловик и Л. И. Письман*

Сдано в набор 10/IV 1974 г. Подписано к печати 18/XI 1974 г. А-12035
Формат 60×90¹/₁₆ Бум. № 1 Печ. л. 20+0,125 п. л. вкл. Уч.-изд. л. 22,11
Тираж 2500 экз. Изд. № 3362 Зак. № 511 Цена 2 р. 40 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»
Москва, Центр, Армянский пер., 2
2-я типография издательства «Наука», Москва, Шубинский пер., 10