

KI-1457040

cc



К. С. ДАВЛЕТОВ

ФОЛЬКЛОР
КАК ВИД
ИСКУССТВА

К 1457040

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА · 1966

Вступление



Говоря о фольклоре как виде искусства, мы должны ясно сознавать принципиальный смысл стоящей перед нами проблемы. В противном случае любое фольклористическое исследование нам придется рассматривать в качестве исследования на эту тему. Характеристика фольклора как вида искусства должна раскрыть его сущность как особой формы художественного сознания, его специфику по отношению к профессиональному искусству. И можно сказать, что сама постановка этого вопроса является результатом длительного и сложного развития науки о фольклоре.

Историческое значение фольклора в становлении и развитии искусства, его художественные достоинства должны

были привлечь к нему внимание эстетической мысли с момента ее возникновения. Гомер, легендарный создатель героического эпоса греков, был признанным патроном античного искусства. Европейская теория искусства в эпоху Возрождения целиком переняла это отношение к Гомеру, который признавался величайшим выразителем вечных эстетических норм, а потому высшим образцом для всего искусства. При этом никто и не думал об «Илиаде» и «Одиссее» как о произведениях, возникших на основе такой формы искусства, которая принципиально отличается от литературы и в некотором смысле даже противостоит ей. Не видя коренного различия между формами искусства, исследователи, естественно, объединяли литературу и фольклор понятиями «словесность», «литература», так что отличие последнего состояло только в эпитете «народный»: «народная словесность», «народная литература». И поскольку подобное отождествление производилось людьми, которые мыслили категориями профессионального искусства, это неизбежно приводило к стиранию специфики фольклора, к оценке его сквозь призму литературных представлений. Отсюда понятно, почему исследователями греческого эпоса заранее предполагалось наличие индивидуального автора у грандиозных эпических поэм. Возникновение сомнений в существовании Гомера, возникновение так называемого «гомеровского вопроса» (независимо от конкретного его решения) было связано с признанием народной основы и сущности гомеровских поэм. Но это означало перенесение «тайны» художественной силы Гомера из литературы фольклор, принципиальное «открытие» фольклора.

Усилиями романтиков народное творчество было представлено как выражение мистического единого народного духа. Для романтиков весь фольклор превратился в такой же эстетический фетиш, каким был ранее Гомер. Ясно, что подобное отношение к фольклору, хотя оно и способствова-

ло его более широкому общественному признанию, мало помогало выяснению его подлинной сущности.

Однако и резкий поворот к позитивизму, последовавший за романтическим периодом в фольклористике, не принес в этом отношении видимых результатов. С исчезновением традиционных деклараций о «гармонии» и «естественности» фольклора исчезла всякая общая его трактовка. Позитивистам удалось практически нащупать ряд предпосылок существования фольклора, но конечной их целью стала внешняя (сюжетная) систематизация фольклора и построение на ее основе всей истории искусства. При этом не оставалось места для определения специфики форм искусства. Из бесконечных сравнений и параллелей можно было извлечь только мысль о вечности фольклорных сюжетов. В соответствии с этим их теория фактически оказывалась той же теорией вечных эстетических законов и образцов, но уже разменной на медную монету отдельных мотивов и сюжетных схем, а потому и потерявшей обобщающую силу, блеск и диалектику, которой она обладала у таких ценителей классической гармонии, как Винкельман и Гете.

Решительным сдвигом в развитии науки о фольклоре, ведущим к совершенно новым возможностям в оценке фольклора как вида искусства, явилась русская революционно-демократическая фольклористика. Эту мысль, на наш взгляд, следовало бы даже расширить. Варварские формы классового гнета и необычайный размах освободительного движения в России определили глубокий демократизм и подвижнический характер всей передовой русской науки о народном творчестве. Мы должны критически оценивать те или иные направления дореволюционной русской фольклористики, но нельзя упускать из виду, что они развивались в атмосфере стремительного роста революции, им так или иначе было присуще стремление служить «делу народному», их конкретные достижения были гораздо значитель-

нее теоретических программ. Работы революционеров-демократов стали венцом этой науки. Их оценка революционных потенций народа, их теория народности как высшего свойства искусства, получившего в фольклоре свое исторически определенное выражение, непосредственно подводят к пониманию фольклора как формы народного самосознания.

Последовательное социально-историческое обоснование такого взгляда на фольклор, возможное только с позиций марксизма-ленинизма, стало важнейшей задачей советской науки. Огромная собирательская работа, исследование отдельных областей и жанров фольклора позволили советским ученым восполнить многие пробелы дореволюционной фольклористики и дать новое, классовое осмысление народного творчества. Огромный опыт накоплен нами и в области исследования художественной природы фольклора на широком многонациональном материале. Все это подготовило решение многих общих проблем фольклора и сделало характеристику фольклора как вида искусства ближайшей нашей задачей.

Понятно, что данное исследование, представляющее собою одну из начальных попыток в этой области, не может претендовать на полноту и законченность выводов. Его цель сводится к тому, чтобы наметить круг важнейших вопросов, возникающих при анализе фольклора с этой точки зрения.

О специфике фольклора и ее материальной обусловленности



Отсутствие специальных работ о фольклоре как виде искусства совсем не означает, что в науке нет тех или иных суждений по этому поводу. Наоборот, неясность данной проблемы приводит к многочисленности и разнообразию ее трактовок. И хотя взгляды на фольклор обычно высказывались в самой сжатой и общей форме в трудах историко-литературного и общеэстетического содержания или в конкретных монографических работах по отдельным вопросам фольклора, мы должны, конечно, учитывать этот опыт и исходить из него. Однако осмысление существующих точек зрения на фольклор, объяснение их внутреннего отношения и логики развития, необходимое нам для выбора и обосно-

вания собственного исследовательского пути, связано с известными трудностями.

Так, очень мало дает нам простой историографический обзор различных высказываний о фольклоре. Нужно ли доказывать, что сама история научной мысли в данной области не может быть раскрыта ясно и последовательно, пока мы не достигли более или менее верного понимания предмета и не получили таким образом возможности оценивать действительную роль различных направлений в фольклористике. Не потому ли те начальные попытки характеристики фольклористической проблематики в истории эстетики, которые предпринимаются сейчас, превращаются в развернутое переложение различных авторов и обладают скорее библиографической, чем исследовательской ценностью?

Нельзя ограничиваться и эмпирическим отбором тех определений фольклора, которые представляются наиболее верными и заслуживающими дальнейшего развития, ибо, во-первых, при таком подходе мы ничем не гарантируем себя от субъективных ошибок, во-вторых, не получаем никакой методической ориентировки. В самом деле, для того чтобы использовать прошлые достижения, необходимо понять не только сравнительную ценность существующих концепций, но и общий уровень исследования, который в них проявляется.

Насколько это справедливо в применении к нашей теме, убедиться нетрудно. Дело в том, что очень часто между различными определениями фольклора вообще невозможно выбирать, противопоставляя их друг другу как правильные и неправильные, поскольку в каждом из них отражается и абсолютизируется та или иная реальная особенность фольклора. Подобное явление мы можем наблюдать в истории всякой науки; в ходе исторического движения общества предмет познания как бы поворачивается к исследователю (в зависимости от его теоретических и социально-классовых

позиций) той или иной стороной. Для общей характеристики предмета мы должны, следовательно, не выбирать между такими односторонними его определениями, но выработать концепцию, которая включала бы в себя их общее рациональное содержание. Такая задача единого и целостного освещения сущности предмета (а именно ее и нужно решить при характеристике фольклора как вида искусства) в плане исследовательском может быть определена как задача научного синтеза. Этот вывод имеет для нас ключевое значение, в чем мы неоднократно будем убеждаться в дальнейшем при оценке общего развития взглядов на фольклор. Обратимся к нашим сегодняшним спорам о фольклоре.

Действительно, большинство попыток определения сущности фольклора сводится в настоящее время к обоснованию в качестве главного признака фольклора одной из его особенностей — устности, вариативности, коллективности или массовости. Характеристика каждой из этих сторон, особенно на конкретном художественном материале, безусловно полезна. Но очевидно, что направление исследовательской мысли при этом остается сугубо аналитическим, предмет как бы разлагается на составные элементы, освещается с различных сторон и в различном плане. Конечно, каждая точка зрения, находясь в непосредственном, видимом противоречии с другими, вместе с тем содержит долю истины. Однако именно это еще более запутывает нас, ибо создается положение, когда все понемногу правы, а существо предмета так и остается не определенным.

Может показаться, что решение вопроса дается теми исследователями, которые видят специфику фольклора в совокупности указанных признаков. Но и тут необходимого синтеза мы не достигаем; ибо синтез знаний о предмете не может быть только формальной суммой его частных определений, он должен отражать не ту или иную сторону явления и не сумму этих сторон, а сущность явления, кото-

рой все эти особенности вызываются. Но сущность всякого общественного явления исторична и может быть определена только с помощью исторического подхода. И тут обнаруживается, что противопоставление одной стороны предмета другой и гадательный выбор между ними возможны только при совершенно абстрактном, внеисторическом его рассмотрении. Это хорошо показал Л. И. Емельянов, оценивая дискуссию о перспективах развития современного народного творчества, которая проходила в нашей фольклористике последние несколько лет¹.

Почему исчезают сейчас наиболее крупные жанры фольклора? Будет ли он существовать в дальнейшем или его окончательно вытеснит профессиональное искусство? Какова историческая преемственность фольклора и художественной самодеятельности? Постановка этих проблем не могла не подвести наших фольклористов к вопросу: что же такое фольклор, фольклор как вид искусства? Так что в конце концов вся дискуссия свелась к обсуждению этого вопроса, и здесь в полной мере выявилось состояние его разработки.

«...среди участников дискуссии,— пишет Л. И. Емельянов,— не было, пожалуй, и двух, чьи представления о фольклоре можно было бы назвать одинаковыми. Одни считали характерным признаком фольклора устность, вторые — коллективность, третьи — совокупность того и другого с пресловутой «шлифовкой» впридачу, четвертые выдвигали идейные критерии. Объяснить это можно лишь тем, что вопрос о специфике фольклора в отношении к проблеме исторических судеб его, вообще говоря, никогда не вставал в прямом и непосредственном плане. В прошлом в этом про-

¹ См. материалы Всесоюзного совещания по проблемам современного фольклора в Киеве, 1961.— Журн. «Народна творчість та етнографія», 1962; а также дискуссию о современном фольклоре в журн. «Русская литература», 1962, № 4.

сто не было особой нужды. Поэтому и обходились такими общими определениями, как то, что фольклор — это устное коллективное творчество трудового народа и т. п. Не вызвали особых сомнений и такие признаки старого фольклора, как анонимность, шлифовка и т. д., потому что речь шла о вполне определенном, конкретном материале, которому указанные признаки действительно были в той или иной мере свойственны. Покуда им могло придаваться лишь это описательное значение, ими вполне можно было обойтись. Положение, однако, радикально переменялось, когда на повестку дня встал вопрос об исторических судьбах фольклора, когда речь пошла не об описательной характеристике определенного материала, называемого традиционным фольклором, а о месте фольклора как специфической формы сознания в системе национальной культуры. Теперь уже упомянутых признаков было явно недостаточно, так как все они характеризовали лишь формы проявления фольклора в определенный период его существования, но ни в какой мере не отражали его исторической детерминированности...»²

Мы бы не сказали, что в устности, вариативности и коллективности фольклора, так же как и в письменном характере и индивидуальном авторстве литературы, несколько не отражалась их историческая детерминированность. Но такое «отражение» действительно нуждается в соответствующей расшифровке, при которой должны быть выяснены условия существования фольклора в целом.

Возникает вопрос: почему же мысль наших фольклористов шла не в этом направлении, а в плане поисков отдельных художественных признаков фольклора? Суть дела станет ясной, если мы обратим внимание на то, что между

² Л. И. Емельянов. Нерешенные проблемы в изучении народного творчества. — «Русский фольклор», IX. М.—Л., 1964, стр. 42.

единой целостной характеристикой фольклора и оценкой его художественной специфики существует некоторое противоречие, что они не покрывают друг друга. Действительно, даже при самом беглом взгляде на фольклор мы убеждаемся, что он тесно связан с различными явлениями народного сознания и быта, которые выходят за пределы собственно эстетические. Ничего обязательного в этом смысле не несет и само понятие «фольклор»³. В полном соответствии с этим термином состояло и первоначальное понимание фольклора, которое нередко сохраняется в зарубежной науке и которое имело гораздо более широкое содержание, чем только поэтическое творчество народа, и включало также материал этнографический (например, народную медицину, приметы, обычаи, верования и т. п.). Но постепенное разделение фольклористики и этнографии, т. е. наук об искусстве народных масс и их материальной культуре, естественно, должно было привести к необходимости более точного разграничения их предметов. В практическом отношении это было и необходимо и справедливо. Но посмотрим, к чему привел этот закономерный процесс в теории, в нашем сознании.

Благодаря тому, что подавляющая масса материала, который раньше целиком именовался фольклором, так или иначе художественно оформлен и связан с искусством, при разделении этого материала между фольклористикой и этнографией термин «фольклор» был с полным правом перенесен на искусство народных масс и оказался связанным с названием науки, его изучающей. И с этим примирились все, кроме самих фольклористов. Последние, стремясь определить свой предмет и его специфику еще точнее, после усиленной критики старого термина выбрали понятие «народное устно-поэтическое творчество». Все эти терминологи-

³ Народная мудрость.— Англ.

гические эволюции не имели бы особого значения, если бы в них не отражалась внутренняя тенденция в понимании и трактовке изучаемого предмета, причем тенденция, приходящая в противоречие с сущностью самого предмета. В самом деле, фольклор в большинстве случаев представляет собою не только искусство, но нечто гораздо более широкое. О невозможности трактовки фольклора только как искусства и невозможности в связи с этим удовлетворяться термином «устно-поэтическое творчество» писал еще Ю. М. Соколов⁴. Вопрос этот имеет для нас принципиальное значение.

Нужно признать, что рассмотрение фольклора в его реальном виде не позволяет нам никакими аналитическими путями провести точную окончательную грань между его «художественным» и «нехудожественным» содержанием. Прежде всего это обнаруживается при обращении к жанрам фольклора. Возьмем народные плачи или заговоры. Разве сами по себе они принадлежат к искусству? Мы знаем, что они могут выливаться и нередко выливаются в художественную форму. Но часто они этого художественного значения не получают. Разве это уже не отличает их принципиально от таких жанров, которые являются искусством и по форме и по существу? Еще труднее решить вопрос о природе фольклора, когда мы подойдем к ней изнутри.

Фольклор действительно представляет собою «народную мудрость», почти весь круг идеологических представлений народных масс на определенной стадии их исторической жизни. Приведем здесь два достаточно убедительных высказывания. «...Художественное творчество трудящихся,— писал о фольклоре Горький,— служило единственным организатором их опыта, воплощением идей в образах

⁴ См. Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941, стр. 7—8.

и возбудителем трудовой энергии коллектива»⁵. Точно так же широко трактовал сущность фольклора и А. Н. Толстой: «Русский народ создал огромную изустную литературу... Напрасно думать, что эта литература была лишь плодом народного досуга. Она становила и укрепляла его нравственный облик, была его исторической памятью»⁶. Мы не хотим умалить значение эстетического познания искусства в собственном смысле. Но фольклор — по кругу входящих в него представлений и по своим функциям — имел для народных масс гораздо более широкое значение, чем искусство как таковое.

В этой связи становится очевидным, что изучение фольклора и, в первую очередь, определение его основной специфики должно осуществляться с более широких позиций, чем это принято сейчас. В нашей фольклористике долгое время только в работах В. Г. Базанова встречались настойчивые призывы рассматривать фольклор как выражение всей духовной жизни народных масс, а фольклористику как «народознание». Недостаток существующей нашей фольклористической методики состоит в том, что она пытается представить художественные особенности фольклора в отрыве от его реального, более широкого исторического и идеологического значения и упускает из виду важнейшие общественные функции фольклора — функции народной истории, народной философии, народной социологии. Понятно, что в этих условиях говорить о фольклоре как цельном и живом явлении и поисках его исторической основы не приходится. Умозрительное оперирование отдельными его признаками — это единственное, что нам оставалось.

⁵ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 27. М., 1953, стр. 319.

⁶ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. XIV. М., 1950, стр. 161.

Признавая художественную функцию фольклора не единственной, — хотя и наиболее существенной, — его функцией, мы, естественно, должны прийти к ее оценке от общей характеристики фольклора как специфической формы сознания. Каковы же общие идеологические особенности фольклора?

Уже самый факт соединения в фольклоре различных идеологических функций, а также невозможность проведения четкой внешней грани между художественным творчеством народных масс и другими формами их духовной жизни показывают, что фольклор возникает на основе недифференцированности форм общественного сознания и живет благодаря ей. Заговорив об этом важнейшем моменте, мы сразу получаем возможность для конкретной социально-исторической оценки фольклора и условий его существования. Действительно, недифференцированность форм общественного сознания представляет собою явление исторически вполне определенное, и связано оно с совершенно определенными материальными факторами в развитии общества. Здесь стоит сделать некоторое отступление и сопоставить с понятием недифференцированности общественного сознания признак «коллективности», о котором чаще и упорнее всего говорят наши ученые в применении к фольклору.

Понятие «коллективность» фольклора конкретизируется обычно отрицательным путем. (Одно это уже доказывает, что оно остается для нас не совсем ясным.) При этом подчеркивается, что произведения народного творчества не имеют индивидуальных авторов. «Генетически, — пишет, например, В. Я. Пропп, — фольклор должен быть сближен 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»⁷. Является ли, однако, это действительным объяснением сущности фольклора? С одной стороны, возникновение и развитие литературы как формы сознания, строго говоря, также мало зависит от воли отдельных индивидуумов. О литературе тоже можно сказать, что она возникает везде там, где для этого создались соответствующие условия. С другой стороны, при конкретном подходе к фольклору нельзя отрицать в нем волю и значение личности. Нам нет нужды доказывать роль даровитых носителей и творцов фольклора после работ Б. М. и Ю. М. Соколовых и М. К. Азадовского. Но и вопрос о возникновении первоосновы фольклорного произведения должен быть подвергнут в этом смысле критическому пересмотру. Конечно, существуют такие жанры фольклора (например, сказка), в отношении которых говорить об индивидуальном авторстве не приходится и в которых акт творчества в основном сводится к умению перегруппировать и по-новому преподнести традиционный материал. Однако специфический критерий должен быть применим к любому фольклорному произведению. И вот этого о «коллективном авторстве» или, иными словами, об «отсутствии авторства» сказать нельзя. Существуют в фольклоре и такие жанры, которые явно тяготеют к конкретному авторству (песни). Говоря о песнях и их коллективном создании, прибегают обычно к двум примерам: к рассказу Горького «Как сложили песню», в котором сообщается о случае коллективного сочинения песни двумя женщинами, и к песне «Наш паровоз», созданной рабочими вагоно-ремонтных мастерских Московско-Рязанской железной дороги. Однако существуют факты и противоположного рода.

⁷ В. Я. Пропп. Специфика фольклора.— «Труды юбилейной научной сессии ЛГУ, Секция филолог. наук», 1946, стр. 142.

Исследователями было установлено существование вполне определенных авторов у ряда таких песен, народность которых не позволяет отрицать никакая теоретическая предвзятость. Существование реальных творческих индивидуальностей в фольклоре может быть показано даже в отношении такого летучего жанра, как частушка, о чем прекрасно пишет Е. В. Гиппиус: «Во всех молодежных коллективах, где звучит частушка, в клубе, избе-читальне, на улице всегда выделяются определенные певцы и певицы-вожаки, молодежь прислушивается к ним, ожидая от них новых импровизаций, подхватываемых и входящих в обращение»⁸.

Если подходить к проблеме авторства фольклора с фактической стороны, можно привести примеры и «отсутствия автора», и «коллективности» его, и наконец вполне определенной его «индивидуальности». Таким образом, под сомнение должно быть взято само понятие «коллективность происхождения» как критерий фольклора. В. П. Аникин пишет, например: «Часть фольклористов разделяет теорию индивидуального происхождения устных произведений народа, между тем как другая часть ученых правильно считает, что своим происхождением народно-поэтические произведения обязаны коллективному творчеству широких трудящихся масс народа»⁹. Здесь, во-первых, отрицаются неоспоримые факты индивидуального происхождения ряда выдающихся образцов фольклора, во-вторых, — и это главное — индивидуальность происхождения противопоставляется коллективности художественного существа.

Очевидно, что понятие «коллективности», если считать-ся с реальными фактами, может применяться только к содержанию народного творчества, к его качеству и специфи-

⁸ Е. В. Г и п п и у с. Интонационные элементы русской частушки. — «Советский фольклор», 1935, № 4—5, стр. 100.

⁹ В. П. А н и к и н. Русская народная сказка. М., 1959, стр. 13.

ке, при этом неизбежно встает вопрос о диалектике индивидуального и коллективного, характерной для фольклора. Однако и эта чрезвычайно справедливая сама по себе мысль может превратиться в отвлеченную формулу, не объясняющую, а затемняющую существо дела, если не вложить в нее конкретное реальное содержание. «Коллективная природа фольклора,— пишет, например, В. П. Аникин,— не только не исключает личного творчества отдельных сказителей, певцов, но и предполагает его. Не будь личного творческого начала, не было бы и самого коллективного творчества. Вся суть в том, чтобы правильно определить *степень, размеры* (курсив мой.— К. Д.) творчества отдельного человека в общей коллективной работе многих людей, нередко целых поколений»¹⁰. Нужно ли доказывать, что делить формы искусства (фольклор и литературу) по «степени, размерам» творчества отдельного человека — значит избирать явно формальный, количественный подход, который не может породить ничего, кроме бесплодных споров и путаницы? Говоря о сущности этих двух видов искусства, необходимо, очевидно, дать внутреннее, качественное определение их специфики. Можно ли при этом ограничиваться вневременной и всеобщей трактовкой диалектики коллективного и индивидуального в фольклоре в том смысле, что акт творчества сам по себе всегда индивидуален, но произведение фольклора отражает сознание коллектива и создается согласно определенным художественным традициям? Разве все это неприменимо целиком и полностью и к литературе? Разве поэт или писатель выражает в своих творениях только «собственное» сознание? Да их никто бы не стал читать. И в литературе всякий художественный факт приобретает ценность только «коллективным», общественным содержанием. И в литературе всякое произве-

¹⁰ В. П. Аникин. Русская народная сказка. М., 1959, стр. 17.

дение создается в рамках и при опоре на определенные традиции. Следовательно, разницу между отношением индивидуального и коллективного в фольклоре и литературе можно раскрыть, только показав, что они возникают на основе различных общественных условий, с различным отношением личности и человеческого коллектива. Литература возникает и отражает общество, в котором личность осознает и выделяет себя из окружающей ее социальной среды, в которой личность получает самостоятельное и индивидуальное развитие. Так что и в искусстве она (эта личность) стремится утвердить свое индивидуальное мироощущение и особенности. В фольклоре же дело обстоит как раз наоборот. В нем отражается такое общественное сознание, в котором коллективное довлеет над индивидуальным, не расчленяется на это индивидуальное и не кристаллизуется в него. И надо сказать, что эта важнейшая основа фольклорного творчества была понята уже давно.

Вот что мы читаем, например, у А. Н. Веселовского: «Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проектируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых, относительно, условиях и с теми же результатами, потому что уровень один. Каждый видимый факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство, песня будет коллективно-субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, т. е. того, чья песня понравилась, пригидилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства»¹¹. Здесь, очевидно, диалектика индивидуального и коллектив-

¹¹ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. 1, СПб., 1908, стр. 326.

ного в фольклоре получает самое замечательное и конкретное определение. Но вот тут-то и выясняется, что за понятием «коллективности» фольклора стоит фактически не что иное, как недифференцированность, монолитность общественного сознания. Но если это так, то относительно содержательного, существенного признака фольклора правильнее вообще говорить именно о недифференцированности общественного сознания, ибо понятие «коллективность» не имеет определенного исторического содержания, может означать и коллективность авторства и т. п., т. е. переноситься на формальные и несущественные моменты и приобретать запутанный, софистический смысл. Отсюда и происходят те затруднения, которые приносит понятие «коллективность» нашим исследователям фольклора. Не то, чтобы им было совершенно чуждо понимание диалектики индивидуального и коллективного в фольклоре. Но, не раскрывая сущность «коллективности» фольклора социально-исторически через такую категорию, как недифференцированность общественного сознания, и тем самым сохраняя понятие «коллективности» как главное и окончательное, фольклористы при конкретизации этого понятия неизбежно сходят к упрощенным и механическим его толкованиям, всякий раз возвращаясь в конечном итоге к немногочисленным примерам коллективного сочинительства.

Освободившись от односторонних и многозначных определений фольклора и обретя в понятии недифференцированности общественного сознания прочную базу для анализа существа фольклора и его художественной специфики, мы, казалось бы, сдвинулись с места. Но здесь нас подстерегает неожиданность. Дело в том, что трактовка фольклора в подобном плане в истории науки уже существовала. И она не только имела распространение, но затем была даже признана банальной и мало чего объясняющей. Приве-

дем исчерпывающее высказывание В. Ф. Миллера из его «Очерков истории русской народной словесности»:

«Мы могли еще недавно твердо и отчетливо ответить на целый ряд интереснейших вопросов: ни один хороший ученик гимназии не затруднился бы уяснить отличие народной, устной поэзии от поэзии культурной, литературно-художественной. Он сказал бы (со слов О. Миллера и А. Галахова), что народная поэзия есть произведение и общее достояние всего народа, что она возникла в период господства наивных верований и юношеской фантазии, когда народ еще не распадался на классы и сословия, когда все принимали равное участие в подвигах, совершаемых не замыслом и волею одного-либо человека, а инстинктом и силою целого народа. Отдельный человек, слагавший и певший песню, был органом, голосом всего народа; он не творил чего-либо нового, а выражал лишь то единственно, что известно было каждому. Самодеятельность его не поостиралась на создание сюжета поэтического произведения. Он не вносил в песню ни личных лирических излияний, ни сатиры, не ставил себе задачи изобразить характер того или иного класса народа или поучать своих ближних. Уверенный в сочувствии своих слушателей, певец не допускает никаких украшений и эффектов. Да они и излишни, так как народная поэзия служила и служит народу не одним только предметом эстетического удовольствия. Народ понимает ее не как особую сферу духовной деятельности, сферу искусства, которое образованный человек отличает явственно от других областей жизни — религии, гражданской деятельности, науки. Естественная поэзия касается всего народного духа, обнимает и религиозные, и нравственные его интересы»¹². В таком понимании не со всеми частностями можно

¹² В. Ф. Миллер. Очерки истории русской народной словесности, т. 1. СПб., 1897, стр. 22.

согласиться, о чем еще будет идти речь впоследствии. Неверно, например, стремление объединить фольклор с религиозными верованиями. Но в целом в основе этой характеристики фольклора явно лежит понимание его как поэзии «того периода какого-либо народа, когда этот народ не представлял никакой материальной и духовной дифференциации»¹³. Почему же это представление, заключающее в себе существо фольклорной специфики, было затем оставлено учеными и даже подвергалось активной критике? В данном случае мы касаемся чрезвычайно интересного и важного для нас момента в развитии познания. Чтобы разобраться в нем, обратим внимание на принципиальные особенности только что приведенной характеристики фольклора. Критикуя ее, В. Миллер спрашивает, каким путем, на основании изучения какого материала добыты эти научные положения. ...«Такой вопрос должен быть поставлен всяким «научным следователем», желающим дать себе отчет в том, насколько приведенные общие положения вытекают из изученных наукой фактов»¹⁴. Отвечая на этот вопрос, мы должны сразу сказать, что представление о фольклоре как искусстве, связанном с недифференцированным обществом и общественным сознанием, которое возникло в науке о фольклоре в момент ее становления, носило характер самого общего впечатления, составленного на основании совокупности первоначального обзора фольклора, всех первоначальных наблюдений. Такой взгляд обладал тем преимуществом, что он охватывал свой предмет в целом и в основных его чертах и поэтому позволил отметить сразу важнейшую черту фольклора. Но он не был проверен последовательным анализом всех конкретных аспектов жизни фольклора,

¹³ В. Ф. Миллер. Очерки истории русской народной словесности, т. 1, стр. 23.

¹⁴ Там же, стр. 22.

он не прошел этого испытания, связанного с различными диалектическими противоречиями реального развития, представляющимися на первый взгляд исключениями из правила и поэтому нуждающимися в специальном объяснении и оговорках. Без такого обоснования множество конкретных фактов и наблюдений должно было представляться опровержением первоначального, верного в своей основе взгляда на фольклор. Обобщая эту мысль, можно сказать, что для развития наших знаний о том или ином жизненном явлении в целом характерно создание на первых порах верного представления о самых общих особенностях этого явления, пока аналитические исследования его частных сторон не заслонили постепенно это первоначальное представление, которое можно было бы назвать первоначальным синтезом. Классическим примером в данном случае может служить наивно материалистическое и диалектическое мировоззрение греков. Дальнейшее развитие аналитических конкретных исследований в отдельных областях естествознания разрушило этот начальный внешний синтез, как это хорошо видно из истории европейской науки XVII—XVIII веков.

Путем каких аргументов разрушалось первое общее представление о фольклоре, мы можем судить совершенно конкретно. Охарактеризовав точку зрения на фольклор, «известную каждому гимназисту», В. Ф. Миллер затем следующим образом критикует ее: «...знает ли наука действительно поэзию того периода какого-либо народа, когда этот народ не представлял никакой материальной и духовной дифференциации, когда все члены его принимали равное участие в подвигах и каждый испытывал одинаковое возбуждение и одинаково направленное духовное настроение? На такой вопрос последует немедленно отрицательный ответ: окажется, что такого народа этнография, а тем менее история, не может указать что такой народ — создание

теории. Далее окажется такой же научной фикцией поэт-певец этого предполагаемого народа, — поэт, который не творит чего-либо нового, но выражает лишь то единственно, что известно каждому, и не может создавать нового сюжета. Спрашивается, на чем основано предположение, что душевная жизнь примитивного человека так резко расходится с нашей? Мы алчем новых впечатлений, ценим то, чего раньше не слышали, первобытный же певец-поэт почему-то должен был петь лишь старое, общеизвестное. Как же представить нам себе вообще появление многочисленных сюжетов? Кем они были измышлены? Коллективным творчеством масс? Но и ведь это фикция, так как человеческий опыт такого творчества никогда не наблюдал. Далее спрашивается, на чем основано положение, будто первобытный певец настолько был уверен в сочувствии слушателей, что не допускал никаких украшений и эффектов? Почему теория лишает его естественных свойств всякого художника всех времен и народов — стремления произвести впечатление, украсить по мере сил свое творение? Как же, однако, объяснить происхождение обычных украшений произведений так называемой народной поэзии — размеренной речи, эпитетов, сравнений и прочее? Тою же фикцией коллективного творчества, которое, если мы от фразы перейдем к представлению, сведется к творчеству отдельных лиц, хотя бы имя им было легион. Имеем ли мы какое-нибудь научное основание предполагать, что все эти безымянные первобытные поэты по психическим свойствам совершенно отличались от современных? Это было бы равносильно предположению, что вообще духовная жизнь примитивного человека следовала другим законам, а не тем, которым подчиняется психика современного человека. В таком случае, конечно, он навсегда останется для нас загадкой. Наконец, теория безыскусственной народной поэзии видит различие в самом отношении примитивного народа к его поэзии от отноше-

ния к ней современного образованного человека. Мы относим творение поэта в сферу искусства. Первобытному (фиктивному) народу песня служит не одним только предметом эстетического удовольствия: естественная поэзия обнимает и религиозные, и нравственные, и умственные интересы. Здесь опять за фразами скрывается недоразумение. Ведь поэтическое произведение и нашего времени может выражать религиозные, нравственные и умственные интересы поэта и читающего его общества...»¹⁵. Мы привели это рассуждение полностью, потому что в нем ясно выражены все сильные и слабые стороны аналитической критики первоначального единого представления о фольклоре.

Оценивая эту критику, мы должны выделить в ней два вида возражений против трактовки фольклора как продукта недифференцированного общественного сознания: это — возражения принципиальные, обусловленные общими теоретическими взглядами критикующего, и возражения, касающиеся более частных моментов. К принципиальным положениям, опровергаемым В. Миллером, относятся: 1. Возможность недифференцированности общества, равенства его членов и монолитности их сознания вообще; 2. Возможность различия законов мышления «примитивного» и «современного» человека; 3. Возможность различного отношения «примитивного» и «современного» человека к своему творчеству и его функциям (только искусство или выражение всей духовной жизни). И по всем трем пунктам критика эта оказывается несправедливой. Если и впрямь в истории никогда не было общества и общественного сознания без всякой внутренней дифференциации, то так же верно и то, что, во-первых, развитие общества шло от меньшей

¹⁵ В. Ф. Миллер. Очерки истории русской народной словесности, стр. 23—24.

дифференциации к большей и, во-вторых, в этом развитии были такие ступени, которые в том или ином отношении могут рассматриваться как противоположные по своему характеру. Сознание первобытного человека, находящегося во власти родовых отношений, в сравнении с сознанием современного человека, равенство членов бесклассового общества в сравнении с положением представителей различных классов являются достаточно убедительными примерами. Нечего и говорить о возможности различий в законах мышления «примитивного» и «современного» человека. Если мы не исходим в объяснении явлений общественного сознания из «вечных законов» психики, но предполагаем, что общие логические законы распространяются только на самый механизм мышления, а его качество и направление зависят от общественных условий, то своеобразие законов мышления людей, стоящих на различных ступенях социального развития, для нас станет не вопросом, а аксиомой. Отсюда ясно и то, что «примитивный» человек мог видеть, в отличие от «современного», в своем художественном творчестве нечто большее, чем искусство, превращать его в нечто большее, чем искусство. Наконец, отождествление отражения философских и прочих воззрений в литературе с вопросом о недифференцированности форм общественного сознания, очевидно, неверно и должно было вызывать возражения уже у современников В. Миллера.

Остановимся теперь на более частных возражениях В. Миллера (против отрицания «новизны» в фольклоре, отсутствия эффектов и украшений и т. п.). Несомненно, что в них Миллер был более прав. Сторонники трактовки фольклора как «безыскусственной» поэзии явно преувеличивали здесь в угоду своей точке зрения значение традиционности фольклора и единства сознания у его исполнителей и слушателей. Но и здесь абсолютно отвергать их высказывания было бы неправильно, ибо инертность поэтики фольклора и

недопустимость в нём личного произвольного фантазирования является несомненным фактом.

Получается, будто первоначальный синтетический взгляд на фольклор требует только частных корректив, но не существенного дополнения и обоснования. Между тем это не так. Мы с современных наших позиций можем выдвинуть в данном случае такие сомнения и требования, какие не выдвигались представителями старой академической науки. Объяснений требует вопрос о недифференцированности общественного сознания (а значит, и общественных условий как его почвы) с точки зрения разделения общества на классы и жизни фольклора в классовом обществе. Разве классовое разделение общества и несомненная классовая направленность фольклора не являются частью общественной дифференциации? Следовательно, если мы говорим о недифференцированности общественной жизни и общественного сознания, являющейся основой фольклора, то мы должны определить это положение более конкретно, определить, к каким моментам общественной жизни оно относится. Можно сказать, что первоначальное синтетическое воззрение на фольклор не устояло перед его аналитической и, надо добавить, метафизической критикой именно потому, что оно было внешним, основанным на идеалистических представлениях об обществе и развитии общественного сознания. Этот ранний взгляд на фольклор не опирался на подлинное понимание процессов развития общества, которое дает марксизм. Поэтому защитники его, говоря в общей форме об отсутствии всякой материальной и духовной дифференциации, рождающей фольклор, не могли определить его более точно. Не случайно В. Миллер связывает эту трактовку фольклора со взглядами мифологов (братьев Гримм). При своей смутности и неопределенности она действительно могла смыкаться и с теорией мифологов, и со славянофильством, и с другими фолькло-

ристическими школами прошлого. Только при материалистическом обосновании концепции об опоре фольклора на недифференцированное общественное сознание и объяснении всех частных несоответствий, имеющих место в действительной истории развития фольклора, мы получаем возможность сохранить то зерно, которое содержится в первоначальном синтетическом представлении о фольклоре и развить его в синтез высшего порядка.

Остановимся на вопросе о том, как надо понимать недифференцированность общественных условий, с которыми исторически связан фольклор. Как мы уже сказали, речь здесь идет не о классовом разделении общества, при наличии которого фольклор обретает острейшее классовое содержание. В дифференциации общества мы должны найти, следовательно, другие существенные факторы. Действительно, фольклор возникает еще в доклассовом обществе, в чем нетрудно убедиться, обращаясь к истории таких важнейших жанров фольклора, как героический эпос и сказка, которые тесно связаны генетически именно с этой эпохой. В свою очередь, фольклор активно живет и после падения классово-антагонистического общества, в условиях социализма. Если при рабовладельчестве, феодализме и капитализме мы можем определять фольклор как искусство трудящихся масс и противопоставлять его в известной мере литературе, подвергающейся контролю и непосредственному влиянию господствующих эксплуататорских классов, то при социализме классовое противопоставление фольклора и литературы теряет всякий смысл, а различие между фольклором и литературой как видами искусства сохраняется. Как видим, существование фольклора как вида искусства и этап его классового противостояния литературе по времени не совпадают. По существу подмена определения художественной специфики фольклора его классовым значением является очевидной вульгаризацией.

Наиболее показательным примером в данном случае может быть книга В. Е. Гусева «Марксизм и русская фольклористика конца XIX — начала XX века»¹⁶. В ней высказывания В. И. Ленина о народе и его классовом составе используются для того, чтобы через понятие «народ» механически определить и «народное творчество». «Воззрения Ленина на народ..., — пишет Гусев, — обязывают советских фольклористов к гибкому, конкретно-историческому, социально определенному употреблению понятия «народ» и соответственно «народная поэзия», «народно-поэтическое творчество» и т. п.»¹⁷ «Говоря о «народном творчестве» как организаторском, политическом творчестве, Ленин имел в виду конкретно «революционных крестьян плюс пролетариев» (10, 312), «особенно пролетариата, а затем крестьянства» (10, 233). Разумеется, было бы неверно механически переносить эту формулу на народную поэзию эпохи капитализма — художественное народное творчество и в эту эпоху создается не только революционным крестьянством и пролетариатом, — но ленинская формула позволяет установить главные творческие силы в фольклоре эпохи капитализма»¹⁸. Оговорка о неправильности механического переноса не помешала автору самому тут же осуществить этот перенос. Очевидно, что мы должны различать «творчество», как революционную инициативу масс и их устную поэзию, что нельзя так просто отождествлять роль пролетариата в классовой борьбе и в фольклоре. Подобный подход неизбежно приводит к игнорированию специфики искусства вообще и фольклора в частности. В самом деле, если «рамки» фольклора следует определять путем указания на классы, его со-

¹⁶ В. Е. Гусев. Марксизм и русская фольклористика конца XIX — начала XX века. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961.

¹⁷ Там же, стр. 108—109.

¹⁸ Там же, стр. 108.

здающие (а классовое лицо творцов фольклора в ходе исторического развития меняется), то неизбежен вывод, который сделал В. Е. Гусев: необходимо отказаться «от какого-либо годного для всех эпох определения значения фольклора»¹⁹. Но отсюда следует также, что необходимо отказаться от определения, что такое фольклор и какова его роль в развитии искусства в целом.

Говоря о недифференцированности форм сознания, отражаемого в фольклоре, мы должны, очевидно, связывать эту проблему не с вопросом о классовой структуре общества (она-то как раз отражается в идейной направленности фольклора), а с какими-то другими материальными факторами развития общества. Интересно обратиться в этой связи к недавно переведенной у нас книге прогрессивного итальянского фольклориста Дж. Коккьяра «История фольклористики в Европе». «Справедливо,— пишет он,— что единство фольклористики основано на единстве предмета этой науки, т. е. наследия простонародья цивилизованных наций (этим термином обозначаются *трудящиеся классы*)»²⁰. Но чувствуя недостаточность такого определения, он затем делает следующую оговорку: «Ученый, исследующий народные традиции, обращается, таким образом, к определенным *классам*, но народ для него не является просто совокупностью этих классов. Выражение *народ* обозначает определенный взгляд на жизнь, определенные состояния духа, мысли, культуры, обычаев, цивилизации, проявляющиеся в особых специфических формах»²¹. Оговорка справедливая, но, к сожалению, здесь смешиваются два совершенно разных момента: материальный и духовный, реальное бытие

¹⁹ В. Е. Гусев. Марксизм и русская фольклористика конца XIX — начала XX века, стр. 86.

²⁰ Дж. Коккьяра. История фольклористики в Европе. М., ИЛ, 1960, стр. 19.

²¹ Там же, стр. 19.

народа, которое рассматривается только в плане классовых разделений, и его «традиции», «взгляды на жизнь», «состояние духа» и т. п. Между тем вся суть дела сводится к тому, чтобы определить, что за «народные традиции» представляет собою фольклор, каковы их «особые специфические формы» и чем материально они обусловлены.

Чтобы нащупать материальную основу возникновения различных форм искусства (фольклора и литературы), обратим внимание на то, что литература возникает только с выходом общества из первобытного состояния и полным развитием специализации форм материального и духовного производства. Иначе говоря, разделение форм искусства имеет своей материальной основой *разделение труда*. Любопытно, что в упомянутой выше книге В. Е. Гусев при характеристике взглядов А. В. Луначарского на фольклор излагает одно из его высказываний, которое непосредственно касается данной проблемы. Происхождение искусства, пишет В. Е. Гусев, «связывается им (Луначарским.— К. Д.) с трудовой деятельностью человека, развитие искусства определяется процессом производства. В первобытном обществе искусство является коллективным, общинным творчеством. Появление художников-профессионалов предполагает уже высокую степень разделения труда»²².

Однако почему же в ходе разделения труда, т. е. специализации различных отраслей производства, искусство не только выделяется в самостоятельную область деятельности, но и получает внутреннее деление на две специфические формы? Чтобы разобраться в этом, мы должны принять во внимание, что, согласно Марксу и Энгельсу, формы духовной деятельности, духовного творчества и в том числе искусство следует рассматривать как виды «ду-

²² В. Е. Гусев. Марксизм и русская фольклористика конца XIX — начала XX века, стр. 19.

ховного производства»: «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую материальную силу общества, есть в то же время и его господствующая духовная сила. Класс, имеющий в своем распоряжении средства материального производства, располагает вместе с тем и средствами духовного производства, и в силу этого мысли тех, у кого нет средств для духовного производства, оказываются в общем подчиненными господствующему классу. Господствующие мысли суть не что иное, как идеальное выражение господствующих материальных отношений, как выраженные в виде мыслей господствующие материальные отношения; следовательно, это — выражение тех отношений, которые и делают один этот класс господствующим, это, следовательно, мысли его господства. Индивиды, составляющие господствующий класс, обладают, между прочим, также и сознанием и, стало быть, мыслят; поскольку они господствуют именно как класс и определяют данную историческую эпоху во всем ее объеме, они, само собой разумеется, делают это во всех ее областях, значит господствуют также и как мыслящие, как производители мыслей, они регулируют производство и распределение мыслей своего времени...»²³.

Надо сказать, что и самый термин «духовное производство» и оценка искусства в этом плане еще не получили у нас должного понимания и разработки. И в этом трудно винить фольклористов. Вопросы, связанные с характеристикой искусства как формы духовного производства, должны были бы найти всестороннее освещение в первую очередь в трудах наших теоретиков искусства. Однако пока в литературоведении и эстетике во многом преобладает абстрактный подход к проблемам развития искусства и к эстетиче-

²³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 45—46.

ским категориям. Этот недостаток был отмечен А. Г. Егоровым: «Надо освободиться от «созерцательного» в анализе прекрасного, надо видеть и изучать не только то, как человек воспринимает и познает объективно прекрасное, но и то, как он творит прекрасное, создавая ценности материальной и духовной культуры»²⁴. Указанный недостаток присущ и фольклористике. Здесь имеются лишь самые начальные попытки разобраться в сущности фольклора с подлинно материалистических позиций, с точки зрения, так сказать, «производственной»²⁵.

Устанавливая связь разделения искусства на две формы с разделением труда, мы открываем для себя подлинное различие между этими формами, которое состоит в том, что одна из них — фольклор — представляет собою искусство неспециализированное, не получившее характера особой отрасли духовного производства и существующее наряду с материальной производительной деятельностью народных масс (и возникает эта форма искусства еще в условиях первобытного общества, в котором отсутствует развитое разделение труда); другая же форма — литература, профессиональное искусство — является специальной отраслью духовного производства (складывается она в обществе, в котором разделение труда становится господствующей и направляющей силой развития производства).

Фольклористы неоднократно и различным образом подходили к пониманию этой материальной сущности форм искусства. Так, в качестве основной черты фолькло-

²⁴ А. Г. Егоров. Строительство коммунизма и эстетическое воспитание трудящихся.— «Вопросы философии», 1963, № 3, стр. 16.

²⁵ См. Н. Ф. Бабушкин. О марксистско-ленинских основах народно-поэтического творчества. Томск, 1963. К. С. Давлетов. Про сучасний фольклор і його майбутнє.— Журн. «Народна творчість та етнографія», 1961, № 4; его же. Так ли нужно осваивать марксистское наследие о фольклоре? — «Ученые записки ТГУ», т. 48, 1964.

ра, хотя и гораздо реже, чем «коллективность» или «устность», выдвигался иногда и его непрофессиональный характер²⁶. При этом обычно подчеркивалось, что фольклорное творчество не получает профессионального характера и является самодеятельным. Однако ясно, что подобный подход к специфике фольклора является эмпирическим и ведет к оценке художественного творчества не в плане разделения труда и специализации форм духовного производства, а в плане профессионализации самого художника. Но с такой точки зрения фольклор и литературу разделить по существу опять-таки невозможно, ибо и в фольклоре также существуют свои «профессионалы». Интересно вспомнить в данной связи характеристику мастеров сказки М. К. Азадовским, который отмечал, что они редко занимаются крестьянским трудом по-настоящему, такого рода занятость мешает стать хорошим сказителем; обычно они пробавляются каким-нибудь подсобным ремеслом, а часто только сказывают, живя подаяниями. Следовательно, говоря о специфике фольклора и литературы, мы должны обращать внимание не на то, *специально или неспециально занимается человек искусством*, а на то, *специальным или неспециальным искусством он занимается*.

При характеристике сущности фольклора как «неспециализированного» искусства в отличие от искусства профессионального (называем последнее таким термином по сложившейся уже традиции), необходимо уяснить и конкретизировать ряд вопросов, поскольку уже в доклассовый период искусство в своем развитии проходит несколько особых ступеней, да и жизнь фольклора в классовом обществе, после возникновения специальной формы искусства и наряду с нею, требует своего объяснения.

²⁶ См., например, в кн.: «Українська народна поетична творчість», т. I. Київ, 1958.

В самый ранний период истории человечества художественное творчество вообще не существует в самостоятельном виде, как и вся духовная деятельность. «Производство идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни», — читаем мы в «Немецкой идеологии»²⁷. В своих трудах, посвященных первобытному искусству, Г. В. Плеханов показывал, что нателные украшения, рисунки на скалах, танцы и г. д. — все это имело вначале для первобытного человека вполне определенный практический (магический) смысл и только впоследствии получило собственно эстетическое значение.

Действительно, чтобы наслаждаться цветом предмета, нужно научиться различать эти цвета и их оттенки. Вначале впечатление производила только интенсивность цвета или звука. Она приносила удовольствие, которое было началом эстетического чувства. Затем эстетическое познание углубляется и расширяется, учитывая новые и новые закономерности живой природы. Естественно, что эти зачатки искусства ставят перед нами вопрос о первоначальном освоении форм природы в процессе трудовой деятельности. Содержание этого зарождающегося искусства скорее обращено к природе, чем к человеку; поэтому в нем менее всего развитым оказывается словесный элемент и преобладают непосредственно изобразительные моменты. Возникновение самостоятельного словесного искусства знаменует собою, очевидно, завершение процесса становления эстетического сознания. Словесное искусство рождается как отражение эстетических эмоций в мысли, а значит, как первое их действительно самостоятельное и обобщенное выражение. Иначе говоря, только устное творче-

²⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 24.

ство знаменует рождение искусства как самостоятельной формы сознания. На этой стадии развития искусство отделяется от материального производства в особый вид духовной деятельности. Именно в этих условиях начинает создаваться устно-поэтическое творчество как таковое, перерастающее из односложных восклицаний первобытной песни и отдельных магических заклинаний в определенную устойчивую поэтическую традицию. С этого момента только и можно говорить о фольклоре в собственном смысле этого слова. К. Маркс точно указал нам время его возникновения: «На низшей ступени варварства начали развиваться высшие свойства человека. Личное достоинство, красноречие, религиозное чувство, прямота, мужество, храбрость стали теперь общими чертами характера, но вместе с ними появились жестокость, предательство и фанатизм. В области религии имеет место почитание стихий с смутным представлением о личных божествах и о великом духе; <...> Воображение, этот великий дар, так много содействовавший развитию человечества, начало теперь создавать неписанную литературу мифов, легенд и преданий, оказывая уже могущественное влияние на человеческий род»²⁸. В этот период искусство стало особым видом деятельности. Очень быстро и еще до возникновения классового общества (тем более до полного его установления) это искусство достигает значительных успехов. Отражая монолитное сознание первобытного коллектива, оно именно в эту эпоху порождает самый значительный фольклорный жанр — жанр героического эпоса. Но люди пока занимаются искусством наряду с другими видами деятельности, т. е. искусство остается еще «неспециализированным». Этим обуславливаются все специфические особенности фольклора.

²⁸ «Архив К. Маркса и Ф. Энгельса», т. IX, стр. 45.

Обратимся к вопросу о непосредственной связи и зависимости искусства от практической деятельности, которую мы наблюдаем в фольклоре. Фольклор, хотя он и может быть выделен из материального производства, по способу создания и бытования зависит от посторонних практических моментов. Произведение фольклора так или иначе живет в сфере житейской практики, приспосабливается к ее рамкам, создается теми средствами, которые здесь имеются. Устность фольклора, например, никак нельзя рассматривать только с формальной стороны, как способ бытования фольклора. Будучи применением художественного творчества к условиям жизни масс, устность является и специфической формой художественного производства, которая имеет свои особые принципы и приемы. «Устное творчество,— писал Ю. М. Соколов,— не закрепленное материально, должно было выработать в многовековой практике такие традиционные мнемонические приемы, которые сохранили бы в памяти иногда очень сложные сюжеты. Анализ фольклорной поэтики должен будет показать, как выработанные традицией стилистические и композиционные приемы, с одной стороны, содействуют запоминанию художественных текстов, а с другой стороны, облегчают переработку их или создание новых текстов в порядке импровизации»²⁹. Переход некоторых произведений профессионального искусства в фольклор не отрицает этой его особенности, ибо народное творчество принимает в себя только те произведения и только в такой форме, которые укладываются в его рамки (песни, рассказы, изречения и т. п.).

Связь фольклора с практикой в самом широком смысле отчетливо проявляется в функциональной его стороне. Это видно на примерах обрядовой поэзии, заговоров, плачей

²⁹ Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., 1941, стр. 63.

и т. п. Но несомненно, что в момент возникновения отнюдь не «созерцательно-эстетическим» было назначение даже таких жанров, как героический эпос и сказка. Героические песни были частью и непосредственным условием общественной жизни, общественного воспитания. Роль сказки при подготовке юношей к обряду посвящения раскрывается В. Я. Проппом в его известной книге «Исторические корни волшебной сказки».

Именно с неспециализированным характером фольклора связано и слияние в нем различных форм общественного сознания, исторических, философских и социальных функций. Фольклор возникает и живет в сознании, еще не знающем внутренней дифференциации, т. е. при отсутствии самостоятельного развития идеологических форм или слабостью их развития, и поэтому он отражает весь комплекс народных представлений об обществе и окружающем нас мире. Вследствие этого мы находим в нем выражение не только собственно «эстетики», но и «идеологии» народа, и даже его «практического, обыденного сознания», как правильно пишет об этом Н. Ф. Бабушкин³⁰.

Ясно, что для дальнейшего развития искусство, подобно всем видам деятельности, должно было специализироваться и обособиться. «Вследствие разделения общественных отраслей производства,— говорит К. Маркс в «Капитале»,— товары изготавливаются лучше, различные склонности и таланты людей избирают себе соответствующую сферу деятельности. ...Таким образом, и продукт и его производитель совершенствуются благодаря разделению труда»³¹. Понятно, что первые элементы специализации искусства зарождались постепенно и еще внутри фольклора; профессионализация исполнительства (создание раз-

³⁰ Н. Ф. Бабушкин. О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества. Томск, 1963, стр. 62.

³¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 378.

личных исполнительских цехов, школы кобзарей, скоморошество и т. п.) была первым отдаленным предвестием этого. В момент своего возникновения специализация (подчеркиваем этот диалектический момент) служила еще фольклору, придавая ему внешнюю законченность и полноту. Вспомним Гомера, существование которого было окончательно доказано в век кибернетических машин, проанализировавших текст «Илиады» и установивших единичность ее автора. Без Гомера героический эпос греков так и остался бы собранием разрозненных сказаний, из которых многие наверняка бы затерялись и исчезли бесследно. Но со временем специализация должна была переступить рамки фольклора. Творчество специалистов, поставленное в новые условия развивавшейся общественной дифференциацией, должно было вызывать к себе новые требования и постепенно выработать новые художественные принципы, в корне отличающиеся от принципов фольклора. Внутренняя дифференциация общества и выделение из него отдельной личности, связанное с растущим разделением труда, дало совершенно новое, индивидуальное содержание возникающему профессиональному искусству. Специализация искусства позволила ему, как и любой другой форме деятельности, получить полную самостоятельность в развитии и отразить это новое жизненное содержание.

По отношению к фольклору профессиональное искусство исторически представляет собою новой и более высокий этап развития искусства. В противоположность традиционной инертности фольклорной поэтики оно стремится к оригинальности и своеобразию каждого творческого акта. Художники-профессионалы разрабатывают специальные формы искусства, свободные от всяких утилитарных рамок, от всяких посторонних практических факторов. Таковыми являются и письменная литература, и симфони-

ческая музыка, и станковая живопись. Только в рамках специального художественного производства каждый из видов искусства достигает реализации всех своих возможностей. Но если превращение искусства в специальный вид деятельности поднимает его на новую ступень, если возникновение профессионального искусства является гносеологическим пределом фольклора, то почему исторически фольклор продолжает жить и развиваться и после возникновения профессионального искусства, существует параллельно с ним? Здесь можно указать на несколько причин.

Если фольклор отражает общественное сознание, не получившее внутренней дифференциации на различные свои формы, и сознание это обуславливается отсутствием развитого разделения труда, то, казалось бы, в классовом обществе, где разделение труда достигает высокого уровня, не имеется условий для существования фольклора. Однако в действительности в классовом обществе досоциалистической эпохи фольклор остается единственной возможной формой духовной и эстетической культуры для большинства трудящегося (в основном крестьянского) населения. В условиях полунатурального крестьянского хозяйства, которое существует в эпоху феодализма и на первых этапах развития капитализма, говорить о специальном развитии форм народного искусства, конечно, невозможно. Дальнейшее промышленное развитие постепенно вытесняет эту важнейшую социальную базу фольклора. Однако можно ли считать, что фольклор целиком связан с патриархальным крестьянством, что у рабочего класса не возникает своего массового творчества? Отрицание рабочего фольклора давно получило в нашей науке обоснованное опровержение. Мы уже не говорим о том, что в период своего возникновения пролетариат тесно связан с деревней и ее идеологией своим происхождением. Но и впоследствии, окончательно определившись как класс, пролетариат

обращается к фольклорному творчеству, давая ему совершенно новое развитие.

Эксплуататорские классы завладевают специальными средствами материального и духовного производства и используют их для удовлетворения своих высших духовных потребностей и для выработки идей, поддерживающих существование эксплуататорского строя. «Рядом с... огромным большинством, исключительно занятым подневольным трудом, образуется класс, освобожденный от непосредственно производительного труда и ведающий такими общими делами общества, как управление трудом, государственные дела, правосудие, науки, искусства и т. д.»³². На долю трудящихся остается, таким образом, лишь та форма искусства, которая существовала до возникновения классового общества, форма «неспециализированная». Именно поэтому в классовом обществе она оказывается «народным творчеством». Но отсюда ясно, что в определении фольклора как формы искусства нужно не исходить из этого, а приходить к этому; за основу же следует брать разделение форм искусства на почве разделения труда. Нужно учитывать это и для правильной оценки рабочего фольклора. В самом деле, он получает закономерное развитие как искусство класса, лишенного в капиталистическом обществе средств специального духовного производства. Только в фольклоре могли находить себе художественное выражение революционные стремления массы рабочих.

Круг проблем, возникающих в этой связи, непосредственно смыкается с кардинальным вопросом советской фольклористики — с вопросом о путях развития народного творчества на современном этапе и его отношениях с профессиональным искусством. Уже в рабочем фольклоре до советской эпохи (особенно в основной, революционной его

³² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 19, стр. 225.

части) мы наблюдаем постепенное и все более усиливающееся насыщение общественным сознанием, которое не только объективно, но и субъективно отражает общественную дифференциацию, является протестом против нее во всех ее формах. Не случайно при этом на фольклор все более и более ложится печать литературного художественного творчества. Не случайно роль отдельных поэтических индивидуальностей (рабочих поэтов, композиторов и т. д.) в значительной степени возрастает. Этот процесс постепенного перерастания фольклорного творчества в литературное мы можем наблюдать в различные эпохи и в различных формах³³. В условиях социализма он становится особенно интенсивным. Наглядно в этом отношении творчество замечательных мастеров фольклора, которые у ряда народов СССР становились первыми представителями складывающихся национальных литератур. Поэзия Джамбула Джабаева, Сулеймана Стальского и многих других народных певцов навсегда останется ярким отражением этого исторического момента в развитии искусства.

В социалистическом обществе профессиональное искусство стало народным достоянием. И естественно, что это в известной мере должно было привести к уменьшению удельного веса фольклора, к качественно новым взаимоотношениям его с профессиональным искусством. В этих условиях защита фольклора в его прежних рамках и функциях не только не является сейчас приверженностью к «народному искусству», но представляет собою противопоставление его старых возможностей новым. Удивительно ли, если народ, овладев профессиональным искусством с его возможностями, именно в формах профессионального искусства решает основные волнующие его общественные

³³ См. А. Н. Николукнин. Массовая поэзия в Англии конца XVIII — начала XIX веков. М., 1961.

вопросы и не выражает всю глубину и многосторонность социалистического мировоззрения, всю сложность современных социальных коллизий в форме легенд и сказаний? Роман является эпосом нашего времени, говорил В. Г. Белинский. И то, что в его время имело отношение только к небольшому кругу людей, к «образованному обществу», в наши дни стало присуще всему народу. Странно забывать, что ограничение народного гения фольклорными рамками в прошлом было во многом вынужденным, что и тогда народные таланты ценою огромных усилий старались пробить себе дорогу в профессиональное искусство.

Понятно, что такой резкий сдвиг в развитии искусства и формах народного творчества должен был поставить перед нашей фольклористикой множество новых вопросов и потребовал изменения привычных представлений и сложившейся методики. Переходные этапы в развитии общественных явлений, требующие по самой своей сущности диалектического подхода, при первой их оценке вызывают нередко метафизически противоположные и тем самым неверные истолкования. В этих случаях и утверждения, и отрицания часто приобретают категорический абсолютный характер, что не соответствует сложности и противоречивости действительного развития. Именно таковыми, по нашему мнению, были споры последних лет о фольклоре и его перспективах, когда одни говорили о «расцвете», а другие — о «полном исчезновении» фольклора. К оценке этих споров надо подойти с широких исторических позиций. Действительно, сохранение деревенских патриархальных отношений в России вплоть до революции и непосредственный переход от них к передовым, социалистическим отношениям имели для развития отечественной фольклористики двоякое значение: при этом замечательные возможности непосредственных наблюдений за жизнью фольклора во всей полноте его форм и проявлений соеди-

нялись с опасностью заблуждений в трактовке исторической сущности фольклора. И в самом деле, многими нашими фольклористами отношение фольклора к современности и перспективы развития его крупнейших форм были оценены не совсем правильно. Вполне естественные и иногда чрезвычайно интересные попытки выдающихся мастеров фольклора использовать средства героического эпоса и волшебной сказки для отражения современной действительности были подхвачены отдельными учеными как доказательство активного роста фольклора в наше время. Но одна крайность вызывает другую, и в ответ на подобные оценки возможностей фольклора в наши дни последовало резко критическое выступление Н. Леонтьева. В статье «Волхование и шаманство»³⁴ он верно оценил попытки возродить древнейшие жанры фольклора как лишенные всякой реальной почвы и смысла. Но этот правильный вывод Н. Леонтьев распространил на весь фольклор в целом и даже шире — на народное творчество вообще. У него фактически фигурировало только два понятия — фольклор и литература, причем будущее признавалось исключительно за профессиональным искусством. Хотел или нет Н. Леонтьев, но объективно он выступал с отрицанием массового художественного творчества и его возможностей в условиях социализма. Это не могло не вызвать горячего протеста большинства фольклористов и широкой общественности. В свете выступления Н. Леонтьева и более верные и объективные попытки разобраться в этом круге проблем стали восприниматься крайне остро. Именно такое отношение вызвали к себе статьи Л. И. Емельянова, посвященные оценке исторических судеб фольклора. Его критики не заметили принципиального отличия, существующего между концепциями Н. Леонтьева и Л. Емельянова, которое

³⁴ «Новый мир», 1953, № 8.

состоит в том, что последний говорил не об исчезновении народного творчества как такового, а об уходе одной из его конкретно-исторических форм — об уходе фольклора.

Действительно, решая судьбу фольклора, нельзя заодно решать и судьбу *неспециализированного, непрофессионального* искусства вообще. Сейчас можно говорить о завершении «эпохи» фольклора как конкретно-исторической формы *неспециализированного искусства*, о качественном скачке в развитии *неспециализированного искусства*. Но об исчезновении последнего не может быть и речи. Для правильной оценки перспектив развития народного творчества нам нужно установить еще одну специфическую (уже не социальную, а, скорее, гносеологическую) функцию творчества широких народных масс. Обратим внимание, что в процессе формирования и развития эстетического сознания общества народное творчество, искусство масс получает во многом функцию первичного обобщения и объединения эстетических представлений общества. И это понятно, ибо эстетическое сознание в основе своей связано с материальной практикой общества и первоисточки его лежат в сознании людей труда, практически осваивающих и изменяющих формы природы. Этот приоритет народных масс в художественном творчестве наглядно и ясно проявился в момент возникновения профессионального искусства, когда к этому времени фольклор успел накопить огромный эстетический опыт и знания, ставшие для литературы неисчерпаемым источником великих эстетических обобщений. Конечно, создавая образы Гамлета, Фауста, Уленшпигеля и других, художники шли от содержания своей эпохи. Но народное творчество давало им ту эстетическую идею, ту первооснову художественного образа, которая позволяла профессиональным мастерам раскрывать это содержание в удивительно гармоническом и полном виде. Но творчество масс не только влило созидательные

силы в литературу в момент ее возникновения, оно беспрестанно, хотя, может быть, и незаметно, питало каждого настоящего художника во все времена. Вспомним многочисленные призывы великих писателей и композиторов — черпать из живого источника народного искусства, а главное — проникаться его духом. «Музыку создает народ, мы ее только аранжируем», — это высказывание Глинки так же, как и слова Горького о том, что «искусство во власти индивидуума, к творчеству способен только коллектив», часто представляются как некое поэтическое преувеличение. А между тем они вполне соответствуют материалистическому взгляду на искусство. В данном случае речь идет не о преимуществах профессиональной эстетической культуры перед неспециализированным творчеством, а о самих критериях эстетических оценок. И последние создаются людьми живой материальной практики, в конечном счете людьми труда. Разве только очень посредственные писатели, художники и композиторы обольщались своей самостоятельностью в этом отношении. Подлинные гении профессионального искусства, постигшие его сокровенный смысл, такие, как Глинка, Пушкин, Гоголь, Некрасов, Толстой, Горький, постоянно твердили, что они отражают только те идеалы и чувства, которые уже родились в уме и сердце народа. Именно поэтому народность в искусстве оказывается высшим критерием его оценки, высшим его достоинством. Всякое иное понимание должно, очевидно, вести к теории чистого искусства, к представлению, согласно которому профессиональные мастера независимо от материальной практики и исторической жизни народа творят искусство и красоту, а затем наделяют ими эстетически оскорбленные массы.

Огромная заслуга в борьбе с такими взглядами принадлежит А. М. Горькому. Он правильно видел источник эстетических вкусов и представлений в труде и их носи-

телем считал народные массы. Но, увлеченный этой мыслью (особенно в борьбе с декадентами в десятилетие 1907—1917 гг.), он абсолютизировал ее, вообще отрицая роль профессиональной культуры как более высокой стадии в развитии искусства. Отсюда и возникли его ошибки, связанные с увлечением философией Богданова, которые иногда мешают фольклористам правильно оценить роль Горького в развитии марксистской фольклористики³⁵. Нетрудно установить, что фактически Горький приходил к мысли о «коллективных» истоках искусства совершенно с другой точки зрения, чем Богданов. По существу, горьковские взгляды на труд и трудовую практику масс как источник и критерий настоящих знаний и представлений о красоте и «коллективный» субъективный опыт Богданова не только различны, но и противоположны в философском отношении. Горьковские идеи о неразрывности материальной и духовной деятельности в связи с тем, что на них легла тень богдановщины, до сих пор не получили у нас такого признания, какого они заслуживают. Именно Горький доказывал, что презрительное отношение к массе с отрицанием ее самостоятельного эстетического творчества порождено условиями классового общества, условиями резкого разделения труда.

Суть социальной обособленности искусства в классовом обществе раскрыли Маркс и Энгельс: «Исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе есть следствие разделения труда»³⁶. Но здесь мы должны учитывать, что талант является не изобретателем прекрасного, не источником его, а орудием его освоения в природе. И несмотря на решающее значение таланта в конкретной

³⁵ См. К. С. Давлетов. Так ли нужно осваивать марксистское наследие о фольклоре? «Ученые записки ТГУ», т. 48, 1964.

³⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 393.

художественной практике, несмотря на то, что условия классово-антагонистического общества подавляют творческие силы масс, их жизненный опыт и силы в сумме своей бесконечно превышают возможности самого талантливого человека, они ложатся в основу эстетических представлений общества.

Здесь нам нужно остановиться на следующем противоречивом моменте. Мы говорили выше о том, что в классово-антагонистическом обществе средства духовного производства оказываются в руках эксплуататорских классов, которые именно поэтому господствуют и в области идей. Но все дело в том, что, проводя свои классовые интересы и создавая выгодные для себя теории, господствующие классы вынуждены при этом считаться с реальными достижениями в реальном освоении и познании природы. Без учета этих реальных достижений и критериев они не могли бы сделать ни шагу даже в укреплении своего господства. Это в полной мере относится и к искусству, к эстетическому познанию, которое может жить и развиваться только в непосредственной связи с материальной практикой, с трудом. Можно утверждать, что существо всех здоровых и естественных эстетических представлений определяется мировоззрением и вкусами народных масс, которые и являются последней инстанцией в этой области. В искусстве классового общества народность во всех ее проявлениях (обращение к народной тематике, к фольклору, к народным идеалам) становится признаком близости искусства к производительному труду и его носителям; и все великое создается на поприще народности. Создавая свою культуру и свое искусство, господствующие классы фактически опираются на культуру и искусство народа, но вместе с тем стараются придать им нужное для себя направление, в конце концов выхолостить их действительное содержание. В искусстве эта формалистическая

тенденция проявляется как выдвижение на первый план профессионализма художников, превознесение их «искусства». Так возникает «искусство для искусства», к которому можно применить слова Дидро о сумасшедшем фортепиано, вообразившем, что вся гармония мира в нем самом. Отсюда получается то противоречивое положение, которое доказывалось многократно: искусство в эксплуататорском обществе расцветает только тогда, когда оно враждебно существующему строю.

Роль народного творчества должна была многократно возрасти в условиях социалистического общества благодаря росту общей эстетической культуры и творческой активности всех его членов. Конечно, переход профессионального искусства в руки народа и его идейное единство с творчеством масс придали каждой из форм искусства новое качество и установили между ними совершенно новые отношения. Но важнейшие функции народного творчества (удовлетворение творческих потребностей каждого члена общества и первоначальное обобщение эстетического сознания народа) полностью сохраняются и в наши дни. Хотя доступ в профессиональное искусство у нас открыт для всех, но не каждый человек хочет и может стать профессиональным певцом, художником или писателем. Более того, с приближением коммунизма стремление к такого рода «профессионализации» не может усиливаться. Вместе с тем у большинства людей имеются творческие запросы в том или ином объеме, которые будут все возрастать, искать себе выхода и для которых формы «неспециализированного» искусства оказываются наиболее подходящими и естественными формами выражения. Именно поэтому при обращении к публикациям современного народного творчества мы, говоря словами М. Ф. Рыльского, «увидим простым, невооруженным оком и чистым, непредубежденным сердцем почувствуем, что там есть такие поэтические

перлы, под которыми охотно бы подписался наиталантливейший советский поэт»³⁷. В настоящее время мы можем говорить о существовании традиционных, собственно фольклорных форм народного творчества и новых форм — форм художественной самодеятельности.

Поскольку в условиях социализма для выражения самых широких эстетических обобщений народ располагает всеми средствами профессионального искусства, из традиционных фольклорных форм сохраняются те, которые теснее всего связаны с практической жизнью народа (песни, афористические жанры, формы народного юмора и т. п.). При этом мы должны учитывать, что сохранение фольклорных форм в условиях развитой социальной дифференциации возможно только при наполнении их новым содержанием и изменении ряда свойств и функций (о чем мы еще будем говорить в дальнейшем при конкретном анализе отдельных фольклорных жанров). Но, с другой стороны, пора принципиально поставить вопрос о том, что в наши дни существует и обратная тенденция — активное стремление профессионального искусства служить массовому творчеству, вносить в него свою лепту. Яснее всего это проявляется в массовой песне. Ее расцвет рассматривается обычно лишь как успех профессионального искусства. Но в действительности здесь правильнее говорить о служении профессионального искусства массовому творчеству, о выходе профессионального искусства за свои собственные рамки; ведь жанр песни по существу своему является жанром фольклорным, — удастся ли это той или иной песне, но успех песни всегда означал ее общенародное бытование. Песни Беранже, наши революционные песни — яркие тому примеры.

³⁷ В кн.: «Українська народна поетична творчість», т. 1. Київ, 1959, стр. 22.

Это включение профессионального искусства в сферу народного творчества яснее всего проявляется в художественной самодеятельности. Она представляет собой практическую форму удовлетворения эстетических потребностей народных масс, которая непременно требует самостоятельного творчества. Действительно, в самодеятельности проявляется если не авторское, то, по крайней мере, исполнительское творчество, имеющее огромное значение в эстетическом воспитании народных талантов. Самодеятельность фактически представляет собой как бы прообраз будущего искусства, когда фонд искусства, уже созданный и принятый народом, будет естественно расти и обогащаться в процессе его живого бытования. Программа Коммунистической партии дает нам в этом смысле принципиальное указание, определяя художественную самодеятельность — наряду с профессиональным искусством — как один из путей развития эстетической культуры коммунизма.

Можно сказать, что при внешнем формальном доминировании профессионального искусства сейчас происходит фактически обратный диалектический процесс. Переход профессионального творчества в руки народа придает ему новые силы и масштаб, но вместе с тем и лишает его обособленности. Эстетическая культура, которая концентрировалась раньше в немногих руках, руках специалистов, все больше и больше становится достоянием масс. Круг «специальных» знаний и «специального» мастерства в искусстве все более уменьшается. Как же тут можно беспокоиться за судьбы народного творчества? Эстрадная самодеятельность, народные театры, музыкальная культура в массах, непрофессиональные поэты и кинолюбители — все это носители современного массового, народного творчества, все это опора нашего искусства и вместе с тем проявление элементов будущего.

Как видим, в условиях высокого общественного развития и идейного единства профессионального искусства и творчества масс разница между этими двумя формами искусства по степени дифференцированности общественного сознания и в классовом отношении отпадает, и специфическим для них оказывается только сугубо «производственный» момент, т. е. профессионализм или самодеятельность творческого процесса, чего никак нельзя было сказать относительно классического фольклора. Но современное народное творчество также сохраняет свою роль регулятора и источника общенародных эстетических взглядов, которая проявляется как в непосредственном творчестве масс, так и в отборе ими наиболее близкого и необходимого им из профессионального репертуара.

Понятно, что в условиях, когда дискутировалась проблема существования современного народного творчества, не могла быть глубоко исследована его роль в становлении и развитии эстетики нашего общества, влияние на литературу. Принципиальным шагом вперед в этом отношении явилась, по нашему мнению, книга П. Выходцева «Русская советская поэзия и народное творчество»³⁸. В ней очень убедительно и на большом историческом материале показывается, что творчество масс именно в силу своей непосредственной связи с жизнью является основой народной эстетики и тем самым базой передового профессионального искусства. Особенно ценным в этом отношении является анализ первых шагов молодой советской поэзии, момента ее становления, когда автор убедительно показывает, что рождение советской поэзии как исторически нового явления и ее фактическое развитие определялось не многочисленными группировками литераторов,

³⁸ П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963.

большая часть которых сложилась еще в дореволюционное время, а массой «крестьянских» и «пролетарских» поэтов, только пробудившихся к творчеству и теснейшим образом связанных с народным искусством. Новое качество эстетического отражения мира, возникшее вместе с революцией, могло быть результатом только общего народного восприятия непосредственной реальности и атмосферы революционных лет. И не случайно в это время развиваются в первую очередь формы революционной поэзии, которые могли наиболее органично и легко использовать массовое творчество, опереться на него.

Важно, что Выходцев рассматривает народное творчество революционной поры во всех его видах и «ступенях» развития. Так, «крестьянские» поэты, отражая мировоззрение своего класса, пробудившегося к активной общественной жизни, должны были обратиться к вековому опыту традиционного крестьянского фольклора и дать ему права гражданственности в своем творчестве. И, несомненно, прав Выходцев, когда он в целом положительно оценивает роль «крестьянских» поэтов в обогащении нашей поэзии и подчеркивает историческую целесообразность использования форм традиционного фольклора, которые позволяли поэтам обращаться с пропагандой революционных идей к крестьянскому большинству населения Советской республики. В ином качестве и в иной своей форме проявлялось народное творчество у красноармейских поэтов, у которых было больше, чем у «крестьянских» поэтов, связи с рабочей гимнической поэзией, больше элементов профессиональной эстетической культуры и больше выступал на первый план «самодеятельный» характер их творчества, чем жанровая определенность фольклора. Наконец, даже «пролетарские» поэты, на словах часто игнорировавшие фольклор, не могли избежать общей исторической тенденции: именно они практически скорее всего приближались

к формам художественной самодеятельности (литературные кружки, стенгазеты, «синяя блуза», народные театры и т. п.) и ратовали за коллективные формы творчества.

Проблемы современного народного творчества, представляющие собой итоговый момент в исследовании истории фольклора, как мы видим, и в методологическом отношении являются наиболее сложными. Именно при их решении всякая теоретическая трактовка фольклора проходит окончательную свою проверку. Определение сущности различных форм искусства в плане различия форм духовного производства, возникающего вместе с разделением труда, очевидно, вполне оправдывает себя и позволяет разобраться в противоречивом процессе развития народного творчества и в особенностях отдельных его этапов.

Говоря о материальных условиях возникновения и существования фольклора и его связи с недифференцированностью форм общественного сознания, мы можем определить только самый общий ход развития фольклора. Характеристика фольклора как вида искусства должна вскрыть существо его общего отношения к действительности и основные эстетические принципы, что невозможно без последовательного обзора его основных форм. Но прежде чем перейти к такому обзору и для того, чтобы сделать его действительно систематичным, нам нужно, хотя бы в самой общей форме, установить, как материальная обусловленность фольклора отражается на его собственно эстетической стороне. На наш взгляд, в фольклористике и по этому поводу мы находим ряд указаний, которые могут быть для нас исходным пунктом.

Говоря о связи фольклора с недифференцированными общественными условиями и сознанием, ученые прошлого нередко определяли фольклор — в противовес «искусственной» профессиональной поэзии — как поэзию «естествен-

ную». Терминология эта, конечно, требует разъяснения, ибо в ней не выражается непосредственно социальная природа художественного творчества. «В буржуазной фольклористике,— пишет В. Е. Гусев,— эта проблема (проблема места и удельного веса духовной культуры народных масс в национальной культуре) ставилась неоднократно, но она не получила удовлетворительного разрешения; сама постановка ее носила зачастую отвлеченный, чисто формальный характер — как соотношение «безыскусственного», «естественного» творчества и так называемой «цивилизации», вне конкретного социального и идеологического содержания понятия «культуры»³⁹. Но, во-первых, справедливость требует отметить, что подобное деление фольклора и профессионального искусства проводилось не только буржуазной фольклористикой, стремившейся замазать социальное содержание искусства, но и таким последовательным демократом и революционером, как В. Г. Белинский; следовательно, здесь речь идет о таком определении фольклора, которое не противоречит его социальной характеристике. Во-вторых, разобравшись в «производственной» специфике фольклора и литературы, мы можем установить, что в этом определении сквозит верная по существу мысль. С нашей точки зрения, понятие «естественности» в применении к фольклору при соответствующем его толковании может помочь и нашим дальнейшим исследованиям, позволяя дать связную характеристику фольклора во всем многообразии его аспектов. Так, мы можем говорить и о «естественности» эстетических идеалов фольклора и «естественности» процесса его развития.

«Естественность» фольклорной эстетики может быть обоснована с последовательно материалистических, марк-

³⁹ В. Е. Гусев. Марксизм в России и изучение духовной культуры народных масс.— Автореф. докт. дисс. М., 1965, стр. 35.

систских позиций. Отсутствие развитой производственной дифференциации, являющееся признаком слабого развития производительных сил, не позволяет человеку окончательно освободиться от власти природы, окончательно выделить себя из нее. К. Маркс говорил, что окончательное выделение человека из природы и противопоставление ей будет достигнуто только при высшем развитии производительных сил, в момент перехода от капитализма к коммунизму. Иначе говоря, даже в обществе с высоким разделением труда (до социалистического и коммунистического его этапа) человек еще не освобождается от материальной зависимости от природы; и это не может не отразиться на его эстетических оценках окружающей действительности. Здесь, правда, тоже имеются свои диалектические противоречия. Так, при капитализме, на последней стадии развития классово-антагонистического общества, вследствие превращения рабочего в придаток машины и полной утери им возможности к творчеству, зависимость от природы приобретает такой непосредственно утилитарный характер, что теряет всякую идеальную окраску и ведет к деэстетизации природы. Но на первых порах общественного развития, в условиях недифференцированности производства, полностью завися от природы, человек выступал как носитель всех производственных функций и поэтому он взаимодействовал с природой всесторонне т. е. гармонически. Эта примитивная гармония, предполагающая растворение человека в природе, и придавала эстетическому сознанию ту «естественность», о которой мы говорим.

Подойдем к рассматриваемой проблеме с общественно-политической точки зрения. Домарксистская демократическая философия и социология в основном склонялась к обоснованию «естественных» прав человека, к защите «естественного» человека. До возникновения марксизма

демократическая идеология и не могла быть иной. Ясно, что в рамки этой идеологии входила и идеология фольклора. Практически именно идеологию фольклора мы можем рассматривать в этом случае как своеобразный первоисточник. Концепции гуманистических философов опирались на реальное мироощущение народных масс и не были только рационалистическим измышлением. Нет необходимости специально доказывать здесь, что теория «естественных прав», «естественного человека» имела глубоко классовый смысл. Глубоко классовыми были и «естественные» идеалы фольклора и его «естественная» философия, приходящая в непримиримое противоречие с идеологией эксплуататорского общества. Но отсутствие сознательного классового подхода не могло не ограничивать социальную остроту фольклора и не придавать самым острым общественным его выпадам своеобразный характер. Рассматривая содержание фольклора с таких позиций, мы схватываем идейно-эстетическую его сущность в живой противоречивости и подвижности и получаем возможность для социально-классовой оценки эстетики фольклора без натяжек и схематизма.

Но, применяя к фольклору понятие «естественного» искусства, мы расширяем наши исследовательские перспективы не только в плане идейно-эстетического, внутреннего анализа фольклора, но и в плане характеристики общих и внешних линий его развития. В первую очередь здесь необходимо отметить, что, отличая фольклор от литературы, мы, очевидно, можем в известном смысле применить к нему марксовское понятие «естественно-исторического процесса». Приводя слова Проппа о том, что фольклор никем не выдуман и возникает там, где для этого создались соответствующие условия, мы отнеслись к ним критически, поскольку у Проппа на первый план выдвинут вопрос о конкретном авторстве, являющийся несущим

ественным при определении специфики форм искусства. Но Пропп, видимо, имел в виду и мысль о более «естественном», если угодно, стихийном развитии фольклора по сравнению с литературой. В таком сравнительном плане это несомненно. Отсюда в фольклоре художественный процесс развивается гораздо последовательнее и гораздо четче в своих основных линиях; благо жизнь фольклора измеряется не десятилетиями, а веками.

Живая реакция литературы на самые разнообразные общественно-политические явления, ее подчиненность этим явлениям, отражение в ней бесконечно сложных и многообразных общественных интересов и конфликтов, творческий субъективизм индивидуальных художественных поисков приводят к возникновению своеобразного эстетического водоворота, в котором чрезвычайно трудно разглядеть общие закономерности и общее движение. Фольклор в этом смысле можно сравнить со спокойной и светлой рекой, общее течение и изменения которой не могут вызывать особых сомнений. Таким образом, фольклор оказывается плодотворнейшим материалом для теории искусства вообще.

Это не значит, однако, что при оценке развития различных форм фольклора мы не сталкиваемся со своими трудностями, с противоречивыми моментами. В самом деле, поскольку фольклор по самой своей природе не может окончательно отделиться как художественное явление от сферы материальной практики и от других форм общественного сознания, то он не получает полной внутренней самостоятельности. Полного и всестороннего развития, полной и окончательной дифференциации не могут достичь и внутренние формы фольклора. Это хорошо видно, когда мы обращаемся к вопросу о развитии в фольклоре родов поэзии. В фольклоре чрезвычайно велик удельный вес эпической поэзии. И это отражается не только в количе-

ственном преобладании эпических жанров, не только в грандиозном развитии героического эпоса и сказки, являющихся как бы двумя опорными колоннами фольклора, но и в значительной силе эпического элемента внутри всех жанров, которые по аналогии с литературой мы привыкли рассматривать как лирические и драматические. Так, народная песня обычно без всяких раздумий относится нами к области лирики. А между тем эпический элемент в ней чрезвычайно силен. Еще сложнее в фольклоре проблема драматизма. Элементы драмы, точнее, ее форма, присутствуют практически едва ли не в каждом фольклорном жанре. И это неизбежно вытекает из устного характера фольклора. Но драматизм внутренний, опирающийся на развитие индивидуального сознания, не получил в фольклоре большого и — главное — самостоятельного развития.

Если в литературе, где все роды поэзии развиты одинаково полно, именно поэтому создается впечатление, что роды поэзии — это нечто в общем довольно абстрактное и взаимозаменяемое (чему еще содействуют переделки романов и поэм в сценические произведения и т. п.), то в фольклоре историческая обусловленность художественных средств вообще и родов поэзии в частности становится очевидной именно потому, что одни из них развиты сильнее, а другие слабее.

Но ясность исторической обусловленности фольклорных форм, как это ни странно, сочетается со сложностью их формальной классификации. Действительно, стремление подвергнуть фольклор совершенно точной и, так сказать, «симметричной» классификации во всех его частях, которое проявляют многие фольклористы, представляется нам явным отражением литературоведческого влияния. Полная дифференциация и развитие внутрилитературных форм и возможность едва ли не абсолютной их классификации побуждает и фольклористов добиваться такого же

идеального каталога в области народного творчества. Однако неодинаковое развитие форм фольклора должно, очевидно, вести к тому, что и дифференциация жанров внутри каждого рода не может здесь быть одинакова. Наибольшую дифференциацию мы наблюдаем среди эпических жанров фольклора. Более того, такие эпические жанры, как героический эпос и сказка, представляют собой целые самостоятельные области фольклора, которым мы не сможем найти никаких соответствующих делений внутри лирики и драмы. Как бы ни различались жанры песен по своему характеру и функциям, с точки зрения их удельного веса, они только в сумме своей могут составить область, равную героическому эпосу или сказке. Нечего и говорить о жанровой дифференциации народной драмы, народного театра. Здесь имеются только зачатки трагедии и комедии. И мы, очевидно, подошли бы к классификации фольклора весьма формально, если бы при определении его внутренних областей исходили не из этого реального положения вещей, а из абстрактных категорий.

При определении основных форм фольклора, подлежащих отдельной характеристике, первым и главным нашим положением должно быть то, что правильным делением здесь может быть только деление, «неправильное» с точки зрения литературоведческих канонов. Фольклористы должны принять тот факт, что они не имеют того равенства всех измерений, которым обладает литературный материал. Их предмет односторонне и развит несимметрично, и потому он требует соответствующего ему специфического деления. Выше мы уже фактически наметили ряд фольклорных областей. Мы употребляем именно этот термин, ибо он, видимо, наиболее подходит к фольклору. Такими областями являются историко-героическая поэзия, сказка, народно-песенное творчество и народное драматическое искусство. Может показаться, что за пределами этого

деления остается очень большое число фольклорных жанров. Тут и пословицы, и басни, и загадки, и анекдоты. Однако обратим внимание, что все эти жанры относятся к одной области — к народной дидактике, народному здравому смыслу, народной философии. Для этой области трудно найти единое и точное название, поэтому мы так и определим ее как философские жанры фольклора и этим разделом завершим число тех областей, которые будем рассматривать особо.

Конечно, вследствие того что фольклор соединяет в себе функции самых различных форм общественного сознания и не имеет четких границ, на периферии его мы обнаружим множество более или менее приближающихся к искусству (или более или менее удаляющихся от искусства) форм. Это — всякого рода легенды, предания и т. п. В данной работе мы на этих промежуточных формах не останавливаемся, ибо, во-первых, при характеристике фольклора как вида искусства обращение к этим формам не помогло, а помешало бы решению нашей основной задачи, а во-вторых, анализ избранных нами важнейших областей фольклора в принципе поможет и оценке всего остального фольклорного материала, поскольку материал этот по своему содержанию также располагается между отмеченными областями, тяготеет к той или иной из них (чаще к сказке или философским жанрам).

Конечно, не может быть случайным и требует обоснования порядок рассмотрения указанных фольклорных форм. Так, например, народная лирика и народная драма, в историческом смысле заключающие собой развитие фольклора и достигающие наибольшего расцвета в позднейшие времена, должны, конечно, рассматриваться после эпических жанров. Но о последовательности эпических форм мнения наверняка разойдутся. И последовательность эта может быть установлена только в зависимости от того,

как понимается сущность этих форм. Мы располагаем их следующим образом: историко-героическая поэзия, сказка, философские жанры фольклора. По ходу изложения мы постараемся обосновать такой порядок. И здесь необходимо подчеркнуть, что, выделяя анализ основных областей фольклора в особые разделы, мы тем не менее стремились подчинить этот анализ единому общему плану, исходя из убеждения, что все внутренние формы фольклора находятся в определенном гносеологическом и историческом отношении и что наибольший их расцвет происходит в определенной исторической последовательности. Подобный анализ конкретных форм фольклора должен дать нам достоверный материал и для суждений об общих особенностях художественного отражения в фольклоре.

Историко- героическая поэзия



В становлении искусства как особой формы общественного сознания завершающим моментом должно было явиться самостоятельное словесное творчество. Все его виды (сказовые, песенные и драматические), по-видимому, начали свою историческую жизнь одновременно и в тесной связи друг с другом. Однако это не снимает вопроса о том, какая форма словесного искусства может быть признана его первым сознательным самоутверждением. Такой формой является, по нашему мнению, народный героический эпос.

Содержание героического эпоса имеет во всех отношениях принципиальное значение. Эпос, по словам А. М. Горького, явился отражением первых побед человека над природой, осознанием этих побед. Фактически

эти победы были началом человеческой истории; и форма искусства, отражающая это начало, закономерно становилась формой, «открывающей» собой все искусство. Это же можно показать и с другой, с философской точки зрения. Сознание победы над природой должно было привести к тому, что эпос оказывался первой открытой и ясной декларацией стихийно-материалистического, «реалистического» подхода к действительности, который сопутствовал практике человека с первых ее шагов, но при попытках обобщения знаний (в силу слабости этих знаний) неизбежно отступал перед идеализмом, перед мифологическим мировоззрением. Поскольку весь пафос эпоса состоит в утверждении реальной победы реального человека над чудесным миром природы, то эпос должен был вступить в открытое противоречие с мифологией. И в самом деле, как показал в своих работах В. Я. Пропп, эпос принципиально противоположен мифу по своей идейной направленности. Мифология, говорил К. Маркс, есть не что иное, как «природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией»¹. Эпос в отличие от мифологии явился первым сознательным утверждением эстетического отражения природы. Таким образом, и в этом гносеологическом плане народный героический эпос может быть поставлен впереди всех других форм искусства.

Основная трудность уяснения сущности героического эпоса и исторических условий, с которыми он связан, заключается в том, что имеется несколько особых разновидностей героико-эпических памятников². Широко известны

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 737.

² Основные положения о происхождении героического эпоса, приводимые здесь, были изложены впервые в статье К. Давлетова и В. Гацака «О происхождении народного героического эпоса». — «Русская литература», 1962, № 2.

поэмы, отражающие патриотические войны народов, типа «Илиады», «Давида Сасунского», «Джангара» и т. д. К ним по своему содержанию в значительной части принадлежат и русские былины. Кроме того, существует так называемый «первобытный» эпос, имеющий совсем другую тематику. Как же объединить эти две формы эпоса единым критерием? Этот вопрос имеет принципиальное значение при исследовании героического эпоса.

Одна из наиболее значительных попыток разобраться в сущности данного жанра была сделана Проппом в его книге «Русский героический эпос». В героико-эпическом наследии Пропп выделяет эпос «догосударственной эпохи» и эпос «созидающегося и крепнущего государства»³. В качестве основной темы раннего эпоса он выдвигает «борьбу за семью». Борьба эта по существу была направлена против рода, и Пропп заключает, что «эпос этой эпохи был направлен против идеологии родового строя и поддерживал строй, шедший ему на смену»⁴. Если это так, то на следующем этапе общественного развития эпос должен, естественно, выражать «идеалы государства»⁵. Получается, казалось бы, стройная концепция, обнаруживающая внутреннюю связь двух форм эпоса. И тем не менее концепция эта вызывает серьезные сомнения.

Трудно согласиться, что эпос представляет собой идеологическую защиту классового строя («шедшего на смену» родовому) против родового. Возникновение классового общества и государства вызвало в народных массах прямое противодействие; войны между сторонниками родового строя и эксплуататорами составляли целую эпоху. Поражение народных масс в этой борьбе вряд ли могло вы-

³ В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. 2. Л., 1958, стр. 59.

⁴ Там же, стр. 57.

⁵ Там же, стр. 60.

звать в них то восторженное состояние, которым отличается героический эпос. В произведениях народного творчества нередко идеализируются многие стороны родового строя. Именно эту идеализацию можно, на наш взгляд, усмотреть в народных легендах о «золотом веке». Во всяком случае фактом остается то, что и в своих позднейших выступлениях против господствующих классов народные массы часто выдвигали первобытнокоммунистические требования. Представление о том, что эпос воспевал утверждение классового общества, не соответствует самой сущности народного творчества.

Концепция, согласно которой основным содержанием героического эпоса была борьба за семью и государство, может быть подвергнута критике и с другой стороны. Сама тема героического сватовства не может трактоваться как отражение борьбы за семью. Это со всей очевидностью на конкретном материале якутского героического эпоса показывается И. В. Пуховым в книге «Якутский героический эпос — олонхо. Основные образы»⁶. В эпосе никогда не изображается выступление парной семьи против притязаний сородичей. Эпический герой отправляется в чужие края и добывает себе жену, подобно тому, как добывались в те времена охотничьи угодья, скот и другие материальные блага. Точно так же не является борьбой за государство и борьба народа, изображаемая в патриотических поэмах. Их герои стремятся к освобождению и объединению своего народа. Следовательно, конкретный материал не укладывается в рамки концепции В. Я. Проппа. Об этом свидетельствует и его невнимание к произведениям, которые посвящены теме борьбы с природой, представляющей основное содержание эпоса в момент его возникновения.

⁶ И. В. Пухов. Якутский героический эпос—олонхо. Основные образы. М., Изд-во АН СССР, 1962.

Произведениями, отражающими победы человека над природой и создание орудий и средств производства, являются не только отдельные легенды, но и эпические творения масштаба «Калевалы», которая «представляет более ранний период общественного развития, чем «Илиада»⁷. Совершенно очевиден смысл борьбы за чудесную мельницу Сампо — символ всех отраслей производства⁸, которую ведет народ Калевы с темными колдунами Похьелы, олицетворяющими собой враждебные, непознанные силы природы. Еще более наглядно об этих «производственных» победах человека рассказывают американские индейцы. Первыми подвигами их эпического героя Гайаваты признается открытие хлеба (маиса), изобретение ремесел, лодки, музыкального инструмента и т. д.

В этой связи важно отметить, какие функции выполнял эпос в начале своего существования. Было время, когда эпические сказания служили своеобразным сводом знаний, дающим каждому новому поколению представление об истории своего народа, о его борьбе с природой и соседними племенами. Эпос возникал как легенда, как закрепление воспоминаний о прошлом и даже закрепление трудового опыта. С. А. Данге в своей книге «Индия от первобытного коммунизма до разложения рабовладельческого строя» указывает, что исполнение эпоса в Индии часто соединялось с теми или иными обрядами, отражающими трудовые процессы⁹.

В первобытный период для человека плоды его труда имели особенное значение. Они представляли для него не

⁷ О. В. Куусинен. «Калевала» — эпос карело-финского народа. — «Труды юбилейной научной сессии, посвященной 100-летию полного издания „Калевалы“». Петрозаводск, 1950, стр. 15.

⁸ Там же, стр. 25—27.

⁹ С. А. Данге. Индия от первобытного коммунизма до разложения рабовладельческого строя. М., 1950.

только материальную ценность, но были его собственными изделиями, при создании которых он удовлетворял и свои эстетические потребности. Это эстетическое восприятие процессов труда составляет важнейший момент в эпосе доклассового общества. Однако Гегель указывает на это любование трудом и в гомеровских поэмах, отражающих более поздние времена: «Героические эпохи... уже волнуются глубокими страстями, ставят себе значительные цели, но вместе с тем ближайшая среда индивидуумов, удовлетворение их непосредственных потребностей еще является результатом их собственной деятельности... Все родственно, во всем человек имеет перед собою силу своих мышц, умелую сноровку своих рук, изощренность своего собственного ума или результат своей смелости и храбрости»¹⁰.

К проблеме отражения трудовых побед человека в эпосе обращается в своей книге «Происхождение героического эпоса» Е. М. Мелетинский¹¹. Однако, хотя создание средств производства и составляет одну из важных начальных тем эпоса, сводить к ней все идейное существо эпоса нельзя. Высшие образцы явления дают нам ключ к пониманию низших его форм. А в развитых формах героического эпоса на первый план выходят все-таки другие темы. Между тем Мелетинский проявляет склонность трактовать весь эпос с точки зрения ранних его форм, вопреки тому, что «культурничество» представляет собой только одну из черт эпического героя, причем черту исторически преходящую. «От того, что Мелетинский многократно... повторяет определение «культурный герой», — пишет В. Я. Евсеев, — его статьи приобретают антиисторический характер. Историческое развитие образа Вьяньямейнена в его статье

¹⁰ Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 267.

¹¹ Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. М., Изд-во АН СССР, 1963.

их не раскрывается»¹². Мелетинский, как и Пропп, подходит к эпосу с тематической точки зрения и не показывает, в чем состоит внутренний общежанровый признак эпических произведений (от легенд о «культурных героях» до патриотических поэм).

Необходимость определения сущности героического эпоса по его общему идейному содержанию становится особенно ясной, когда мы обращаемся к вопросу об отношении мифа и эпоса. Если идти от темы «культурничества», то миф и эпос практически невозможно разделить. Те или иные «культурные» подвиги нередко приписывались и богам, и тогда идею героической борьбы человека с природой можно подменить идеей божественной милости. Иногда богоборцем выступает опять-таки бог. Разобраться в этом сложном процессе перехода от мифа к эпосу по внешнему сходству тем и сюжетов, очевидно, невозможно. Вполне понятно отсюда, почему в работах Мелетинского мифы и начальные формы эпоса смешиваются друг с другом. И те и другие он упорно именуется мифами.

Стиранию граней между мифом и эпосом Мелетинский пытается дать теоретическое обоснование: «Героический эпос в своих зачаточных формах весьма близок к сказке и мифу. Об этом говорит первоначальный единый сюжетный фонд — борьба с чудовищами, героическое сватовство (эти сюжеты справедливо выделены проф. В. Я. Проппом в связи с постановкой проблемы «догосударственного» эпоса), странствование по мирам иным и т. п. Это сходство объясняется, однако, не тем, что героический эпос произошел из мифа или сказки, а тем, что у них общий источник»¹³. Нетрудно заметить, что методология подобных

¹² В. Я. Евсеев. Руны «Калевалы» и их истолкователи.— «На рубеже», 1960, № 6, стр. 118.

¹³ Е. М. Мелетинский. Вопросы теории эпоса в зарубежной науке.— «Вопросы литературы», 1957, № 2, стр. 110.

генетических построений внешне снимает вопрос о соотношении мифа и эпоса путем отнесения их обоих к единому источнику. Недостатки такого подхода становятся очевидными, когда Мелетинский переходит к анализу мифа и эпоса с идеологической точки зрения.

В первобытных сказаниях родового общества, которые он считает источником и мифа, и эпоса, «сливаются», по его мнению, «стихийно-идеалистические» и «наивно-материалистические представления». «Первобытный миф,— пишет он,— идеологически синкретичен в том смысле, что он содержит в зародышевой форме и элементы искусства, и элементы религии, и донаучные представления о происхождении природы и общества и их законах»¹⁴. Как видим, в данном случае отношения материализма и идеализма рассматриваются подобно отношениям науки и искусства, так что и к тем и к другим применяется понятие «идеологический синкретизм». Между тем, если первобытный синкретизм элементов науки и искусства существовал в действительности, то этого никак нельзя сказать о «первоначальном синкретизме» материализма и идеализма. Эти две точки зрения на мир являются взаимоисключающими, и уже в сознании первобытного человека материалистические и идеалистические элементы находились не в синкретическом, органическом единстве, а в борьбе друг с другом. Различие мифа и эпоса остается не выясненным Мелетинским именно потому, что он не проводит в формах первобытного сознания подобного идейного разграничения.

Для определения того, какие первобытные сказания мы должны рассматривать в качестве истоков героического эпоса, а какие, несмотря на тематическое сходство, фактически являются антиподом эпоса, нам нужно исходить из

¹⁴ Е. М. Мелетинский. Место нартских сказаний в истории эпоса.— В сб. «Нартский эпос». Орджоникидзе, 1957, стр. 48—49.

положения о том, что мифология есть фантастическое, идеалистическое осмысление человеком на ранних ступенях его развития непонятных для него природных явлений. Мифология, по словам Маркса, овладевала природой в воображении и при помощи воображения. Между тем в искусстве, первую крупную форму которого представляет собою героический эпос, фантазия является только формой, а не существом, как в религии. Искусство — это одна из форм действительного познания мира, основой искусства был труд, а первые произведения искусства непосредственно связаны с трудовыми процессами. Отношение между мифом и эпосом прекрасно определил В. Я. Пропп: «Эпос рождается из мифа не путем эволюции, а из отрицания его и всей его идеологии. При некоторой общности сюжетов и композиции миф и эпос диаметрально противоположны один другому по своей идейной направленности»¹⁵.

В чем же состоит основная идея героического эпоса как жанра? Определяя ее, мы должны учитывать и ранние формы эпоса, отражающие непосредственную борьбу человека с природой, и его позднейшие образцы, где изображается героическая борьба народа с его врагами. Мы должны найти общий существенный критерий, применимый ко всем героико-эпическим произведениям фольклора. Для этого эпос нужно рассматривать исторически.

Понятно, что эпос не мог возникнуть с первыми проблесками человеческого сознания. Он не мог возникнуть на ступени дикости, потому что в это время человек находился еще на очень низкой стадии развития. Все усилия людей, все их помыслы были направлены к одной цели — поддержанию своего существования.

Совсем иное мы видим на стадии варварства. В это время, как указывает Ф. Энгельс, появляются такие су-

¹⁵ В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., 1958, стр. 35.

ществленные виды производительной деятельности, как скотоводство и земледелие, возникает новый общинный способ производства, который многократно увеличивает силы человеческого коллектива. Трудовые достижения обеспечивают человеку необходимый минимум жизненных средств, и он воспринимает это как «благоденствие». «Человек был ранее повержен,— пишет Данге.— Теперь он стоит во весь рост и поет — уверенный, счастливый, ликующий»¹⁶. С развитием производительных сил развивается и человеческое сознание; человек уже не растворяет себя в природе, он выделяет себя из нее, точнее говоря, выделяет и осознает себя первобытный коллектив. Именно этот коллектив, одерживающий победы над природой, и стал подлинным героем эпоса.

Обратившись к героическим эпохам в истории народов, мы уже без труда можем выделить в них то главное, что воодушевляло народы и определило расцвет эпоса. Это — образование данной народности, осознание ею самой себя как самого широкого коллектива. От коллективной борьбы рода с природой до общенародной защиты родины от иноземных захватчиков — вот тот путь сплочения и осознания себя, который проходит народ. Отражением самосознания этого формирующегося народного коллектива и является героический эпос. Иногда это непосредственно выражалось в имени героя. Как указывает, например, М. Я. Чиковани, «слово «Амирани» являлось обозначением древнейшего народа, обитавшего в сегодняшней Западной Грузии...»¹⁷.

Но отсюда можно сделать известное уточнение времени возникновения героического эпоса. Пропп, в соответствии

¹⁶ С. А. Данге. Индия от первобытного коммунизма до разложения рабовладельческого строя. М., 1950, стр. 57.

¹⁷ М. Я. Чиковани. Амираниани. Тбилиси, 1960, стр. 53.

со своим взглядом на эпос как на отражение борьбы нового общественного уклада против родового строя, относит момент возникновения эпоса к эпохе разложения родового строя.

Мелетинский, отвергая концепцию борьбы двух формаций по существу, вместе с тем считает, что героизация не могла получить развитие в фольклоре родового общества вследствие полного подчинения личности коллективу, и поэтому он также приходит к выводу, что «эпос возникает в эпоху разложения первобытнообщинного строя»¹⁸. Но этим Е. М. Мелетинский сам противоречит собственной концепции о «культурных героях» как начале героического эпоса. Первый образ человека, борца с природой, пусть в мифологической окраске, мог возникать и возникал уже в фольклоре родового строя. Он был предельно освобожден от индивидуализации? Для развития индивидуальной характеристики богатыря требовалось начало процессов разложения рода? Все это можно принять. Но это совсем не отрицает того, что родовое общество имело свой эпос. «Согласно ведической традиции, с применением огня, приручением животных и созданием поселений... возникла и яджна. Творец Брахман дал человеку яджну в эпоху треты (варварство.— *К. Д.*); в эпоху криты (дикости.— *К. Д.*) ее еще не было. Традиция указывает, что яджна была величайшим подарком Брахмана человеку; именно благодаря ей человек поднялся из одной юги (эпохи.— *К. Д.*) в другую. ...Брахман — это древняя община ариев, а яджна — общинный способ производства. Вместе они представляют собою первобытную общину с коллективным способом производства. Веды — познание этого способа производства, образ жизни великого Брахмана —

¹⁸ Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. М., 1963, стр. 424.

общины»¹⁹. Этот замечательный анализ ведических гимнов древней Индии, данный С. А. Данге, показывает нам самые истоки эпической поэзии, возникавшей как воспевание рода и его трудовых побед. Чрезвычайно характерна связь ведических гимнов с трудовыми обрядами. К аналогичным выводам приходят исследователи ранних этапов развития эпоса самых различных народов. Улигеры отражают «идеал общины», — пишет о бурятских эпических сказаниях А. И. Уланов²⁰.

Уступив однажды концепции В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинский уступает ей еще раз, связывая развитие классического эпоса с развитием государственности: «государственная консолидация народностей была решающим фактором в развитии героического эпоса»²¹. Вдумаемся в понятие «государственная консолидация народностей». Основное в нем — «консолидация народностей», государственность же — только уступка внешнему и несущественному для эпоса моменту. Значение образования государства для осознания народностью самой себя и для более четкого формального ее определения отмечали и мы. Однако связывать эпос на высшей его стадии с образованием государства — значит в принципе защищать теорию об эпосе как защитнике государства против родового строя. Другого решения здесь нет! Но в таком случае героями эпоса всегда были бы цари и вожди, а, как правило, герои эпоса — богатыри — с ними не совпадают и даже сталкиваются (вот оно, разделение дела народного и государственного, и только при совпадении их народ готов принять

¹⁹ С. А. Данге. Индия от первобытного коммунизма до разложения рабовладельческого строя, стр. 57 и 58.

²⁰ А. И. Уланов. Бурятский героический эпос. Улан-Удэ, 1963, стр. 18.

²¹ Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 433.

государство). В эпосе идеализировались при этом не государства, а эпохи народной славы и единства, народной истории. Чрезвычайно показательно в этом смысле высказывание известного историка Б. Д. Грекова: «Чем объяснить хорошо известный факт, что русский народ в своем былинном эпосе отводит самое видное место именно Киевскому периоду своей древней истории... Русская народная масса, где бы она ни находилась, какой бы власти она ни подчинялась, не забывала никогда своей этнической общности»²².

Путь развития эпоса от первобытных до позднейших патриотических его форм мы можем проследить на более близком для нас материале. Так, отдельные эпические сказания и легенды о богатырях — борцах с природой возникли у всех славянских племен, но сохранились они у тех из них, у кого эпос не получил дальнейшего развития. На территории Белоруссии записаны, например, наиболее древние сказания о богатырях-осилках. В русском же былинном эпосе отголосками ранних сказаний, отражающих борьбу с природой, являются столкновения богатырей с различными чудовищами. Затем эти чудовища постепенно приобретают черты иноземных завоевателей, трансформируются в них, например Тугарин Змеевич. Характерно, что русский эпос создается в двух основных пунктах — Киеве и Новгороде, т. е. там, где начинала складываться русская народность. Монгольское завоевание приостановило этот процесс. Победа над монголами, несомненно, привела бы к немедленному объединению Руси и к созданию единого эпоса из отдельных его циклов. Но русскому народу пришлось объединяться под гнетом татаро-монголов, и момент героического объединения наступил тогда, когда сознание людей уже стало неподходящим для создания

²² Б. Д. Греков. Киевская Русь. М., 1949, стр. 7.

героического эпоса. Поэтому борьба с завоевателями получила отражение в исторических песнях.

Но что значит: сознание людей стало неподходящим для создания эпоса? Дело в том, что все сказанное выше только подводит нас к объяснению происхождения героического эпоса, но еще не является им. Рассматриваем ли мы эпос как отражение борьбы за семью и государство или как отражение народного самосознания, мы — независимо от степени справедливости этих точек зрения — остаемся в плоскости разбора определенных исторических явлений. Понятно, что для оценки героического эпоса, одной из форм художественного сознания, этого недостаточно. Говоря о нем, нужно установить его важнейшие гносеологические, эстетические особенности и показать их зависимость от указанных исторических условий.

Недостаток концепции Проппа и Мелетинского заключается именно в том, что, поставив в центр своего внимания тематику эпоса, они лишают себя возможности подойти к нему как к явлению народного сознания, явлению гносеологическому. Между тем, говоря об эпосе как об отражении самосознания возникающей народности, мы сразу обращаем внимание на одно чрезвычайно важное обстоятельство. В разобранный период возникновения и развития эпоса (с момента возникновения человеческого общества до окончательного оформления народности) отдельная личность целиком растворяется в массе. Так было в первобытном обществе, где вследствие слабого развития производства люди трудились сообща и где у всех у них, по словам Энгельса, было одно общее лицо — лицо рода. Так было и в период формирования и самоутверждения народности, когда общенародные задачи и патриотический подъем также должны были совершенно заслонить отдельную личность и ее духовный мир. Появление, развитие и расцвет героического эпоса находятся, следовательно,

в прямой связи с появлением, развитием и расцветом единого самосознания народного коллектива в целом. Вот что пишет по этому поводу К. Маркс: «Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство, как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств»²³. Эти слова Маркса цитировались неоднократно, но почему-то до сих пор не было обращено внимания на то ценнейшее указание, которое в них имеется. В самом деле, когда начинается «художественное производство как таковое»? Очевидно, с момента полного разделения труда, превращения искусства в специальную отрасль производства и выделения личности из коллектива! С этого момента человек достигает и новой, более высокой степени художественного развития: предметом искусства становится отдельная человеческая личность.

На ранних ступенях своего развития, еще «не зная» в себе отдельной личности, не раскрывая в искусстве психологию и поступки отдельного человека, не умея еще находить в них характерное для всех (нынешняя форма выражения типического), народ должен был выработать особую систему образности, которая могла бы в обобщенной и в то же время конкретной форме выражать переживания и идеи массы людей в целом. Такой системой образности и явился народный героический эпос.

Специфику этой формы искусства, возникающей на основе коллективного, недифференцированного самосознания, раскрывает нам известное высказывание Маркса

²³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 736.

о том, что героический эпос находился в непосредственной зависимости от мировоззрения того времени — от мифологии. Маркс писал: «...греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого (искусства), возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа?»²⁴

Следует отметить, что объяснение связи мифа и эпоса до сего времени вызывает большие затруднения. Гораздо легче это удавалось тем ученым, которые сводили происхождение эпоса к мифу и стирали между ними грань. Однако в тупик нас ставит и то совершенно справедливое утверждение об идейной противоположности мифа и эпоса, которое выдвигается Проппом. Если подойти к нему метафизически и абсолютизировать его, то всякая попытка установить связь между мифологией и эпосом должна представляться вопиющей непоследовательностью. Для того чтобы понять, почему мифологическое мировоззрение отразилось на образности эпоса, отрицающего миф, нам необходимо отметить следующее.

В мифах, как доказывают Энгельс и Лафарг, нет ни одного образа, ни одной детали, которые не имели бы своего основания в действительности. «Мифы являются сокровищницами, хранящими воспоминания о прошлом», — писал П. Лафарг²⁵. Он называет и причину того, почему многие мифы представляются нам загадочными и необъяснимыми. «Человек создает свою религию под влиянием окружающих его фактов. Но с течением времени эти факты меняются и исчезают. Религиозные же формы, бывшие

²⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 736—737.

²⁵ П. Лафарг. Очерки по истории культуры. М.—Л., 1934, стр. 242.

их отражением в человеческом уме, сохраняются»²⁶. Миф о рождении богини Афины из головы Зевса должен казаться порождением самой причудливой и бесцельной фантазии. А между тем он возник в период победы патриархальной формы семьи, которая стремилась обосновать свое право на существование. Тот факт, что мужчина патриархата покупал себе жену за подарки, а при разводе получал эту плату обратно, нашел себе самое юмористическое воплощение в следующем эпизоде из жизни богов. Гефест застаёт свою супругу Афродиту на месте преступления — в момент прелюбодеяния с Аресом; он созывает всех богов засвидетельствовать это и клянется, что не освободит злополучную пару до тех пор, пока отец не вернет ему подарки, которые он должен был отдать, чтоб получить бесстыдную супругу. «На небе человек снова разыгрывает драмы и комедии земли», — делает вывод Лафарг²⁷.

Как видим, действительность получала в мифах конкретное образное выражение, которое, в свою очередь, заключало в себе широчайший обобщающий смысл. При таком понимании сущности мифологии уже нетрудно объяснить, почему она налагала непосредственный отпечаток на искусство. Действительно, как форма общественного сознания искусство может создаваться только в зависимости от мировоззрения эпохи. Между тем на ранних ступенях общественного развития мировоззрение это находило непосредственное чувственное выражение в мифах. Естественно, что на искусстве в данном случае должно было отразиться не только содержание мировоззрения, но и сама его форма. Не случайно героический эпос данного народа всегда несет специфические черты его мифологии.

²⁶ Там же, стр. 243.

²⁷ Там же, стр. 242.

Может показаться на первый взгляд, что образы в мифах подходят под те требования, каким должна бы отвечать эпическая образность, выражающая идеи и представления целого народа (мифы также выражают идеи и представления целых народов). Однако идейная противоположность, которая, как уже говорилось, существует между мифом и эпосом, получает формальное, художественное свое выражение. Это становится понятным, когда мы рассматриваем, какое место занимает в мифах и героическом эпосе человек.

Принимая то положение, что эпос возникает как отражение борьбы человека с природой, и учитывая, что природа в тот период обожествлялась, мы должны признать, что рождение эпоса связано с богоборческими, «прометеевскими» мотивами. Диалектика связи мифа и эпоса проявляется в том, что первым богоборцем часто является опять-таки бог и повесть о нем есть все-таки миф.

Определяя особенности мифа, мы должны обратить внимание на то обстоятельство, что в мифе люди предстают обычно бессильными и пассивными. Если даже человек дерзает и, как Икар, пытается подняться в воздух — его ждет гибель. Наиболее типичным для мифа является образ Актеона, растерзанного собственными собаками за то, что он увидел купающуюся Диану. В мифах образ человека служит только объектом для проявления могущества недоступных богов. Если можно так выразиться, подлежащим в мифах всегда является божество, а человек стоит в каком-нибудь отношении к нему. В мифах в образной форме человек воплощал те силы, которые господствовали над ним и объяснить которые он не мог материалистически. Такими силами были природные стихии, законы общества и порождение их — человеческие страсти.

В эпосе же вперед выступает сам человек как борец с природой. Следует, конечно, оговориться, что на первых

порах своего развития эпос еще слишком тесно переплетается с мифологией. Не случайно греческие сказания о героях (о Геракле, об аргонавтах и т. д.) принято называть мифами, хотя героизация человека совершенно явно отличает их от мифов в собственном смысле слова. Для нас важно, очевидно, не точное определение каждого отдельного случая, но разграничение мифа и эпоса по их существу, в их полном развитии. Следует сказать, что мифологические образы присутствуют и не могут не присутствовать в эпосе, ибо мифология представляла собою в то время мировоззрение человека, и человек, естественно, изображался во взаимодействии с явлениями природы и общества, понятыми идеалистически и получившими мифологическое оформление. В эпосе человек утверждает себя в центре всего: боги — это его страсти, его друзья или враги... Но теперь, можно сказать, они уже стоят в косвенном падеже!

Различны и гносеологические функции мифологического и героико-эпического образа. В мифе главное — не его художественная форма, а идеалистическое содержание, тогда как эпос есть искусство, т. е. образное освоение реальной действительности. Поэтому образ в мифе призван нести в себе содержание, так или иначе выходящее за его форму, эпический же образ, образ человека, обозначает самого себя. Человек в эпосе изображается разносторонне. Хотя отдельные его черты и подчеркивались с особенной силой, но это не было той «специализацией», какую по самой идее своего создания получали боги в мифологии. Человек, говорит Гегель, вмещает в своей груди всех богов. Эта многосторонность эпического образа несколько не умаляет его обобщающего значения, ибо народ, по словам Горького, создавая эпическую личность, наделял ее «всею мощью коллективной психики»²⁸.

²⁸ М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 26.

Не удивительно, что, будучи олицетворением народа, эпические герои часто совершают столько подвигов, достигают таких результатов, которые сам народ достиг за столетия или даже тысячелетия. Например, в индейских легендах о Гайавате вождь XV века не только объединяет индейские племена (он действительно был главой знаменитого союза пяти ирокезских племен), но и открывает знаки, ремесла и т. д. Естественно, если все то, что народ делал за столетия, приписать одному человеку, то его деяния приобретают характер необыкновенных, чудесных подвигов. Гиперболизация оказывается при этом основным принципом в изображении эпических героев, основным художественным приемом, опирающимся на мифологическое мировоззрение. Создавая индивидуальные образы, сила и героизм которых должны были равняться силе и героизму всего коллектива, т. е. во много раз превышать возможности одного человека, люди нередко старались объяснить такое могущество героя божественным происхождением. Так, все герои «Илиады» имеют божественных (с одной стороны) родителей. То же мы видим в «Калевале» и в песнях о Гайавате (Вяйнямейнен — сын богини воздуха, Гайавата — внук звезды и сын бога ветра). Не таким ли фантастическим объяснением силы Ильи Муромца является и его исцеление каликами переходжими?

Героико-эпические образы в различные исторические эпохи, у разных народов получали специфические черты в зависимости от характера связи эпоса с мифологией, от особенностей этой мифологии. Вот характернейшее высказывание К. Маркса по этому поводу: «Предпосылкой греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией. Это его материал. Но не любая мифология... Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или

материнским лоном греческого искусства. Но, во всяком случае, какая-то мифология. Следовательно, отнюдь не такое развитие общества, которое исключает всякое мифологическое отношение к природе, всякое мифологизирование природы, которое, стало быть, требует от художника независимой от мифологии фантазии»²⁹. В древнеиндийском эпосе «Махабхарате» война, согласно тогдашним представлениям, воплощалась в образах, которые соединяли в гротескной форме божественное и человеческое, ибо в каждом человеке предполагалось присутствие элемента божества (пантеизм). Кришна, герой Махабхараты, уходит после смерти на небо, а Рама прямо называется в поэме седьмым воплощением бога Вишну. В «Илиаде» боги и герои уже ясно разграничиваются. Но и здесь эпические герои ставятся еще в непосредственную зависимость от мифологических образов, раскрываются только в связи с последними, ибо нередко тот или иной поступок героя вызывается волей богов. С течением времени, с развитием производительных сил удельный вес мифологических образов все уменьшается. Если в сказаниях о Гайавате перед нами даже предметы обихода получают мифическое осмысление, если в «Илиаде» область чудесного суживается и в основном ограничивается областью общественных отношений, то в русских былинах от мифологии остаются, по сути дела, только образы чудовищ да необыкновенная сила богатырей. В конечном итоге местом пребывания божественного, чудесного оказывается только небо, и воля богов распространяется в основном на сложные социальные явления. Практика человека отвоевывает у его предрассудков все большую и большую часть вселенной, и в искусстве образ человека вытесняет постепенно образы богов.

²⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 737.

Здесь надо учесть то, что одни народы переходят из бесклассового общества в общество рабовладельческое, а другие — в общество феодальное, т. е. поднимаются на более низкую или более высокую ступень общественного развития. Соответственно этому эпос народов, переходящих к рабовладельчеству, оказывается по характеру мифологических воззрений и понятий более древним, а у народов, переходящих к феодализму, — более реалистическим и современным. Именно поэтому былины русских, которые по развитию государственной организации далеко уступали древним обитателям Индии, неизмеримо более высоки по своему реализму, чем «Махабхарата» и «Рамаяна».

И тут перед нами предстает то противоречие, в котором развивается героический эпос: с одной стороны, уже при своем возникновении он отражает победы человека над природой, которые приводят в конце концов к исчезновению мифологии; с другой стороны, героический эпос — как художественная форма — возникает на основе мифологического мировоззрения и находится в тесной связи с ним. Для борьбы с чудесными силами народный герой принимает чудесные размеры и наделяется чудесной силой. Но с действительной победой над природой, с исчезновением мифологических представлений о ней все является человеку в реальном виде. В обыденных размерах начинают изображаться и люди. Это приближение к естественным масштабам наблюдается уже в эпических поэмах позднейшего периода. Так, Роланд — это типичный средневековый христианский рыцарь с присущими ему понятиями о чести и мужестве, а главное, и с его физическими данными; это уже не гомеровский герой, сокрушить которого могли только боги.

Говоря о том, что специфика героико-эпических образов находится в непосредственной зависимости от мифологического мировоззрения, мы должны при этом вспом-

нить и о другом условии существования эпоса — о растворении личности в коллективе, которое возможно лишь в первобытном обществе и в момент выхода из него. Следует подчеркнуть, что господство мифологического мировоззрения и растворение личности в коллективе по времени совпадают. Многобожие является не чем иным, как отражением недифференцированности общества, относительной внутренней монолитности его. И именно с возникновением государства на основе разделения труда возникают и укрепляются новые религии с единым богом на небе, соответствующим единому королю на земле (Ф. Энгельс). В процессе разрушения родов и племен и образования классового общества происходит и выделение человеческой личности из коллектива, осознание ею самой себя.

В этих условиях создание героического эпоса становится невозможным, и если еще делаются попытки по традиции использовать эпическую образность, то продукция этого творчества не получает прежнего значения и скоро забывается. Эпическая образность в новых условиях может иметь только чисто аллегорическое значение, и подобные аллегории уже слишком тяжелы для развитого, реалистически мыслящего современного человека. Из всего изложенного очевидно, что попытка использовать эпическую образность для воплощения новейшего содержания («Генриада» Вольтера или наши новины) является неправомерной, ибо героический эпос есть одна из форм художественного мышления человека на ранних ступенях его развития.

Для характеристики особенностей поэтической фантазии в героическом эпосе недостаточно указать на ее связь с мифологическим мировоззрением. Мы не поймем сущности данной формы фольклора, пока не оценим в должной мере стремление героического эпоса к отражению истории народа. Здесь мы подходим к проблеме, которая представ-

ляет собой в настоящее время одну из актуальнейших и наиболее спорных проблем. Поводом для дискуссии на эту тему послужило выступление академика Б. А. Рыбакова, сделавшего попытку вскрыть конкретно-историческую основу русских былин. При этом он не только предложил совершенно новое хронологическое приурочение былин, отнеся большую их часть не ко времени борьбы русских против татар, а к эпохе более ранних войн с половцами, но и связал ряд былинных образов и ситуаций с конкретными историческими лицами и событиями³⁰. Общие положения концепции Рыбакова (о возможности поисков в былинах конкретно-исторических моментов и о хронологии русских былин) доказываются настолько основательно и многосторонне, что вряд ли вызовут сомнение у беспристрастного читателя. Однако в среде фольклористов эта концепция нашла не только горячих защитников, но и не менее упорных противников. В числе последних следует назвать В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова³¹.

Характерно различие в позиции спорящих сторон. Б. А. Рыбаков рассматривает конкретный и строго ограниченный эпический материал, а именно — русские былины, и дает им историческую трактовку. Между тем его оппоненты, ограничивая свою конкретную аргументацию критикой отдельных натяжек, допускаемых Рыбаковым в тех или иных конкретных случаях, в основном оперируют доводами, которые относятся к области общей эстетики, и в соответствии с этим привлекают материал не

³⁰ См. Б. А. Рыбаков. Исторический взгляд на русские былины.— «История СССР», 1961, № 5 и 6. Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. М., Изд-во АН СССР, 1963.

³¹ См. В. Я. Пропп. Об историзме русского эпоса (ответ академику Б. А. Рыбакову).— «Русская литература», 1962, № 2; Б. Н. Путилов. Концепция, с которой нельзя согласиться.— «Вопросы литературы», 1962, № 11, стр. 98—111.

только русских былин, но и других эпосов различных эпох и различной стадии развития (например, якутский, нивхский, карельский и др.). Иначе говоря, налицо несомненная разнородность самих оснований, из которых исходят участники дискуссии. Естественно отсюда, что спор этот должен был получить форму настойчивого повторения каждой из сторон своих доводов, т. е. форму наименее логичную и плодотворную. Очевидно, что для решения вопроса об историзме русских былин нужно сначала решить в принципе вопрос о характере историзма эпоса вообще и возможных его трансформациях в ходе исторического развития эпоса.

Отражая в своих образах не мысли и поступки отдельного человека, а судьбы целого народа, героический эпос должен был стать историческим по своему содержанию. Ведь история — это и есть жизнь народа, жизнь коллектива. В мифах также отражалась история. Но там фантастические, выдуманнные отношения богов должны были служить объяснением исторических явлений, выступали как предшествующие причины этих событий. Эпос же призван отразить саму историю как таковую. Историчность эпических образов следует понимать не только в том смысле, что они вызваны определенными условиями и являются в конце концов их отражением (в этом смысле, разумеется, историчен любой образ в искусстве). Нет, эпос и в формальном отношении претендует на более близкое, непосредственное отражение истории.

Это совершенно очевидно в применении к наиболее развитым и значительным формам эпоса, к патриотическим сказаниям, которые чаще всего создавались вокруг событий и лиц, действительно существовавших. Значение этого обстоятельства нельзя преувеличивать, но его не следует и сбрасывать со счета. Оно весьма показательно и в первую очередь объясняется тем, что коллектив в своем

творчестве скорее всего отзывается на яркие и важные события собственной истории. Например, война между греками и троянцами, изображаемая в «Илиаде», происходила на самом деле (точнее, войн этих было несколько). Несколько битв было и в Ронсевальском ущелье.

Возражая против подобной характеристики эпоса, которая давалась в статье Давлетова и Гацака «О происхождении героического эпоса», Пропп высказался следующим образом: «Но вот авторы пишут: „Эпические сказания (под этим подразумевается эпос.— В. П.) чаще всего создавались вокруг событий и имен, имевших место в действительности“. Это говорится об эпосе вообще. Авторы, по-видимому, думают при этом об «Илиаде», о Косовском цикле, о противотатарских былинах и т. д. Но как быть, например, с эпосом карело-финским? Жили ли когда-нибудь Вяйнямейнен, Ильмаринен, Куллерво и т. д.? Очевидно — нет. А тем не менее эпос этот глубоко историчен. То же можно сказать об эпосе ненецком, чукотском, нивхском, якутском и других»³². Мы могли бы сказать, что поскольку авторы указанной статьи говорят о создании эпических произведений «чаще всего» вокруг реальных имен и событий и поскольку они действительно имели при этом в виду позднейший патриотический, а не первобытный эпос (ведь удельный вес первого гораздо более значителен), то они не расходятся с фактами. Однако здесь можно пойти дальше и поставить под сомнение категорическое заявление Проппа об отсутствии прототипов у героев первобытного эпоса. Конечно, в наши дни никто не может доказать реальное существование Вяйнямейнена. Однако никто не может доказать и того, что его никогда не существовало. Может показаться странным предположение

³² В. Я. Пропп. Об историзме русского эпоса.— «Русская литература», 1962, № 2, стр. 88.

о том, что когда-то жил Вяйнямейнен — «сын богини воздуха». Но жил же в действительности Гайавата — «внук звезды и сын бога ветра»! Нам недоступна реальная первобытная история финских племен. Но мы знаем такую же историю американских индейцев. И эта история хорошо показывает нам, кого народ избирал в свои эпические герои и наделял божественными атрибутами. Это были первые исторические объединители народа, племенные вожди; причем в эпосе им приписывались все исторические достижения народа и редко отражались их реальные заслуги. Это не значит, что мы предлагаем искать прототипы всех эпических героев с момента возникновения человечества или считаем эти поиски всегда имеющими смысл и приносящими пользу. Но само существование значительных героико-эпических произведений, несомненно, может, с нашей точки зрения, служить для историка указанием на существование некогда определенного племенного или народного образования.

Об историзме эпоса нужно сказать, что чем мы глубже уходим в историю, тем обобщеннее и причудливее отражаются в эпосе исторические процессы; чем ближе к нам эпос по времени, тем он конкретнее в историческом отношении, тем легче прощупываются в нем конкретные исторические реалии, события и имена. И это вполне закономерно, ибо у первобытного общества не было истории в нашем понимании этого слова, истории, дифференцированной на значительные события. Историческими фактами для первобытных людей были только такие факты, которые имели значение эпохальное и для всех для них сразу. Открытие злаков, возникновение ремесел и т. п. — вот что могло быть признано в ту пору событием, заслуживающим того, чтобы его отметить. Эти факты и отражались первобытным эпосом. Но с развитием человеческого общества развивается и меняется сама человеческая история, ее

характер. «И, следовательно,— говоря словами В. Я. Проппа,— отношение эпоса к истории различно в различные эпохи и у различных народов»⁸³. Но если это так, если в ходе исторического развития «исторический» смысл для народа стали получать все более дробные явления, все более конкретные факторы, а порою и отдельные события и лица, то почему они, эти события и лица, не должны были находить отражение в позднейшем эпосе? Почему историческое значение конкретных событий и имен в русских былинах можно отрицать на основании обобщенного историзма ненецкого, чукотского или другого подобного эпоса? Ясно, что такой подход к проблеме историзма эпоса сам является несколько абстрактным.

Нужно ли говорить о том, что, как бы ни были конкретны исторические воспоминания народа, отраженные в эпосе, историзм художественного произведения, в особенности фольклорного, нельзя отождествлять с историзмом специального научного сочинения? В статье, которую критиковал В. Я. Пропп, уже говорилось, что «суть дела заключается не в том, что героический эпос отражает некоторые действительные имена отдельных исторических лиц (Гайавата, Роланд, Карл Великий, Добрыня и т. д.). Главным здесь является то, что, и отклоняясь от действительных исторических фактов, эпос, как правило, правдиво, в обобщенной форме отображает основные исторические процессы, включает в себе самые точные данные по истории общественных отношений, семьи, культуры и т. д. Не случайно Маркс в конспекте книги Л. Моргана «Древнее общество» целую главу посвятил разбору родовых отношений у греков на материале «Илиады». Точность описания образа жизни, поступков, обычаев, одежды и ору-

⁸³ В. Я. Пропп. Об историзме русского эпоса.— «Русская литература», 1962, № 2, стр. 88.

жия героев делает эпос своеобразной энциклопедией своего времени»³⁴.

При этом надо учитывать, что исторические моменты, вообще история подчинялась в эпосе определенной художественной задаче. Народ, создавая эпос, поступал как тот поэт, о котором писал Лессинг: историческое событие он берет не потому, что оно совершилось, но потому, что оно совершилось так, что лучше этого он едва ли мог бы придумать для своей цели. Народ брал из своего прошлого только то, что более всего выражало его собственный взгляд на свою историю, его собственные пожелания на будущее. Исторические события смещаются и соединяются в зависимости от поэтической идеи эпоса. Эпические сказания, возникшие в разное время у разных родов и племен, соединившихся затем в единую народность, приурочивались к моменту образования народности, к героическому периоду и собирались в большие общенародные поэмы. В «Илиаде», например, собраны эпические песни, появившиеся много раньше Троянской войны, а некоторые и позже ее. Суть в том, что народ собирал их и посвящал тому событию, которое было для него наиболее значительным, с которого он, так сказать, ведет свою историю.

Историческая основа, на которой вырастал эпический образ, не только не сужала и не обедняла его, но, наоборот, делала его органически однородным. Вот что пишет по этому поводу Гегель: «Во всем духовном направлении эпических героев, например, в их образе жизни, умонастроениях, их чувствах и действиях должна слышаться скрытая гармония <...> внутреннего мира героев и их внешней среды, должна слышаться та гармония, которая объеди-

³⁴ К. Давлетов и В. Гацак. О происхождении народного героического эпоса.— «Русская литература», 1962, № 2, стр. 83—84.

няет их в одно целое <...> Исторические сюжеты имеют то великое преимущество, что они <...> непосредственно заключают в себе такую гармонию между субъективной и объективной стороной и к тому же еще гармонию, проникающую до деталей»³⁵. Эта гармония в творчестве народов, находящихся на младенческой стадии развития, была тем более полной, что в их искусстве исторический процесс и индивидуальные действия человека, общество и человек соединялись непосредственно. Выражение общего значения в конкретной чувственной форме, т. е. само значение искусства, осуществлялось при этом с такой полнотой и последовательностью, с какою она не могла уже проводиться в искусстве последующих эпох с развивающейся дифференциацией общества и общественного сознания, а тем самым и развивающимся противоречием между эстетическим и логическим взглядом на природу. Конечно, синтез мысли и чувства на заре человечества был формальным, и поэтому он требовал в качестве дополнения к себе мифологического мировоззрения, одухотворяющего материальную природу. Но благодаря этому синтезу в плане собственно художественном героический эпос стал носителем такого качества, которое не могло не поражать воображение потомков.

Именно это общеэстетическое значение героического эпоса, по-видимому, во многом обусловило точку зрения на него как на «идеальный эпический мир». Эта точка противодействует ныне историческому изучению эпоса, и согласно ей эпос стоит якобы выше всякой непосредственной исторической конкретности. «Былины отражают не единичные события истории, они выражают вековые идеалы народа», — говорит В. Я. Пропп³⁶. Но разве можно проти-

³⁵ Гегель. Сочинения, т. XII, 1847, стр. 260—261.

³⁶ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 26.

вопоставлять «единичным событиям истории» такую категорию, как «идеалы»? Совершив такую логическую операцию, можно, конечно, подобно Б. Н. Путилову, утверждать в абсолютной форме, что «былины — это произведения, сюжеты которых являются результатом художественного вымысла»³⁷.

Очевидно, что отражение единичных событий также не следует противопоставлять отражению общего хода истории. При всей широте своих обобщений эпос, несомненно, может отличать отдельные исторические факты, особенно запомнившиеся и полюбившиеся народу. Тут никакого противоречия нет. «...Былина,— пишет В. Я. Пропп,— всегда выражает вековые идеалы и стремления народа, относящиеся не к одному столетию, а к эпохам, длившимся несколько столетий, и к этим эпохам былины могут быть отнесены с некоторой степенью уверенности и достоверности. Так, народное стремление к национальному и государственному единству характерно для эпоса эпохи феодальной раздробленности»³⁸. Былина должна соотноситься со столетиями в смысле своего идейного содержания, это верно. Но почему же одно историческое событие не может отражать в себе сущность вековых процессов и тем более почему отдельному событию не может придаваться такое значение в художественном произведении? Как иначе может изображаться история в конкретной образной форме?

В этой связи, на наш взгляд, требует существенной оговорки и вопрос о роли русского эпоса в период феодальной раздробленности. Поскольку именно к эпохе борьбы с татарами В. Я. Пропп относит расцвет русских бы-

³⁷ Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 23.

³⁸ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 27.

лин, то получается, что русский героический эпос — это нечто вроде «Слова о полку Игореве», которое призывало к тому, чего в реальности еще нет, что эпос отражает только идеальное стремление к единству. Между тем в эпосе такой «субъективный» элемент еще развит слабо. Да, эпос отражает идеалы народа, но отражает их как нечто уже данное в реальности. Эпос отражает фактические результаты и победы и может возникать только на их основе. Поэтому он развивался в эпохи подъема данной народности и ее самосознания.

В мировом эпическом творчестве единственным исключением из этого правила внешне может показаться сербский эпос, важную часть которого составляют песни о поражении на Косовском поле. Но опровергает ли этот пример положение о том, что героический эпос был результатом подъема данной народности и ее самосознания? Нам кажется, нет. Скорее это исключение, подтверждающее правило. В самом деле, не потому ли Косовское поражение так болезненно отозвалось в сербском эпосе, что оно было нанесено в тот момент, когда народность уже сложилась и должна была торжествовать свое рождение? И она, вопреки поражению, в долгой активной борьбе все равно утвердила себя. Не случайно сказания о Косовом поле были дополнены сказаниями другого, победного характера. В своем докладе на IV международном съезде славистов М. Браун справедливо отметил, что весь сербский эпос можно свести к двум сюжетам: битве на Косовом поле и мести за Косово³⁹.

Для русских моментом победного самоутверждения их как народности был период борьбы с половцами, тогда-то

³⁹ М. Браун. Историческая действительность в южнославянской эпической поэзии.— Доклад на IV международном съезде славистов в Москве, 1958.

и должен был возникнуть русский героический эпос. Исторические изыскания Рыбакова, отрицающие антитатарский характер основной массы русских былин и доказывающие их более раннее происхождение, вполне подтверждают такую точку зрения. Конечно, однажды возникнув как отражение исторического прошлого, эпос мог и должен был восприниматься народом как воспевание идеального мужества, идеальной силы, идеального победоносного будущего. Конечно, былины о половцах могли стать формой идеологического противодействия татарскому игу и получить позднейшую антитатарскую направленность, а в эпоху начинающегося освобождения должно было последовать оживление в бытовании былин. Однако все это не доказывает сугубо «идеального» содержания былин, не опровергает их конкретной исторической сущности и стремления опираться на исторические факты.

Позднейшее дифференцированное представление об историческом и поэтическом сознании, присущее современному обществу, мешает ученым допустить возможность непосредственного слияния идеального и исторически-конкретного в сознании человека и понять такое слияние в эпосе. В ответ на указания историков, раскрывающих нередко довольно точную реальную основу эпоса, они совершенно без всякой видимой логики упорно повторяют общие положения об эстетической силе и значении эпоса. А внутренняя логика здесь есть; это логика исторического развития сознания, которое никак не может представить себе того, что практически неосуществимо для настоящего времени, а именно: гармонии и единства объективного и субъективного, идеального и материального, общего и частного, истории и искусства. Несомненно, что сам народ воспринимал эпос одновременно и как искусство и как историю. И. А. Худяков писал о якутском олонхо: «Прежде всего нужно помнить, что сказки составляют для якутов не-

сомненную историческую истину»⁴⁰. Эпос по самой своей функции возникал как история народа, осознаваемая им самим и для себя; и здесь не история служила художественной образности, а художественная образность служила истории. Именно поэтому Джамбаттиста Вико имел право рассматривать эпос не как историческую поэзию, а как поэтическую историю народа: «...первая история должна была быть поэтической»⁴¹, — писал он, имея в виду героический эпос греков.

Существует, однако, один практический момент, который служит подспорьем теории «идеального эпического мира». И заключается он в том несоответствии, что героический эпос, воспевающий в основном воинские подвиги и доблести, веками бытовал в среде крестьянского населения. Это отчетливее всего проявляется в России, где противоречие между положением забитого крепостного земледельца и героической красочностью былинной поэзии было особенно разительным. Казалось бы, это ли не доказательство «идеальности» героического эпоса, его внеисторической эстетической сущности и жизни? Однако можно убедиться, что и в этом случае эпос жил в народе не как абстрактная эстетика, что он имел для народа вполне реальный социальный смысл.

Мы говорили о том, что эпос возникает и достигает расцвета в обществе, не получившем еще глубокой внутренней дифференциации. Это ясно для первобытного общества. Но в эпоху образования народности возникающие классовые разделения также заслоняются общенародными задачами. Эти общенародные задачи разрешались, как

⁴⁰ Цит. по статье В. Г. Базанова в кн.: «Великорусские сказки в записях И. А. Худякова». М.—Л., 1964, стр. 48.

⁴¹ Дж. Вико. Основания новой науки об общей природе наций. М., 1940, стр. 354.

правило, в ходе патриотических войн. Именно поэтому воинское содержание эпоса имело общенародный характер. Практически защита и укрепление складывающегося отечества были делом народных масс. Конечно, здесь выдвигались определенные военные предводители (как правило, князья), и именно поэтому эпос часто запоминает и называет их имена. Война, которая по тем временам во многом сводилась к индивидуальным поединкам, выдвигала знаменитых воинов-богатырей; и они опять-таки фигурируют в эпосе. Но воспевал их народ как носителей и вершителей дела народного. Для простого пахаря, который в решающих битвах сам участвовал с топором или косой в руках, служивые с богатырских застав были только его представителями, более умелыми в ратном искусстве. Так что в воспевании богатырей крестьянами никакого противоречия нет. Нет его и в воспевании князей, выполнявших дело защиты родины. И отсюда становится очевидным, что многие былины могли и должны были создаваться в среде дружинников.

Указывая на активное участие дружинников в создании эпоса (кому и было воспевать ратные подвиги, как не им), представители теории «аристократического происхождения» эпоса трактовали этот факт в антинародном духе, в доказательство неспособности народа к творчеству. Между тем творился ли эпос слепым народным певцом-нищим или же образованным дружинником, в любом случае эпос был силен своей народностью и сохранялся во времени только благодаря ей. Господствующие классы пытались, правда, использовать народную эпическую традицию для воспевания военно-феодальных вождей и наложить отпечаток своей идеологии на народный эпос. Такие чуждые влияния мы можем наблюдать в эпосе среднеазиатских народов (например, в «Манасе» и «Алпамыше»), где создавались даже отдельные антинародные версии.

К такого рода произведениям может быть отнесена и националистическая поэзия об Идеге (одном из золотоордынских баскаков), которая отражала последние агрессивные притязания татарских феодалов. Но все подобные явления получают для нас определенное значение только потому, что они близки к нам по времени. В общем же эпическом творчестве их удельный вес совершенно ничтожен.

Конечно, классовый антагонизм между растущей феодальной верхушкой и народной крестьянской массой находит свое отражение и в эпосе. Но героический эпос всей своей сущностью был нацелен не на эти классовые противоречия. Отражая самосознание формирующейся народности в условиях борьбы с соседними племенами, он становился трибунной поэзией своего времени, отражавшей интересы всего общества в целом и действия представителей всех его слоев в их общенародной ценности.

Надо сказать, что утверждению народной фольклорной сущности героического эпоса не повредит и более справедливая (более высокая) оценка значения выдающихся певцов (подобных легендарному Баяну) в создании былин. Такое уточнение помогает нам представить себе живой процесс создания былин более реально и конкретно. На место расплывчатого и неосязаемого «коллективного авторства» приходит талант и творческая практика замечательных мастеров, которые говорили о сегодняшних для них событиях в рамках уже существующей поэтической традиции. И это не является отрицанием «фольклорной природы» их творчества, ибо они жили поэтически в сфере непрофессионального искусства, брали его нормы, творили в рамках этих норм и вносили плоды своего творчества в поток фольклора. Непрофессиональное искусство было официальным искусством той эпохи — и в этом все дело. Нам, конечно, трудно представить себе, чтобы реальные события по их горячим следам, а богатырей и князей в их

присутствии могли воспевать былинным слогом и с былинным гиперболизмом. Но в этом смысле поэзия Востока, известная нам по самым недавним временам, разрешает всякие сомнения. Там условность поэтического языка достигала нередко таких размеров, что, с современной точки зрения, должна была производить комическое впечатление. Можно указать здесь на другое: характер образности былин открывал особые возможности для быстрой утери ими связи с теми событиями и лицами, которым они были первоначально посвящены, для отбора и перегруппировки их с течением времени в зависимости от новых социальных устремлений (например, объединение большинства былин вокруг Ильи Муромца — крестьянского сына и т. п.). Но ясно, что это уже явление вторичное.

Народность эпоса объясняет, почему в ходе дальнейшего развития общества (в ходе усиления разрыва между культурой господствующих классов, подчинившейся вначале византийскому, а затем западному влиянию, и культурой народа) именно народ взял на сохранение это лучшее национальное достояние и донес его до наших дней. И здесь становится понятной социальная причина такой упорной и полноценной жизни «идеального эпического мира» в сознании русского крестьянина. Общепризнанная идея героического эпоса связывалась в представлениях народа с воспоминанием о том времени, когда он (народ) играл в истории роль активного вершителя судеб своей родины, когда он носил звание гражданина, которого его лишило крепостное право. Разве стал бы русский крестьянин, целиком занятый своим земледельческим трудом, воспевать далекие от него и по времени и по образу жизни воинские подвиги неведомых богатырей, если бы это не помогало ему чувствовать себя человеком и гражданином своего отечества? Эпос, таким образом, был для народных масс, в первую очередь, активным выразителем их собст-

венного социального самосознания. В эпосе народ противопоставлял общественной идеологии эксплуататорских классов, утверждающей их господство, свое общественное мировоззрение. И народ ценил эпос тем более, что эпос был для него историческим свидетельством, исторической памятью об эпохе народности в обществе. Не потому ли так настаивает народ на истинности того, что говорится в эпосе, не потому ли он сохранял эпос с таким святым благоговением?

Нам скажут, что выше мы говорили о непреходящей поэтической силе эпоса. Почему же мы не соглашаемся видеть в достоинствах «идеального эпического мира» причину его долговечности в памяти народа? Мы могли бы здесь отвести от себя критику легким путем, а именно, признав эти достоинства «одной из причин» долговечности эпоса. Однако жизнь говорит нам о другом. Наслаждаться героическим эпосом и любой другой формой искусства как одним из наследий поэтической культуры можно только с точки зрения высокого эстетического развития, прошедшего школу профессионального искусства. В фольклоре художественная форма бытует только как активная выразительница современных устремлений народа, только в том случае, если она опирается на определенные особенности его сегодняшнего мировоззрения. Это в полной мере относится и к данному случаю. Эпос до революции жил в живом бытовании потому, что он был одной из главных возможностей крестьянских масс для духовного самоутверждения, возможностью, опирающейся на консервативное их мировоззрение, уходящее корнями в глубокую древность. Эпос исчезает сегодня потому, что реальность стала во всех отношениях достоянием народа, потому что народу не нужно сосредоточивать свою духовную энергию на туманных исторических воспоминаниях, на поэтических образах, созданных на основе эстетических идеалов далекого

прошлого, чтобы приобщиться к общественной поэзии и почувствовать себя господином своей судьбы.

Когда ревнители художественного значения героического эпоса отталкивают от себя всякие доказательства отражения в эпосе конкретно-исторических явлений и событий, то здесь проявляется, очевидно, непонимание того обстоятельства, что на определенном этапе художественного развития возникающий дифференцированный взгляд на историю неизбежно должен был еще укладываться в мифологическую форму героического эпоса, созданную предшествующей, первобытной эпохой. Это внутреннее насыщение эпоса конкретно-историческим содержанием должно было составить значительный этап в его развитии; и, видимо, именно к этому этапу относятся те русские былины, историческое исследование которых было проведено академиком Б. А. Рыбаковым. Становится очевидным, что те возражения, которые делаются ему, являются метафизическими. А с другой стороны, ясно и то, что в конкретизации своих положений Б. А. Рыбаков мог и должен был в ряде случаев оказаться излишне прямолинейным. Это обуславливалось не только тем, что всякая новая концепция стремится захватить как можно больше фактического «пространства», провести свои выводы как можно последовательнее и дальше, но и тем, что отражение конкретно-исторических фактов в эпосе в каждом отдельном случае было слишком своеобразным и особенным, с разной степенью приближения к достоверности, с разными целями и окраской. Здесь должна была проявиться ограниченность самого чисто исторического взгляда в применении к такому специфическому источнику, каким является героический эпос. Однако если историк не может достигнуть полного конкретного фактического успеха при непосредственном анализе эпоса, то, несомненно, его ожидает торжество при общем теоретическом взгляде на

проблемы развития эпической поэзии. Мы говорим о постепенном наполнении художественных рамок героического эпоса конкретно-историческим содержанием. Если это так, то должен был наступить момент, когда это содержание должно было прорвать обобщенно-мифологическую форму героического эпоса и явиться в конкретном реалистическом виде. Здесь вопрос об историческом характере героического эпоса и о постепенной фактической конкретизации его проходит решающую проверку. Был ли действительно такой разрыв героико-эпической формы конкретно-историческим содержанием или нет? И ни один защитник «идеального эпического мира» не сможет здесь ответить отрицательно. Разрыв такой был, и результатом его явилось рождение нового фольклорного жанра — жанра исторических песен. Понятно, что отсюда может быть сделано и заключение обратного порядка: становление дифференцированного взгляда на историю не могло произойти сразу, и если героический эпос разрешился в конце концов исторической песней, то эта конкретизация исторической поэзии должна была проходить долгий этап развития и вначале протекать внутри героического эпоса. Как видим, исторические песни оказываются «ключом» к подлинному содержанию героического эпоса и к последнему этапу его развития.

Нужно сказать, что у ряда исследователей эпоса и исторической песни в понимании внутреннего отношения этих двух жанров имеются определенные колебания, основывающиеся во многом на неверной хронологии былин. Так, исходя из концепции Проппа, согласно которой основного развития былинный эпос достиг в эпоху борьбы с татарами, когда возникает и активно живет уже историческая песня. Б. Н. Путилов приходит к выводу, что историческая песня не являлась жанром, вытесняющим героический эпос, принимающим на себя его эстетические функции. Мы

находим в его работах такие, например, взаимоисключающие положения:

1. «Тезис о том, что историческая песня приходит на смену былине и что тем самым народное творчество отбрасывает эпические традиции, не подтверждается фактически».

2. «Былина и историческая песня — это действительно разные жанры по подходу к исторической действительности, по характеру историзма»⁴².

Совершенно справедливо то, что историческая песня не «отбрасывает» эпические традиции, что она очень широко использует их. Но можно ли отсюда делать заключение о том, что историческая песня не приходила на смену героическому эпосу, что она не противостоит художественной системе героического эпоса внутренне, что в фольклоре могло в принципе параллельно существовать два «исторических подхода»? Нам кажется, что нет.

Этот спор, имеющий принципиальное значение в плане определения закономерностей развития фольклора, признания или фактического отрицания таких закономерностей, ведется фольклористами уже давно. Здесь нельзя не сослаться на мнение В. И. Чичерова, критиковавшего концепцию Путилова. Решение вопроса, однако, пришло со стороны, от представителей исторической науки. Доказательство Рыбаковым того, что расцвет героического эпоса относится в основном не к эпохе татарского нашествия, а к гораздо более ранним временам борьбы с половцами, что противотатарские былины были главным образом только переосмыслением и новым приурочением прежних былин, создает между периодом расцвета героического эпоса и возникновением исторической песни соответствующую

⁴² Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 12, 13.

щую историческую дистанцию, не оставляя места для теории параллельного развития этих жанров.

Развивая мысль о принадлежности эпоса и исторических песен к различным этапам эстетического освоения действительности в фольклоре, В. М. Гацак находит, что эпос — это первый синтез истории; в нем еще не решается задача расчленения исторической действительности на конкретные факты или события. Что касается исторической песни, то она уже обнаруживает способность и принципиальное стремление давать оценку конкретным лицам, отдельно взятым слагаемым исторического процесса и может быть определена как народный поэтический анализ истории⁴³.

Поскольку эпос рассматривает народ как единое целое и в таком единстве противопоставляет его природе и соседним племенам и народностям, история, отражаемая эпосом, получает характер внешней истории народа. Естественно, что при этом социальное значение изображаемого оказывается спрятанным наиболее глубоко, борьба получает видимость простого воинского акта (в основном — физического столкновения героя с природой или врагом). В эпосе, таким образом, создается тот культ силы, то любованье телесной красотой и мощью, которые резко отличают эпос от исторической песни. В последней, хотя герои нередко тоже побеждают в непосредственной борьбе, господствуют иные оценки человеческого достоинства, иное понимание природы вещей.

Историческая песня, переходя от изображения общих судеб всего коллектива в его внешнем отношении к природе и к соседним племенам к отражению реальных моментов исторического процесса, должна была подняться до

⁴³ См.: В. Гацак. 1. Трей спечий, ши ну уна...— «Лимба ши литература молдовеняскэ». Кишинэу, 1960, № 4. 2. Drei Gattungen, nicht eine...— «Acta ethnographica». Budapest, 1965, N 1—2.

осознания общества. Конкретно-исторический акт неизбежно связывается с конкретно-историческим его исполнителем, и в условиях усиливающейся общественной дифференциации этот исполнитель — определенное общественное лицо, представитель определенной социальной группы. Таким образом, обращение к реальному историческому процессу предполагает как предпосылку совершенно новое отношение к истории вообще, к рассмотрению ее как внутренней истории общества, как истории, в совершении которой принимают участие определенные внутренние силы общества. «У исторической песни, — пишет Путилов, — есть своя сфера действительности, изображению которой она посвящена, с которой она связана прочными нитями и вне которой возникать не может. Сфера эта — события политической истории в их последовательности и взаимной связи...»⁴⁴.

Здесь необходимо отметить, однако, что ясность конкретного содержания исторической песни не только не облегчает понимание общей идейной ее направленности, но, нам кажется, даже затрудняет его. Исследователи при определении сущности эпоса увлекаются частными факторами в ущерб общему его содержанию. Такая опасность, конечно, возрастает при обращении к исторической песне. Не случайно до сих пор в исследованиях по исторической песне не дается тот критерий, в соответствии с которым избираются для изображения те или иные исторические события и лица, и главное — не указывается, в каком плане эти события интересуют народные массы. Между тем факт такой избирательности и переосмысления с нередким значительным участием фантазии является общепризнанным. Существо дела проясняется, если мы обратим внимание на то,

⁴⁴ Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 7.

что историческая песня отличается от героического эпоса по уровню осознания истории, но не по основной идейной своей сущности (иначе и не могло бы быть того постепенного перехода эпоса в песню, о котором мы говорили). Таким образом, можно утверждать, что историческая песня отражает продолжающееся становление народного самосознания, теперь уже в рамках национального государства.

В этой связи необходимо совершенно четко разделить такой взгляд на историческую песню как на выражение складывающейся нации от точки зрения, согласно которой историческая песня защищает интересы государства. Конечно, образование и укрепление государства было внешней формой окончательного национального определения, конечно, создание и защита его интересов находили положительную оценку у народа; но суть дела состоит в данном случае все-таки в образовании нации. Иначе говоря, к исторической песне должен быть применен тот же основной критерий, что и к героическому эпосу.

И это нетрудно проиллюстрировать на конкретном материале. В самом деле, почему сюжетом одной из самых популярных исторических песен, «Песни о Кострюке», избрано неприязненное отношение Ивана IV к своему шурину — черкесскому князю? Такой выбор нельзя объяснить никакими историческими аргументами. Ценность этого факта для народа состояла в том, что он давал возможность изобразить победу национального достоинства русских, подавлявшегося в течение предыдущих веков, и показать действительную роль Ивана Грозного в процессе национальной консолидации. В этом же плане можно разобрать и все другие исторические песни. Как видим, при оценке отношения исторической песни к истории мы должны отказаться от всяких помыслов о произволе и свободном фантазировании и прийти к сознанию строгой причинности в выборе и освещении исторических фактов.

Но говоря об устойчивости внутренних устремлений исторических песен, мы не должны упускать из виду то обстоятельство, что этот жанр эпической поэзии не мог получить такой же определенности в художественном отношении, какой обладает героический эпос. Сошлемся здесь на литературу. Изображение истории даже для литературы с ее специальным развитием оказывается делом чрезвычайно сложным и весьма относительным. Всякие «исторические» произведения в литературе в художественном отношении выливаются в ту или иную специфическую форму (роман, драму, поэму); а сущность этих форм в эстетическом плане определяется отнюдь не их направленностью на историю. Обратим внимание, что и образность героического эпоса, по сути дела, противоречила его содержанию (мифологическая форма для жанра, находящегося в противоречии с мифом). Оказывается, что, освободившись от этой формы в силу развития реалистического мировоззрения, историческая песня встала перед сложной задачей: отражением общего исторического процесса в конкретной образной форме. И именно поисками выхода из этого затруднения и объясняется тот субъективизм исторической песни, что она исторически важные явления отражает в форме и на примере довольно случайных фактов. Они для народа имели то достоинство, что обладали чувственной непосредственностью и наглядностью, создавали такие коллизии, которые могут быть введены в сферу искусства и оценены эстетически. Ничем не отличается от фольклора в этом отношении и литература. Когда, например, А. Толстой описывает Петра Первого и дает изображение его конкретной жизни, то при этом писатель идет именно таким же путем субъективного отбора тех или иных фактов и субъективной их оценки, которая должна служить созданию общего, вполне объективного и соответствующего истории представления.

То обстоятельство, что историческая песня оказалась перед задачей, которая сама по себе не соответствует природе искусства, отразилось и в том «стилистическом многообразии» исторической песни, в том ее стремлении опираться на поэтику самых различных жанров (героического эпоса, сказки, баллады, лирической песни, притчи), о которых говорят ее исследователи. «Многообразии форм может быть принято за некоторую аморфность, за отсутствие своей жанровой формы,— пишет Путилов.— Но это не так. У исторической песни XVI века есть своя жанровая форма, но она имеет разновидности, которые выражаются в существенных стилевых различиях между произведениями»⁴⁵. Однако приведенные соображения показывают, что дело как раз заключается, по удачному выражению Путилова, в «жанровой аморфности» исторической песни, в отсутствии у нее собственной художественной базы. Конечно, практически оказалось, что у исторической песни есть своя жанровая форма, т. е. она все-таки выделяется в ряду других фольклорных жанров. Но эта ее определенность имеет, скорее, отрицательный, чем положительный характер, относится к области тематики, а не к области специфических художественных средств. Последние в исторической песне развиты чрезвычайно слабо. Путилов делает, правда, оговорку, что «надо иметь в виду, что в известной мере форма эта в XVI веке еще складывается, она еще полностью не отстоялась»⁴⁶. Однако этому противоречит вся его собственная концепция, согласно которой «историческая песня достигает расцвета в XVI веке и указанные связи с другими жанрами и стилистическое многообразие характерны для исторической песни в этот

⁴⁵ Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 273.

⁴⁶ Там же.

период полного ее развития»⁴⁷. То, что характерно для явления в момент его полного развития, не может не быть связанным с глубоким его существом.

В данном случае нужно остановиться на некоторых методологических вопросах изучения этого жанра. Приступая в своей книге к анализу исторических песен, Путилов стремится к определению их жанровой формы: «...следует подчеркнуть принципиальную важность жанровой дифференциации, специфически проявляющейся в истории народного творчества»⁴⁸, — пишет автор. Это, конечно, вполне закономерно. Однако исторические песни, обладая рядом преимуществ перед героическим эпосом с точки зрения развития гносеологического содержания, во многом уступают ему в области формы, в области яркости и цельности жанровых особенностей. Таким образом, при жанровом определении и характеристике исторических песен возможности исследователя оказываются ограниченными рамками самого материала. Путилов, на наш взгляд, не учитывает этого и в ряде случаев пытается открыть единство и цельность жанровых признаков там, где ничего подобного в действительности нет. Такое свободное обращение с конкретным материалом обосновывается им специальными теоретическими предпосылками, которые вызывают самое серьезное возражение.

Мы имеем здесь в виду утверждение Путилова о том, что исторические песни необходимо изучить по общему «замыслу» всех их вариантов, по общему сюжету последних. Мысль о необходимости оценивать произведения искусства, в частности фольклора, не по отдельным их частям и историческим указаниям, а по их общему целому, конечно, справедлива и ее можно только приветствовать.

⁴⁷ Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 12.

⁴⁸ Там же.

Но в трактовке Путилова она получает неприемлемое значение. Мы вынуждены будем привести следующее довольно пространное высказывание Б. Н. Путилова по этому поводу:

«Различные варианты выражают сюжет неодинаково — более или менее полно, с композиционными изменениями, с различной трактовкой и с разным изложением отдельных эпизодов, с различными реалиями, подробностями и т. д. Песенный сюжет как законченное целое, как нечто полное может быть воссоздан чаще всего лишь на основе сопоставления имеющихся вариантов, но он не укладывается вполне в рамки ни одного из них. Это не означает вовсе, что некогда существовал (или существует до сих пор, не будучи записанным) самый полный и цельный текст, исчерпывающий данный сюжет,— текст, который затем «рассыпался» на бесчисленное множество вариантов. Такого «первого», «исходного» текста не было и не могло быть, если подходить к исторической песне или к «исторической» балладе, учитывая специфику фольклорного творчества. Вариативность песни нельзя рассматривать только как результат поздней творческой работы ряда поколений. Вариативность есть специфическая форма конкретного выражения песенного сюжета, который по самой своей художественной природе не может получить законченное воплощение в каком-то единственном тексте. Поэтому наш анализ вариантов имеет целью не только реконструкцию первоначального текста песни, а *воссоздание сюжета в том его виде, в каком он отвечает народному художественному замыслу*, и в тех границах, в каких это позволяют сделать имеющиеся варианты»⁴⁹.

Здесь посылки противоречат тому тезису, который выдвигается автором. Если вариативность является не

⁴⁹ Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 19. Курсив мой.— К. Д.

итогом переделки единого первоначального текста, если такого текста вообще не существует, следовательно, варианты не могут быть объединены и «единым художественным замыслом». Это тем более очевидно, что сам Путилов признает наличие между вариантами не только количественных, но и качественных различий: «отдельные песенные сюжеты существуют в нескольких версиях. Мы предпочитаем пользоваться этим термином <...> для обозначения таких вариантов, которые отличаются какими-либо принципиальными особенностями в разработке или трактовке существенных сюжетных моментов»⁵⁰. Но что же в таком случае остается на долю общего «художественного замысла»? Очевидно, в исторических песнях одна и та же тема часто становится предметом разработки в различных вариантах. Но попытка «воссоздания сюжета» в том его виде, в каком это отвечает «народному художественному замыслу», слишком субъективна. Если мы говорим об отражении в исторических песнях народного понимания и народной трактовки явлений истории, то наличие вариантов разработки одной и той же темы, да еще имеющих существенные, принципиальные эстетические и идейные различия, может свидетельствовать только об одном, а именно: исторические представления народа о данном событии и лице и народное отношение к ним не обладали единством. Понятно, что не могло быть здесь и единого «художественного замысла». Где, когда и как существовал этот замысел? В утверждении самостоятельности его Путилов идет так далеко, что говорит о нашем суждении о нем «в тех границах, в каких это позволяют сделать имеющиеся варианты». Итак, единого текста в природе не существует, а единый замысел со своими собственными границами существует. Перед нами типичная гегелевская схема, пред-

⁵⁰ Там же, стр. 19.

ставленная в перевернутом виде: существует идея, которая получает в зависимости от конкретных обстоятельств различное и всегда неполное воплощение; для суждения об этой идее нужно воссоздать ее на основе этих реальных ее воплощений.

Понятно, что на материале различных вариантов и версий мы можем построить исследование, в котором будет констатироваться состояние художественной и идеологической разработки данной темы в жанре исторических песен, но «воссоздание», т. е. конструирование общего «сюжета» песни и обоснование его неким общим народным «замыслом», который, в свою очередь, извлекается из вариантов самим исследователем, не имеет научного значения.

Чтобы проиллюстрировать это, возьмем из самой книги Путилова пример, опровергающий его построения. Это та же самая «Песня о Кострюке», о которой уже говорилось выше. Путилов, вслед за проф. А. П. Скафтымовым, подробным и основательным образом показывает, что песня эта имеет две «версии»: эпическую и историческую, которые представляют собой и по содержанию и по форме два совершенно различных произведения. Достаточно сказать, что одна из них — былина, а другая — историческая песня. В одной из них речь идет об отражении вражеского нападения извне, а в другой — о событиях, происходящих на самой Руси, при царском дворе. Былинный Кострюк стоит во главе войска, наступающего на Русь, а песенный участвует в молодецкой потехе, кулачном бою на пиру царя Ивана. Единственное «единство замысла» здесь сводится к торжеству над врагом. Но в соответствии с таким единством мы могли бы вообще встать на путь отрицания художественной специфики героического эпоса и исторической песни как жанров эпической поэзии.

Чрезвычайно интересным и поучительным является то

различие в ориентации на исторические факты, которое обнаруживают эти две «версии». В былинной версии, и против этого не возражает Путилов, отразился отклик на набег крымского хана Ахмеда в 1572 году. Шурин царя Ивана черкесский князь Мамрюк был послан военачальником русских войск, но заподозренный в измене или в попустительстве татарам был возвращен и казнен. В данной версии Мамрюк (Кострюк) изображается главой наступающего противника. И поэтому борьба с ним как с внешним врагом получила чисто былинное отражение. В исторической же песне внимание народа оказалось обращенным на совершенно другой исторический факт, на то, что царь Иван постоянно издевался над этим своим родичем в обстановке дворцовой жизни. Так в исторической песне возникают картины дворцового пира, на котором Кострюк похвается своей силой и вызывает на борьбу (спортивного характера) русских людей.

Путилов сам, характеризуя две «версии» песни о Кострюке, утверждает следующее: «„эпическую“ версию можно трактовать как произведение внутренне полемическое по отношению к версии «исторической». Полемичность здесь состоит в том, что ситуации, которые в одной песне носили пародийно шутейский характер, трактуются теперь в серьезном героическом плане, либо заменяются ситуациями героическими»⁵¹. Понятно, что обнаружить общий художественный замысел в этих двух произведениях можно, только подчиняясь предвзятой схеме. Путилов указывает, правда, на то, что вторая часть «эпической» версии во многом совпадает с концом исторической песни и что сама эпическая версия, видимо, создавалась после исторической. Но это, конечно, несколько не опровергает той

⁵¹ Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, стр. 169.

коренной жанровой и конкретно-сюжетной разницы, которая существует между этими произведениями. И это лишний раз доказывает, что исторической песне было очень трудно утвердить себя в жанровом отношении, и в тех случаях, когда это было возможно (при изображении схваток с внешним врагом), она иногда легко и просто уступала прежнему былинному методу изображения.

Рассматривая развитие исторической поэзии народа на материале героического эпоса и исторической песни, мы убеждаемся, что развитие это проходит по пути все большего углубления в конкретно-исторический процесс, по пути все большей дифференциации изображаемых явлений. И естественно, что после отражения общих судеб народа в его внешнем отношении к природе и соседним племенам, которое мы находим в эпосе, после отражения политической истории общества, которое дает нам историческая песня, должно было прийти изображение истории в ее преломлении через судьбы отдельных людей, через их индивидуальные отношения. Этой новой и последней формой исторической поэзии стала баллада.

В балладе, по сравнению с героическим эпосом и исторической песней, внешне мы имеем переход от общего к частному, но по существу происходит обратное: от изображения самых широких и более частных исторических фактов народное творчество приходит здесь к отражению и оценке социальных отношений. Действительно, как уже говорилось, эта социальная направленность меньше всего ощущается в эпосе. Здесь социально только общее самочувствие коллектива — чувство самоутверждения народности. В исторической песне идеалы и оценки получают уже общегосударственный, политический характер. Наконец, в балладе в качестве ее предмета избираются непосредственные жизненные проявления социальных отношений. Понятно, что внешне, переходя к частной сфере, баллада

теряет конкретно-исторический характер и представляется уже «свободным» романическим, новеллистическим творчеством. И практически здесь действительно намечается переход от исторической поэзии к общему эстетическому отражению. Однако анализ внутренней связи и развития героического эпоса, исторической песни и баллады показывает, что все они относятся к поэзии исторической. Это можно установить и по содержанию баллад.

В первую очередь здесь нужно отметить, что в момент первоначального своего возникновения баллады часто еще входили в круг исторических песен («исторические» баллады) и даже были. Но и в собственном их виде баллады воспринимаются народом, а главное — строятся сюжетно отражение действительных событий. Более того, в самом подборе фактов, которые отражает баллада, проглядывает нарочитое стремление к явно «нетипическому», такому, что может представлять интерес только как реально совершившееся. В этом отношении чрезвычайно характерными являются татарские байты, которые принадлежат именно к этой форме фольклора и чаще всего создаются по поводу различных случаев, потрясающих воображение своим внезапным и ужасным характером (дочь купца, выданная насильно замуж, бросается в Волгу; разбойники убили ребенка и т. п.). Здесь именно исключительный характер происшествия как бы подчеркивает его достоверность. Таким образом, и в формальном отношении баллады живут в сознании народа как живая реальная история.

Но, конечно, таким же историческим, несмотря на видимую случайность и исключительность событий, изображаемых в балладе, было и их содержание, которое в основном драматично и даже трагично. В этом-то пункте и происходило соединение общего характера эпохи с изображением случайных проявлений зла и жестокости.

«Сознанию человека феодального общества еще недо- ступен был анализ социальных истоков зла,— пишет Д. И. Балашов,— деспотический характер феодальной иерархии общества, самоуправство «власть имущих», воз- веденные в закон, отражались в балладной поэтике как данность, как готовое психологическое состояние героев. Причем эта беспричинность зла в смысле художественного воздействия баллады на слушателя того времени оказы- валась более действенной, более впечатляющей, чем лю- бые возможные тогда объяснения. Именно отсутствие при- чины зла придает большинству баллад характер типиче- ских обобщений»⁵².

Беспричинность зла — это не что иное, как его укорене- ние не в индивидуальных случайных моментах, а в самой глубине общественных отношений. Очевидно, что баллада отразила в себе то разочарование, которое должен был ощутить народ, боровшийся за общенациональное един- ство, в ходе развития классовых отношений, в момент пол- ного торжества того феодального культа грубого насилия, о котором писал Маркс. И если подойти к балладам с со- циальной точки зрения, т. е. оценивая, какого рода кон- фликты, в какой среде и между какими представителями об- щества баллада изображает, оказывается, что она пред- ставляет собою замечательное их собрание.

Мы уже не говорим здесь об исторических балладах, посвященных татарскому нашествию, которые отражали его ужасы с совершенно новой точки зрения, с точки зре- ния индивидуальных судеб и переживаний. Но ряд со- циальных конфликтов, содержащихся в балладе, оказы- вается вообще их первым специальным отражением в эпиче- ской поэзии. Так, впервые в ясной и обнаженной форме нам открывается конфликт между представителями раз-

⁵² «Народные баллады». Библиотека поэта. Большая серия. М.— Л., 1963, стр. 11. (Вступительная статья Д. И. Балашова).

личных социальных групп. «Разбойничьи» баллады, произведения такого рода, как «Князь Волконский и Ванька-Ключник», «Молодец и королева», баллады «Два Лазаря», «Птицы на море» и др., дают нам отражение социальных противоречий в самом различном плане: историческом, бытовом и социально-обобщенном. Много нового вносят баллады и в отражение семейно-бытовых отношений. Здесь нужно учитывать, что семья эпохи развитого классового общества по своему социальному содержанию, по внутренним отношениям сильно отличается от семьи эпохи патриархата. Балашов верно отмечает эту разницу в имущественном плане, разбирая баллады, изображающие конфликты братьев и сестер, и в плане социального неравенства, говоря о вражде свекрови к невестке. Но нам кажется, что исследователи баллад до сих пор не разобрались в одном своеобразном отражении ослабления кровнородственных связей под давлением классовых и имущественных отношений, которое имело место в жизни и затем отразилось в балладах. Мы имеем в виду проблему инцеста, которая является для баллад весьма характерной. Она показывает, насколько актуальной в своем отношении к действительности была баллада.

В самом деле, эта тема встречается в балладах всех народов и, несомненно, требует своего объяснения. Ее обычно трактуют как позднее воспоминание о чрезвычайно древнем мотиве. Но в этом случае постоянство и удельный вес в балладах необъяснимы. Очевидно, что за этой темой стояло гораздо более реальное жизненное содержание, гораздо большая жизненная необходимость. В условиях первобытного общества нарушение брачных норм было явлением совершенно немыслимым, ибо такие нарушения подорвали бы самые основы этого общества. Ни о каких поэтических разглагольствованиях по этому поводу в то время не могло быть и речи. Нарушитель был

бы немедленно убит на месте или же изгнан из племени. Конфликт, отражаемый балладами, носит, несомненно, более поздний характер. И он, по нашему мнению, может быть объяснен исторически.

Действительно, можно представить себе, что в момент, когда в обществе устанавливались новые общественные взаимоотношения — классовые, сословные, имущественные, они должны были на время заслонить в сознании людей прежние кровно-родственные связи и их значение. Классовые отношения действительно явились антагонистами родственных отношений и, по сути дела, разорвали их. Поэтому могло возникнуть сознание необязательности и самих тех ограничений, которые устанавливались кровно-родственными отношениями. Более того, отрицание этих ограничений находило также непосредственную поддержку в индивидуальных эмоциях обретающей духовную самостоятельность личности. Не случайно, в сюжетах преступных отношений брата и сестры, которые баллада с художественным тактом преподносит обычно как результат ошибки и незнания родственной близости, встречается и открытое утверждение любовного влечения к сестре. Здесь новое чувство индивидуальной любви, получающее свое историческое завершение, непосредственно противопоставляется старому кровно-родственному запрещению. Баллады, в которых такие явления осуждаются со всей решительностью и наказываются смертью или пострижением в монахи, очевидно, представляют собой подтверждение роли кровно-родственных отношений с новой, христианско-моралистической точки зрения.

Нетрудно заметить, что проблематика баллад, самый характер отражаемых явлений, представляет собой существенный поворот в развитии исторической поэзии. Мы находим здесь не обобщенное отражение исторического процесса, пронизанное историческим оптимизмом, но живого

человека со всей неровностью и порывистостью его переживаний, его смятением и неприкаянностью перед лицом растущих социальных противоречий. Балашов правильно указывает, что «поэтика баллады возникает как антитеза поэтике былинного эпоса»⁵³. Однако в плане общего развития эпической поэзии необходимо не упускать из виду, что эта противоположность устанавливается в рамках диалектического единства одной, связанной общей линией развития области фольклора. И именно понимание этого обстоятельства позволит нам верно оценить роль балладного творчества, его удельный вес в масштабах эпической поэзии в целом.

Историко-героическая поэзия должна была тяготеть на позднейшем этапе своего развития к изображению частных лиц и отношений не только в силу углубления социального мировоззрения, но и по чисто эстетическим причинам, ибо подобный материал входил в сферу искусства свободно и естественно. Таким образом, в балладе, отражающей историю в ее частном преломлении, историческая поэзия снова стала обретать ту художественную устойчивость, которая была присуща ей в былинах и которую она потеряла в исторических песнях. Заметим, что эта эстетическая определенность была не внешней, но касалась самого внутреннего содержания баллад и выразилась в новом эстетическом качестве, вошедшем в историческую поэзию,— в глубоком драматизме. Но новая художественная точка опоры, которая была найдена в балладе, оказалась, скорее, возможностью, чем реальностью, ибо для того, чтобы общество с ясной внутренней дифференциацией и развитая индивидуальная жизнь получили соответствующее эстетическое отражение, необходим подъем искусства на новую, профессиональную ступень, на уровень художественной

⁵³ «Народные баллады», стр. 12.

литературы. В рамках народного творчества та эстетическая задача, к которой обратилась баллада, по существу своему не могла быть разрешена. Именно поэтому, если рассматривать развитие народной исторической поэзии в целом, вершиной и полнейшим выражением ее сил оказывается героический эпос, историческая песня сохраняет его идейное величие и тем самым общенародную ценность, а баллада, давая выход в совершенно новое эстетическое мироощущение, вместе с тем не может стать его значительным выражением и сохранить былое величие исторической поэзии.

Действительно, в ряде своих образцов (особенно связанных с исторической песней) баллада еще представляет значительную идейную ценность и отличается широтой и силой эстетического взгляда на действительность. Мы отмечали выше прогрессивное значение баллады в «открытии» сугубо социальной проблематики и в становлении гуманистической морали. Однако эти свойства баллады придают ей ценность скорее историко-литературную, чем собственно эстетическую, поскольку все положительные качества баллады имеют свою оборотную сторону, которая с течением времени все более усиливалась и, пожалуй, даже доминировала. Обратим внимание на самую существенную особенность баллады — ее трагизм. «Беспричинность» зла в балладах делает их общую идейную точку зрения на социальные противоречия бесперспективной, что оказывается в резком и непримиримом противоречии с общей оптимистической природой народного творчества, которое полнится живым ощущением бессмертия народа. «Очень важно отметить, — говорил А. М. Горький в своем докладе на I съезде советских писателей, — что фольклору совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт, что творцы фольклора жили тяжело и мучительно — рабский труд их был обесмыслен эксплуататорами, а личная

жизнь бесправна и беззащитна. Но при всем этом коллективу как бы свойственны сознание его бессмертия и уверенность в его победе над всеми враждебными ему силами»⁵⁴. Бесперспективный взгляд, отраженный в балладах, не мог послужить стимулом для образования цельного и по-настоящему значительного вида фольклора. И хотя этот драматически-эмоциональный протест имел свое прогрессивное значение, хотя количественное развитие баллады в отражении различных социальных конфликтов эпохи феодализма и капитализма оказывалось довольно внушительным, однако несомненно, что баллада не стала жанром, который по-своему и на своем материале поднялся бы до уровня героического эпоса и исторической песни.

Сравнительно недавнее «открытие» жанра баллады нашей фольклористикой и стремление как можно полнее оценить его, конечно, должно было подвигнуть исследователей к подчеркиванию достоинств балладного творчества. Однако, что там ни говори, но в балладах не только содержание безрадостно и часто патологично по своей тематике, но и самый подход к этому материалу не включает в себе, в большинстве случаев, возможности взглянуть на эти ужасы с некоей высшей точки зрения, не дает возможности тягостному, порою физиологическому ощущению разрешиться в катарсисе, т. е. подняться до трагизма эстетически значимого. Только намек на это имеется в складывающейся идее моральной победы погибающей личности. Но и эта идея еще носит в балладах слишком смутный и пассивный характер, скорее, соответствующий духу христианской жертвенности.

Действительно, связь с религией, с мистическими представлениями оказывается для баллады весьма органиче-

⁵⁴ М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. М., 1955, стр. 733.

ской. И нужно ли удивляться этому? «Беспричинность» зла — это непосредственный источник религиозного мировоззрения. «Отсюда же,— пишет Д. И. Балашов,— почти обязательные в балладах изображения чудесного, загадочного, ирреального, вещие сны, приметы, поверья, предчувствия, символические образы, аллегорические уподобления, символика языческая и христианская — буквально пропитывают художественную ткань баллады, определяют судьбу ее героев»⁵⁵. Не случайно, именно в форме баллады развивался в основном такой жанр христианско-философской поэзии, как духовные стихи. Одним из своих корней баллада, помимо церковно-монастырской, кликушеской среды, уходила в среду городского мещанства и в позднейшие времена слилась с «мещанским» романсом. Эстетический дух баллады во многом (и с течением времени все сильнее и сильнее) гармонировал с идеологией средних, не очищенных революционностью и не облагороженных господствующими привилегиями слоев общества. Отсюда понятно, почему в эту форму выливались самые неприглядные и мутные идеологические и эмоциональные потоки. Это не значит, подчеркиваем мы, что в числе баллад (особенно на раннем этапе их развития) не было произведений подлинно народных. Но факт тот, что именно в этом народном плане развитие баллад было весьма ограничено, тогда как план реакционный и пессимистический не был ограничен ничем. Более того, в непосредственном своем виде даже многие из тех баллад, которые в свое время играли прогрессивную роль и которые представляют для нас огромный исторический интерес, совершенно не соответствуют современным эстетическим и моральным критериям и не могут быть предметом популяризации.

⁵⁵ «Народные баллады», стр. 11.

Однако, говоря о слабых сторонах содержания баллад, было бы несправедливо развенчивать их в противовес былинам и историческим песням. Дело в том, что пессимизм баллад отражал общий кризис всей историко-героической поэзии, поэтического взгляда на историю вообще. Когда история эта была победна, то поэтически-эмоциональное ее восприятие давало эстетическое обобщение, в перспективе светлое и вдохновляющее. Когда же в истории народа в связи с окончательным утверждением классовых отношений и угнетения наступил суровый кризис, поэтико-эмоциональный подход к такой действительности не мог не родить чувства ужаса и безысходности. Мы будем говорить в дальнейшем, что выход из этого кризиса должно было дать фольклору развитие рационализма, который позволил народным массам осознать реальные причины жизненного «зла» и тем самым освободиться от его мистически-пессимистического восприятия, угнетающего дух и разум народа. Но в балладе как последней ступени поэтического восприятия истории и отразилась недостаточность такого восприятия.

То, что говорилось выше о балладе, относится в основном к русской балладе, к балладам славянских и западноевропейских народов. Это вполне соответствует теоретической линии развития жанра баллады вообще. Но здесь нельзя не отметить, что в силу побочных причин и влияний эпическая поэзия на этом третьем ее этапе может получить и несколько иной характер, в чем можно убедиться при знакомстве с эпическим творчеством народов Востока. Мы имеем в виду так называемую дастанную поэзию. Нужно подчеркнуть, что понятие «дастан» обычно включает в себе чрезвычайно широкий смысл и применяется к явлениям различного художественного содержания (героическому эпосу, историческим эпическим произведениям и балладам), которые должны разграничиваться в жан-

ровом отношении. В дастанной поэзии наиболее значительную часть составляют произведения, которые несут в себе ряд признаков балладного творчества и главный из них — драматизм бытового содержания. Но по масштабам своим «романические» дастаны настолько значительны, что представления о них нам трудно соединять с понятием баллады. Это объясняется еще и тем, что бесконечная смена различных национальных и государственных образований, а также заимствования эпического материала одним народом у другого привели на Востоке к тому, что в эпосе восточных народов перемешались признаки самых ранних и самых поздних этапов развития эпоса. Нередко мы сталкиваемся с такими фактами, когда в эпосе «молодых» народов соединяются элементы, с одной стороны, чрезвычайно древней и сложившейся идеологии, которая не могла быть выношена самими этими народами (например, представления древнейших государственных религий), а с другой стороны, самого позднего феодального, бытового характера. Это соединение особенностей различных стадий развития эпоса, конечно, не должно смущать и запутывать нас. В нем отражается то необычайное засилие традиций, которое господствовало на Востоке и опиралось на непоколебимую основу восточного общинного строя. Но, конечно, нам нужно уяснить себе, почему на Востоке драматическое содержание баллады и романическая обработка эпоса могли получить такой размах.

Суть, очевидно, в том, что на Востоке трагизм мировоззрения, который во многом получал реакционное значение в балладах западноевропейских и славянских народов, имел иной исторический смысл. То, что очень ясно и быстро должно было проявить свою ограниченность на фоне исторической жизни европейского общества, протекавшей на новом и более высоком социально-экономическом уровне, то в условиях отсталого восточного феодализ-

ма оказывалось более прогрессивным и могло дольше связываться с народностью. Именно поэтому здесь трагические сюжеты разлучения влюбленных (сфера любви была на Востоке единственной признанной искусством сферой индивидуальной духовной жизни) получали поистине грандиозную разработку в эпических сказаниях типа «Фархад и Ширин», «Тахир и Зухра», «Ашиг-Гариб» и др. Эти сказания, обрабатываемые поэтами, снова входили в народное бытование, живя практически в сфере непрофессионального искусства.

Но как же все-таки преодолевается в дастанной поэзии ограниченность балладного мировоззрения, что позволяет дастанам достичь такой монументальности? Причина ясна и понятна: дастаны соединят в себе признаки балладного творчества с признаками сказки. Здесь нельзя не вспомнить, что мировой эпос дает нам и более древний пример влияния сказки на эпос — это «Одиссея». В самом деле, фактически «Одиссея» выходит за пределы настоящего героического эпоса и во многом оказывается эдаким «приключенческим» переложением мифов. Но такой пересказ мифов есть сказка. Как видим, связь эпоса на позднейшей стадии его развития со сказкой — явление весьма закономерное. Но почему соединение со сказкой позволяет позднейшей эпической поэзии и, в частности, балладе исполниться новых сил и преодолеть свою внутреннюю ограниченность? Значит, сказка обладает необходимыми для этого свойствами? Для ответа на эти вопросы обратимся к народному сказочному творчеству.

Сказка



Рассматривая после историко-героической поэзии новую область фольклора — сказку, мы впервые практически сталкиваемся с вопросом об исторической последовательности развития фольклорных форм. Историческую последовательность в развитии областей фольклора не следует понимать в том смысле, что сказка появляется после исчезновения историко-героических жанров. Сказка жила с самой глубокой древности параллельно с эпической поэзией. Речь идет о последовательности в плане наивысшего расцвета этих областей народного творчества, о расцвете, составляющем особую эпоху в развитии фольклора. Мы стоим на той точке зрения, что расцвет сказки следовал

за расцветом историко-героической поэзии, и, поскольку высшей формой последней является героический эпос,— следовательно, за расцветом героического эпоса. Такая же последовательность героико-эпических и сказочных форм уже установлена в развитии литературы. Например, говоря о литературе германских и романских народов второй половины XII—XIII в., А. Н. Веселовский указывает, что «феодалы изменяют своим былевым песням (*chansons de geste*) и увлекаются фантастической небывальщиной романов *d'aventure*»¹. Точно так же, анализируя наиболее развитые и законченные образцы сказки, и фольклористы нередко относят их к эпохе сложившейся государственности. В исторических обзорах фольклорных жанров сказка неизменно рассматривается после героического эпоса². Но тем не менее в теории полагается чем-то само собой разумеющимся, что сказка (по крайней мере наиболее значительная ее форма — волшебная сказка) древнее эпоса по своей исторической сущности.

Вот как обосновывается такая точка зрения одним из исследователей сказки, Е. М. Мелетинским: «Волшебная сказка... остается в «частной» сфере семейно-родовых отношений. Она отражает процесс перехода от рода к семье и с сочувствием рисует жертвы этого процесса — невинно гонимых сиротку, младшего брата-дурачка, падчерицу-золушку... Героический эпос, напротив, обращен к общественно-исторической теме, отражает движение от рода к государству, — процесс исторического формирования народностей»³. Однако именно потому, что в сказке отражается не жизнь и деяния всего коллектива, а сфера частного че-

¹ А. Н. Веселовский. Сочинения, т. VIII. Л., 1921, стр. 16.

² См., например, В. И. Чи чер о в. Русское народное творчество. М., 1959.

³ Е. М. Мелетинский. Вопросы теории эпоса в современной зарубежной науке.— «Вопросы литературы», 1957, № 2, стр. 110.

ловческого существования, обращение к этой сфере, интерес к ней и понимание ее должны были следовать за героико-эпическим осознанием коллективом самого себя, быть результатом дальнейшего исторического развития. Здесь требует разъяснения факт сохранения в сказке на высшем этапе ее развития образов, возникших еще в первобытную эпоху. Но принципиальное социально-историческое отношение сказки и героического эпоса от этого не меняется.

«Заражающая бодрость и высокая веселость — вот основные качества сказки, — писал М. К. Азадовский. — Эта бодрость коренится, несомненно, в том, что сказка тесно связана с мотивом социальной борьбы и что эти мотивы борьбы и победы определенно настраивали слушателя и рассказчика; в этом коренится и сущность ее художественного метода, здесь же причина той огромной распространенности и популярности, какие имеет сказка до сих пор...»⁴.

Оптимизм сказки вполне согласуется с тем, что именно она могла стать той областью, куда повернуло магистральное течение фольклора от героического эпоса как высшего выражения народного творчества в момент его возникновения. Расцвет сказки знаменует собою более поздний этап развития общественных условий и общественного сознания. Свидетельство тому — острое общественное содержание сказки, мотивы социальной борьбы. Ясно, что обострение классового антагонизма и осознание социальных противоречий исторически следовало и соответственно получало художественное выражение после «героического» периода народной жизни.

Почему же так сильна тенденция рассматривать сказку как фольклорный жанр более архаичный, чем героический

⁴ «Русская сказка. Избранные мастера». М.—Л., Academia, 1931. Вступительная статья М. К. Азадовского, стр. 11—12.

эпос? Когда мы говорим о сказке, то сразу представляем себе сказку волшебной, полной чудес и фантастических существ: так же как, говоря об эпической поэзии, мы в первую очередь вспоминаем героический эпос. И это справедливо. Но если понимать сущность сказки таким образом, то может возникнуть сомнение: можно ли принципиально рассматривать ее после эпоса, не является ли сказка по своему мировоззрению более ранним этапом художественного развития? Героический эпос рождался в результате непосредственного утверждения человеком своего реального значения, реальности своих производственных и воинских побед. Все мироощущение героического эпоса несомненно подчеркнуто реалистично. Как же оценивать в сравнении с ним нарочитый «идеализм», чудесность сказки? Этот вопрос оказывается тем более основательным, что если эпос возникает путем прямого идейного противопоставления его мифу, то сказка вырастает из мифа эволюционно.

Сказка связана с мифами в конкретном сюжетном отношении. Исследования Проппа показали, что каркас волшебной сказки в значительной его части представляет собой последовательное изложение первобытных обрядов посвящения и мифов о судьбе человека в загробном мире: «Если представить себе все то, что происходило с посвящаемым и рассказать последовательно, то получится та композиция, на которой строится волшебная сказка. Если рассказать последовательно все то, что, как предполагали, происходит с умершим, то получится опять тот же стержень, но с прибавлением тех элементов, которых не хватает на линии указанных обрядов. Оба эти цикла дают уже почти все основные конструктивные элементы сказки»⁵.

⁵ В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, стр. 330.

В свое время книга Проппа подвергалась активной критике, упрекавшей его едва ли не за возрождение принципов мифологической школы. Однако критика эта не была справедливой. Единственное замечание может быть отнесено, на наш взгляд, к названию книги, которое звучит, конечно, шире ее фактического содержания. Пропп разбирает в данной своей работе не корни жанра сказки, а корни ее общего сюжета. При этом остается необъясненным, почему этот сюжет потерял свое религиозное значение и приобрел значение одной из форм искусства, каким реальным содержанием наполнился этот сюжет, став сказкой. Но критикам Проппа следовало учесть, что он и сам прекрасно понимает это, и судить о его труде они должны были в соответствии с теми задачами, которые ставил перед этим трудом автор. Чтобы показать это, достаточно привести следующие выдержки из книги Проппа:

«...данная работа представляет собой генетическое исследование. Генетическое исследование по необходимости, по существу своему, всегда исторично, но оно все же не то же самое, что историческое исследование. Генетика ставит себе задачей изучение происхождения явлений, история — изучение их развития»⁶.

«Мы выяснили источники отдельных мотивов. Мы выяснили, что связь, их последовательность, также не случайное явление. Но этим еще не объяснен факт возникновения волшебной сказки как таковой»⁷.

Между тем именно эта задача встает в данном случае перед нами. И здесь с самого начала надо указать на то, что сюжетная близость сказки и мифа не только не делает сказку по времени и по существу ближе к мифу, чем связан с ним героический эпос, но фактически говорит

⁶ В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки, стр. 20.

⁷ Там же, стр. 331.

о противоположном. В самом деле, когда героический эпос показывает нам восстание человека против обожествляемой им природы и изображает его открытую борьбу с мифическими силами, тут мы видим утверждение реалистического понимания природы в тех рамках, в каких она освоена человеком. Однако этот реалистический мир строится с учетом мифа и его образов, с верой в него. Действительно, в эпосе победа человека над природой получает еще форму богоборчества, при этом сам герой наделяется чудесной силой и божественным происхождением. Героические сказания должны были возникнуть в условиях активной жизни мифологического мировоззрения.

Иное мы видим в сказке. Если сказка есть «художественное переложение» мифов, то это значит, что сказка могла возникнуть только в ходе утери мифами своего действительного религиозного значения. И в данном случае нам кажется, не следует преувеличивать значение магического использования сказок и т. п. Ясно, что такое отрицание мифа хотя и менее эффектно внешне, чем отрицание, дающееся в эпосе, но гораздо более эффективно по существу. Можно утверждать, что сказка должна была отражать более поздний период отношений искусства и мифологического мировоззрения, чем героический эпос.

Конечно, превращение мифов в сказку — именно в силу своего эволюционного характера — должно было происходить постепенно и начаться еще в период самой активной жизни мифологии, ибо в ходе развития мифологии ее «устаревающие» элементы могли получать значение свободного повествовательного материала, уже не связанного религиозным смыслом, культовыми ограничениями. Это был количественный рост сказки, ее материала. Но в определенный исторический момент весь мифологический материал должен был стать в идеологическом отношении «устаревшим», т. е. «устарело» мифологическое мировоз-

зрение. Только тогда сказка окончательно освобождается от пут мифологии и достигает расцвета как жанр. Ведь не случайно сказка как жанр отсутствует в Древней Греции, где мифологическое мировоззрение до конца оставалось господствующим. Напрашивается вывод, что сказка рождается как практическое исключение мифа и достигает расцвета как полное внутреннее его исключение (в условиях государственности с каноническими религиями).

Но почему же сказка, следующая за эпосом в смысле развития социально-исторического содержания фольклора, оказывалась несравненно более фантастической, чем эпос? Идеалистическое мировоззрение получало в сказках особую силу и активность потому, что сфера частных отношений остается во власти непонятных для человека сил гораздо дольше, чем область коллективной трудовой жизни. В плане коллективном люди чувствуют себя уже освобожденными от самых тяжелых и непосредственных пут природы, а их частные, внутриобщественные отношения не только для членов раннего классового общества, но даже для представителей развитого капиталистического общества остаются окутанными идеалистическим туманом. Понятно, что этот идеализм должен был носить тем более примитивный характер в эпоху возникновения и расцвета сказки.

Однако разница в содержании героического эпоса и сказки позволяет нам утверждать, что даже мировоззрение сказки было шагом вперед. Сказка достигает расцвета в период замены первобытного пантеистического взгляда, непосредственно одухотворяющего явления природы, более широким и общим идеалистическим мировоззрением, которое подспудно зреет в условиях образующегося классового общества и, как правило, находит свое официальное выражение в какой-нибудь великой религии (для русских, например, такой религией явилось христианство). Суть этого

нового, идеалистического взгляда на природу состоит в принципиальном разделении реального и нереального, земного и неземного, чудесного и обыкновенного в соответствии с внутренней дальнейшей дифференциацией общества и, в первую очередь, окончательным противоположением класса угнетателей и угнетенных. Таков мир сказок, полный чудес, которые господствуют над ходом событий, но они не сливаются с «обыкновенными» явлениями, подобно, например, античным божествам (Нептуну, Флоре, Аполлону и т. п.), а явно противостоят им. Именно это выделение чудесного из природы и сделало его в первый момент столь ослепительным и ужасным. Именно на этой основе создается специфическая сказочная фантастика.

Чтобы представить конкретно разницу между тем, какой характер носит фантастическое в героическом эпосе и в сказке, какими специфическими функциями оно обладает в этих жанрах, обратимся к эпическому и сказочному изображению наиболее характерного фантастического образа фольклора — образа змея. Героический эпос представляет нам змея как гиперболизированное олицетворение реальной опасности (вначале как олицетворение животного мира, с которым боролся первобытный человек). Змей в эпосе — угроза физическая и конкретная, побеждается он «силой богатырской», часто при помощи огромной палицы. Здесь фантастика формальна, она используется для внешней характеристики змея. Содержание же образа вполне реально. Такое понимание образа и развитие его реалистической сущности давало возможность легко и свободно трансформироваться ему в змея-завоевателя, змея-нахвалящину и чужеземщину.

Иное содержание несет змей сказочный. Эпический змей иногда превращается в обыкновенную, хотя и многоверстную змею. Сказочный змей — обязательно огнедышащий. И, видимо, прав В. П. Аникин, когда он связыва-

ет эту особенность змея с огнепоклонничеством. Змей нередко становится колдуном и оборотнем. Чтобы победить сказочного змея, нужна не простая палица, а волшебный меч-кладенец. Необыкновенно сложное и отвлеченное содержание образа сказочного змея раскрывается нам только при анализе его развития в мифологии. Это исследование полно и последовательно проведено Проппом. Он показывает, что вначале образ змея в мифе был связан с обрядом посвящения юношей в воины и с хижинкой в форме змея, куда вводили юношей, символизируя тем самым смерть и затем возрождение, что делало их — по тогдашним понятиям — неуязвимыми в бою и должно было освободить от страха смерти. Впоследствии, когда охотничьи племена вышли из леса к морскому побережью, образ змея заменился рыбой. Но у большинства народов потустороннее царство помещалось или высоко в горах или под землей, и в соответствии с этим души умерших уносились птицей или змеей. Так что в конце концов из сочетания этих двух образов и создавался синтетический образ мифологического и затем сказочного крылатого змея. Этот образ духа смерти по существу, конечно, сильно отличался от эпического змея.

Увлеченный своими доказательствами, Пропп вообще отказывается видеть в реальности прототип змея. Но здесь с ним нельзя согласиться. Ведь образ змея-поглотителя, с которого Пропп начинает историю этого образа, должен был иметь какое-то основание в реальности. Почему именно со змеей связалось у первобытного человека представление о смерти, почему именно в форме змеи строились хижины для посвящения? Пропп бегло замечает по этому поводу, что, видимо, здесь существует своя предыстория, но она теряется в глубине веков. Однако, на наш взгляд, здесь можно высказать только одно предположение: образ змея так глубоко впечатлился в сознание первобытных

людей и стал для них олицетворением смерти (хотя тропические леса того времени населялись всевозможными хищниками), потому что были в ту пору чудовища, с которыми другие животные не шли ни в какое сравнение, и чудовища эти были «змеевидны». Так мы приходим к убеждению, что в основе образа змея, получившего такой удельный вес в фольклоре и вообще в древней литературе и религиях, лежат воспоминания первобытного человека о звероящерах, в свое время господствовавших на земле.

Отвергая эту точку зрения, Пропп ссылается на то, что наукой доказано наличие огромного промежутка времени между моментом исчезновения звероящеров и появлением человека. Однако новейшие открытия естествоиспытателей вносят существенные коррективы по данному вопросу: в разных отдаленных и уединенных уголках земли совсем недавно стали обнаруживать чудовищ той давно прошедшей эпохи, которые здравствуют и поныне. Факт существования звероящеров в наши дни с полной достоверностью доказывает, что хотя основная масса их исчезла почти одновременно, но они были гораздо более живучими, чем до сих пор предполагалось. Естественно, что первобытные люди миллионы лет назад могли видеть их гораздо в большем количестве и большем разнообразии. Немудрено, что это самое первое и самое ужасное воспоминание (а о прочности первобытных воспоминаний весьма убедительно пишут многие ученые) должно было лечь в основу всех образных представлений о врагах, стать их нарицательной формой. Превращение змея в рыбу при выходе людей к морю, существование в аналогичных функциях у северных народов образа волка — все эти указания Проппа только лишней раз подтверждают нашу правоту, свидетельствуют о том, что и самое первое представление о змее не могло возникнуть из фантазии и опиралось на реальность.

Соотнося образы змея в эпосе и сказке, мы получаем возможность не только для более полной его характеристики в каждом из этих жанров, но и для установления всей исторической эволюции этого образа в фольклоре. Обратим внимание, что, по заключению Проппа, «мотива змеборчества нет у народов, еще не образовавших государства»⁸. Он подробно и убедительно показывает, как развивался мотив змеборчества в мифе и соответственно в сказке от погружения героя в чрево змея для благотельного приобретения магических свойств к разрубанию змея изнутри и, наконец, нападению героя на змея извне. С анализом Проппа нельзя не согласиться в каждом его звене, но если мы вспомним при этом о героическом эпосе, то у нас возникает множество вопросов. Неужели эпическое змеборчество представляет собой позднейшее историческое явление? Неужели отчество Тугарин-Змеевич — является не отражением более ранних эпических сюжетов, но позднейшим добавлением к его имени? Неужели, таким образом, тема змеборчества в эпосе есть позднейшее влияние сказки? В таком случае нам пришлось бы допустить возможность того, что фантастический змей мифа или сказки в эпосе был понят и описан реалистически. Что бы ни говорили в пользу такого взгляда, нельзя, нам кажется, не ощутить здесь натянутости и неестественности.

Видимо, проблема змеборчества в фольклоре и ее разработка в различных жанрах должна рассматриваться иначе. В ранних представлениях первобытных людей змей должен был жить как реальный образ и воспоминание. Последние получали двойное развитие: реалистическое и мифологическое. То, что об одном и том же явлении могли существовать и религиозные (культовые) и вполне реальные представления, легко убедиться на примере других

⁸ В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки, стр. 205.

известных нам животных (крокодиле, корове и т. д.). Героический эпос непосредственно опирался на реальные воспоминания и сохранял их конкретный, осязательный характер. Пропп указывает на то, что в фольклоре змей не получает почти никакого внешнего описания. Путаются и его основные свойства: змей то летает, то ползает, то плавает. Однако этот фактический довод может быть опровергнут таким же эмпирическим способом. Если бы змей в эпосе был исключительно продуктом фантазии, если бы при изображении его народное творчество не сохраняло (даже ценой внешней непоследовательности) связь с действительностью, то, конечно, змей получил бы более ясную и определенную конкретную характеристику. Выдумать можно все очень точно. Так, «оформляя» полет Бабы-Яги, полет явно фантастический, народ описывает его с крайней наглядностью и осязательностью: она в ступе скачет, пестом путь расчищает, помелом след замечает. Здесь именно фантастическая направленность всего описания заставляет народ искать гротескные подробности и расцветчивать ими общую картину. Между тем при характеристике змея фольклор (и, в частности, эпос) нарочито скуп, он словно стремится вспомнить, что же эти змеи делали: летали они или прыгали, или плавали в воде? Если учесть, что звероящеры, в общем похожие друг на друга по многим своим признакам, делали и то, и другое, и третье, то колебания фольклора станут весьма понятными.

Совсем на другой, не реальной, а, так сказать, первобытно-идеологической базе строит свои представления о змее сказка. Она получает этот образ от мифа, причем в виде совершенно преобразованном, прошедшем длиннейший путь мифологического развития, который и анализируется Проппом и завершается действительно в эпоху государственности. Приведенное выше высказывание Проппа по этому поводу не может быть распространено на все

жанры. Но оно имеет важное значение применительно к сказке, а именно: «змееборчество в развитом виде», т. е. превратившееся уже из борьбы с реальными чудовищами в борьбу с фантастическим существом,— явление позднейшее, и относится оно к периоду государственному, т. е. послеэпическому. Здесь мы имеем новое доказательство полного развития сказки в период, когда расцвет героического эпоса был уже позади. Это еще решительнее подтверждается Проппом, когда в «Морфологии сказки» он заявляет, что «произведенные нами... розыски привели нас к тем сказкам, где змей похищает царевну, где Иван встречает Ягу, получает копье, побеждает змея, возвращается, подвергается погоне змеих, встречает братьев и т. д.— как к основной форме волшебных сказок вообще»⁹. Таким образом, основной сюжет сказок змееборческой, и он же является позднейшим; иначе говоря, наивысшего своего расцвета жанр сказки достигает уже в эпоху развитой государственности.

Говоря о различном характере фантастики героического эпоса и фантастики волшебной сказки, мы должны отметить, что разница эта имела двойкий смысл. С одной стороны, непосредственный характер одухотворения природы, который был присущ мифологическому мировоззрению, приводил к тому, что в эпосе фантастика носит более «приземленный» характер, чем в сказке. Вспомним хотя бы, как эпический богатырь действует палицей о девяносто пуд. Конечно, это фантастика, но фантастика, измеряемая на пуды, и тем самым отличная от сказочной фантастики (это не меч-кладенец). В сказке идеалистические представления выступают гораздо самостоятельнее, в ней отлет фантазии от реальности оказывается более полным. С другой стороны, эти же особенности эпоса и сказки при-

⁹ В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1948, стр. 98—99.

водят к тому, что последняя оказывается выше эпоса по обобщенности и свободе своих понятий. Абстрактность ее фантастики отражает более высокую ступень развития мышления, хотя это мышление и дает нам мир в идеалистическом, «перевернутом» виде. Такое противоречивое развитие сознания представляет собой закономерное явление. Ведь и в области философии диалектическое мышление Гегеля по своему методу оказывалось выше мышления материалистов-метафизиков XVIII века. «Приземленная» фантастика эпоса, очевидно, отличается от более абстрактной фантастики сказки тем, что первая отражает в одухотворенном виде в основном силы природы, а вторая — социальные силы.

Разобравшись в сущности мировоззрения, которое отразилось в сказке, мы лучше можем понять, каково различие в отношении героического эпоса и сказки к мифу.

Эпос «открыл» реальность и тем самым само искусство. А в момент рождения всякое явление выражает свою сущность особенно сильно и ярко, как бы всеми силами отталкиваясь от того, что противостоит ему (в данном случае от мифа). Но затем, утвердившись, оно уже как бы приходит в равновесие и занимает действительно присущее ему историческое место (надо сказать, гораздо более близкое к своему антагонисту) и начинает закономерно, хотя и по-своему, использовать те или иные фактические его достижения. Именно так можно, по нашему мнению, рассматривать то непосредственное использование сюжетной канвы мифов, которое происходит в сказке. Такое использование было возможно именно потому, что оно делалось уже с некоей высшей точки зрения. И если эпос, фактически живя мировоззрением мифа, был вынужден противопоставлять ему себя сюжетно, через изображение побед героя над мифологизированной природой, то сказка

могла спокойно повторить чуть ли не весь сюжет мифа, ибо он осмыслился ею совершенно по-новому.

Использование мифов в качестве конкретного художественного материала было великой возможностью, великим подспорьем для искусства. Мифы были конкретным выражением всей идеологической сферы, ее материалом и рамкой; и они, конечно, слишком глубоко вошли в сознание первобытного человека, чтобы исчезнуть с утерей их культового значения. Когда религиозный смысл их стал ослабевать, их образная форма («бессознательно-художественное освоение природы») стала получать самодовлеющее значение. Следовательно, ослабление религиозного значения мифов придавало им совершенно новый, неведомый до того времени реалистический смысл. Таким образом, совершенно естественным путем создается сюжетный арсенал, на котором отличающееся крайним традиционализмом сознание человека той эпохи и строит свои эстетические концепции: сюжету далекого и опасного путешествия, которое раньше обозначало путешествие в потусторонний мир, предпосылается определенная реалистическая завязка, жизненная аргументация (изгнание из дома падчерицы и т. д.) и дается реалистическое же заключение. Сами перипетии путешествия, встречи с фантастическими существами и посещение подземного или какого-либо другого чудесного царства превратилось из мифологических представлений, принимавшихся ранее за достоверное и точное знание, в некую область, в которой воображение рассказчика и слушателей витало уже свободнее и могло дополнять и сокращать сюжетную линию в связи со своими запросами и придавать ей разнообразную окраску.

Постепенность этого перехода от мифа к сказке может быть установлена при анализе сказочных завязок. Так хотя и не очень часто, но среди сказок встречаются образцы, которые являются лишь иллюстрацией какого-либо

религиозно-мифологического представления, например, справедливости вещей снов. Ясно, что подобные «сказки» могут быть признаны сказками только по форме, в действительности же представляют собою элементы мифологии или, по выражению Аникина, «мифического баснословия». Таковыми, по сути дела, являются и мифические былички (рассказы о различных случаях столкновения первобытного человека с потусторонними силами), о которых говорит Мелетинский. Когда-то религиозно-дидактический смысл имели и сказки, завязка которых основывается на каком-либо «запрете» (не гулять в саду, не открывать одну из комнат и т. п.). Но дальнейшее их развитие привело к забвению религиозного смысла запрета, и центр внимания был перенесен на мужество и инициативу человека, преодолевающего ужасные последствия, к которым привело нарушение запрета. Запрет же превратился как бы в проявление обычной житейской осторожности. Наконец, мы имеем и множество сказок, где завязка ни в каком отношении с мифом не перекликается и является непосредственным отражением социальных противоречий (мачеха преследует падчерицу, братья сваливают на меньшого дурака какую-нибудь тяжелую и опасную работу и т. п.).

Из сказанного очевидно, что сказкой миф становится только тогда, когда он получает реальное переосмысление, новое идейное содержание, направленное на раскрытие реальных человеческих достоинств и недостатков. Пока рассказ — как старик завещал своим сыновьям ходить к нему на могилу и как меньшой брат, выполнивший этот наказ, был награжден умершим отцом — сообщается только для того, чтобы доказать необходимость почитания предков и жертвоприношений на могилах, — это мифическая басня. Сказкой этот рассказ становится тогда, когда культовое задание забыто, когда поступок дурака оказывается выражением его сыновней привязанности, его же-

лания угодить отцу и выполнить его последнюю волю и, наконец, выражением его храбрости. В сказке чудесный мир мифических образов становится только окружением, в котором протекают реальные жизненные конфликты и события. И не эти мифические образы занимают и волнуют нас, а живой реальный человек, который борется с несправедливостью жизни, привлекая на свою сторону или восстанавливая против себя чудесные силы.

Как видим, подлинную историческую физиономию волшебной сказке должны были придавать ее завязки и участвующие в ней реальные человеческие типы. Однако в научной литературе именно этому вопросу до самого последнего времени уделялось меньше всего внимания. Осмысление сказок, по сути дела, сводилось к систематизации их по сюжетам, которая опиралась не на реальную (содержательную), а на фантастическую (формальную) сторону сказок. «Чудесный противник», «чудесный помощник», «чудесные приметы» и т. п.— таковы разделы существующих сюжетных указателей. Чтобы рассматривать эти сюжетные моменты содержательно, нужно было бы, очевидно, вернуть сказке мифологический смысл. В сказке за каждым из таких сюжетов могут стоять совершенно разные коллизии: социально-классовые, морально-бытовые, любовно-романические. И только анализ этих коллизий может дать нам представление об исторической жизни, историческом развитии жанра сказки.

В настоящее время существует научная литература, в которой дается освещение целого ряда ключевых проблем, связанных с социальной сущностью сказки¹⁰. Но прежде чем анализировать отдельные стороны сказки,

¹⁰ Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1959; В. П. Аникин. Русская народная сказка. М., 1959; Э. В. Померанцева. Русская народная сказка. М., 1963.

необходимо взглянуть на сказочный мир в целом и выделить моменты, требующие обсуждения и объяснения.

Предметом эстетического изображения в сказке является частная сфера жизни. Если говорить точнее, крестьянская семья, ее заботы, жизнь и внутренние отношения — вот что стоит в центре внимания сказки; толчок к развитию сказочного действия дают конфликты в этой семье. Эта реальная основа сказки проста и понятна. Но рассматривая развитие сказочного действия и его разрешение, мы сталкиваемся с определенными трудностями.

Сказочное действие, зародившись в семейном кругу, немедленно переносится за его пределы и попадает в область чудесного: действия героя сказки в этой стране волшебников и чудовищ очень мало связаны с его «мирскими» делами. А между тем, логика сказки состоит в том, что для победы над своими реальными врагами, герою сказки необходимо победить врагов фантастических. Из реального семейного круга в мир фантастики герой уходит униженным и обиженным, а возвращается стоящим выше тяжб с реальным злом — со своими злыми родственниками¹¹. В мире фантастики сказочный герой как бы подвергался некоему высшему суду, он вступал там в непосредственные отношения с силами добра и зла в их первоисточнике. Отсюда понятно, что фантастический мир сказки оказывался только своеобразной проекцией внутриобщественной борьбы и отношений, своеобразной формой осознания социальных сил, формой выделения их из конкретности жизненных явлений и тем самым их обобщения.

¹¹ Правда, злые родственники героя часто пытаются в конце сказки оспаривать потусторонние победы героя (приписывают себе его подвиги и пытаются жениться на его невесте). Однако в эстетическом плане это повторное столкновение служит только тому, что герой снова удостоверяет свой чудесные подвиги, подтверждает и подчеркивает их.

Здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно сложным диалектическим моментом в развитии сознания, обусловленным противоречивостью породивших его условий. Но не менее сложную проблему представляет собой и возвращение торжествующего героя из мира чудес в реальный мир. Этот вопрос осложняется еще и тем, что в нем обычно никакой проблемы и не видели. А между тем, как чаще всего выражается торжество героя, в чем состоит его награда? Чтобы представлять ценность для реального человека, награда эта должна быть реальна. Но для того, чтобы быть достойной тех волшебных сил, которые покоряются герою и одаривают его, она должна быть и сказочно велика и необыкновенна. Наградой оказывается царство, царский титул, царские богатства. Суженая героя оказывается, как правило, царевной: хозяйки трех царств, Марья Моревна — прекрасная королева, царевна-лягушка и т. д. Золушка выходит замуж за царевича. Конечно, существует немало сказок, в которых царь даже не упоминается. Но тем не менее «царство» оказывается в сказке органической частью ее философской и эстетической системы. Достаточно сказать, что часто испытание героя проводится не волшебными силами (например, Ягой), а именно царем.

Насколько трудно устранить из сказки царя, становится ясно, когда мы глубже проникаем в те функции, которые выполняет он в общей логике и поэтических критериях сказки. Легко установить, что в классической волшебной сказке в отношении к царю не проявляется никакого социального антагонизма. О глупости царя и его пороках нам сообщает уже позднейшая сказка. Сказочный царь *par excellence* и все, что с ним связано, представляется слушателю как идеализированная и обобщенная форма полного социального благополучия и свободы в их противопоставлении крестьянским заботам, забитости и неурядицам.

Насколько глубоко входит «царская тема» в поэтическое существо сказки, мы убеждаемся, когда рассматриваем, как эта тема используется для идеализации не материальной, а духовной. Аникин правильно отмечает, что «поэтизация принимает интересную «форму» дарования героиням и героям царского сана. В волшебной сказке действует не просто Иван и Марья, а Иван-царевич и Марья-царевна. Сказка поселяет их во дворцах. Однако в поступках, речах и обычаях они остаются простыми людьми»¹². Соглашаясь с этим высказыванием в целом, мы хотели бы, однако, несколько дополнить и уточнить его. Дело в том, что в даровании героям царского титула, на наш взгляд, существует определенная логика. Так, в ходе развития общества на базе брачных отношений постепенно формируется идеальное сознание любви. В соответствии с этим и в сказках мы находим такие завязки, в которых основным стимулом становится любовное влечение героев. Идеальная трактовка любви появилась позднее, чем семейные проблемы. И поэтому «любовные» сказки с точки зрения развития социального сознания должны быть признаны более поздними, чем сказки о родственных отношениях, хотя впоследствии и те и другие могли и неизбежно должны были соединиться и влиять друг на друга.

Возникновение отношений духовной привязанности должно было связываться с целым переворотом в сознании и не могло не придать эстетической разработке этой темы новый, возвышенный и идеальный характер. Обратим внимание, что в сказках с семейной тематикой герои обычно принадлежат к крестьянскому сословию. В сказках же, в которых основным стимулом действия или основной темой является любовь, первенство несомненно при-

¹² В. П. Аникин. Русская народная сказка, стр. 179.

надлежит царевичам и царевнам. Отсюда очевидно, что причиной появления царственных особ в крестьянском фольклоре является не «аристократическое» происхождение фольклора и не оторванность сказки от жизненных интересов крестьян, а стремление придать возвышенной теме возвышенное оформление. Вспомним, как свадебная песня именует молодоженов «князем» и «княгиней», и нам станет ясной психологическая и эстетическая подоплека подобного приема.

Для слушателей разница была значительной — идет ли речь о любви крестьянина и крестьянки или царевича и царевны. «Крестьянская» любовь могла иметь для них ценность только в том случае, если она была необычайно сильной и прекрасной. Но предполагать необычайную «сказочную» любовь у героев, подобных себе, было труднее, чем у «царевичей» и «царевен». Наконец, раскрытие чувств человека в их конкретной ценности потребовало бы того, что мы называем сейчас романтическим или реалистическим (т. е. литературным) изображением. Сказка и в формальном отношении не была способна к этому. Отсюда для идеализации любовной коллизии она окружала любовь царскими чертогами.

Итак: реальное крестьянское бытие, как только ступишь за его порог — мир фантастики, и где-то высоко над практической жизнью — царь и царство — таков мир сказки, если рассматривать его в целом, таково мировоззрение сказки. Казалось бы, все это исторически весьма и весьма неопределенно. В фольклористике мы не находим ни одной попытки нарисовать структуру сказочного мироздания и объяснить его в целом. А между тем высказывания классиков марксизма об условиях существования и идеологии крестьянства на Востоке и в России позволяют установить, что при обращении к сказке мы имеем дело не с причудливым соединением разнородных и случайных

моментов, а с цельным мировоззрением, обладающим четкой социально-исторической определенностью.

В самом деле, что это за крестьянский мирок, который, по представлениям творцов сказки, был окружен сплошным кольцом фантастики, что это за общество, которое настолько замкнуто и прибито к земле, настолько ограничено в своем кругозоре, что все находящееся за узким кругом его практической деятельности, кажется ему уже нереальным и чудовищным? Маркс отвечает на этот вопрос совершенно ясно: это крестьянская община. «Мы не должны забывать,— писал К. Маркс,— что эти маленькие общины носили на себе клеймо кастовых различий и рабства, что они подчиняли человека внешним обстоятельствам, вместо того чтобы возвысить его до положения властелина этих обстоятельств, что они превратили саморазвивающееся общественное состояние в неизменный, predeterminedный природой рок и тем создали грубый культ природы...»¹³.

Обращаясь к сельской общине как социальной основе сказочного мировоззрения, мы находим объяснение и включению в него царя и царства. «...эти идиллические сельские общины,— писал К. Маркс,— сколь безобидными они бы ни казались, всегда были прочной основой восточного деспотизма... они ограничивали человеческий разум самыми узкими рамками, делая из него покорное орудие суеверия...»¹⁴.

В сказке царь довольно абстрактное лицо, откуда и возникает возможность использования его образа как формы общей идеализации материального и духовного порядка. И таким абстрактным было, по сути дела, отношение крестьян-общинников к царю в действительности. Вот, как говорится об этом в одном официальном отчете анг-

¹³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 9, стр. 135.

¹⁴ Там же, стр. 135.

лийской палаты общин о положении в Индии, цитируемом К. Марксом: «Границы сел редко изменялись, и, хотя самые села иногда несли тяжелый ущерб и даже подвергались опустошению в результате войны, голода и болезней,— то же название, те же границы, те же интересы и даже те же семьи продолжали существовать из века в век. Жители этих сел нисколько не беспокоились по поводу гибели и разделов целых монархий; пока их село остается целым и невредимым, их мало интересует, под власть какой державы оно подпало и какому государю оно подчинено, ибо их внутренняя хозяйственная жизнь остается неизменной»¹⁵.

Строй жизни, отражаемый сказкой, представляет собой общественный строй, который получил наиболее яркое и самостоятельное выражение на Востоке, и был поэтому назван К. Марксом *восточным строем*. Но как закономерная стадия развития он находил свое более или менее определенное проявление и в России и в странах Европы. Приведем несколько выдержек из статьи Ф. Энгельса «О социальном вопросе в России»:

«Общинная собственность русских крестьян была открыта в 1845 г. прусским правительственным советником Гакстгаузенем, и он раструбил о ней на весь мир как о чем-то совершенно изумительном, хотя в своем вестфальском отечестве Гакстгаузен мог бы еще найти не мало ее остатков...

...общинная собственность на землю представляет собой такой институт, который мы находим на низкой степени развития у всех индоевропейских народов от Индии до Ирландии...

Русский крестьянин живет и действует только в своей общине; весь остальной мир существует для него лишь по-

¹⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 9, стр. 134—135.

стольку, поскольку он вмешивается в дела его общины. Это до такой степени верно, что на русском языке одно и то же слово *мир* означает, с одной стороны, «вселенную», а с другой — «крестьянскую общину». *Ves' mir*, весь мир означает на языке крестьянина собрание членов общины... Подобная полная изоляция отдельных общин друг от друга, создающая по всей стране, правда, одинаковые, но никоим образом не общие интересы, составляет естественную основу для *восточного деспотизма*; от Индии до России, везде, где преобладала эта общественная форма, она всегда порождала его, всегда находила в нем свое дополнение». «Русский народ... устраивал, правда, бесчисленные разрозненные крестьянские восстания против дворянства и против отдельных чиновников, но *против царя — никогда...* царь представляется крестьянину земным богом: ...до бога высоко, до царя далеко, восклицает он в отчаянии»¹⁶.

Связывая сказку с общинным мировоззрением, мы еще не определяем конкретно момент ее исторического расцвета, ибо период существования общины огромен. Однако здесь нам помогают две особенности сказки. Во-первых, в волшебной сказке (и по этому поводу уже не раз высказывалось удивление) оказывается представленным из господствующих сословий только царь. В волшебной сказке нет ни бояр, ни дворян. В ней говорится в самой общей форме о царских слугах. И появление других социальных образов (барина, попа, царских генералов и т. п.) знаменует собою переход к другому этапу развития сказки. Во-вторых, в волшебной сказке (и это, конечно, связано с предыдущим обстоятельством) общественные противоречия концентрируются внутри крестьянской семьи. Творцов сказки волнуют и занимают именно эти, а не какие-

¹⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 18, стр. 543, 544, 547.

либо другие социальные противоречия. Отсюда можно сделать вывод, что моментом основного развития сказки был исторический период до полного подчинения крестьянской общины власти помещиков. А начало этого активного развития должно было совпасть с распадом родового строя (в условиях которого сфера частных отношений не могла иметь исторического значения, а значит и представлять первостепенного интереса для фольклора), с развитием классовых отношений внутри крестьянской общины, в крестьянской семье.

Именно здесь впервые стали складываться и проявляться классовые отношения. Уже самые ранние столкновения старших и младших членов рода, старших и младших членов семьи были столкновениями между эксплуататорами и эксплуатируемыми. Идеализация младших членов рода, младших братьев, сироток и падчериц, как показывает Е. М. Мелетинский, была протестом народных масс, которые оказывались обобранными и подчиненными в ходе разложения первобытно родовых отношений и захвата общественного богатства «старшими» членами рода и семьи. Классовые отношения вступали в антагонистическое противоречие с отношениями семейными. Не случайно, что идеализация младших членов семьи соединяется в сказке с идеализацией «семейственности», родовой организации вообще. Дурак, несмотря на все козни своих братьев, обычно подчеркнута миролюбиво обходится с ними в конце сказки, прощает и одаривает их. Здесь проявляется не идеология всепрощения, как трактовалось это с точки зрения христианской морали, а принципиальная защита родственных отношений, противопоставление их материальной эгоистической «корысти», своеобразный вызов классовому обществу и его морали.

Защита идеалов родового строя может быть выявлена в сказке в самых различных планах и моментах. Совершен-

но очевидно, что именно понятия развитого родового общества отражаются в культе старости, который так силен в сказках. Вспомним тех «добрых» старух и стариков, которые всегда встречаются герою и помогают ему. В них нетрудно узнать матерей большого семейства и родовых старейшин, а также колдунов с их заклинаниями и всевозможными амулетами. Даже положение царя в сказке и то обстоятельство, что сказочный герой всякий раз достигает «царства», определяются «семейно-родовыми» идеалами.

Рассматривая сущность героического эпоса, мы уже говорили о том, что в момент образования народности, в момент ее формального объединения в государство, князья и цари получали в глазах народа значение носителей «национальной» идеи, главы народа. Само название «царь-бабушка», которое могло с искренностью произноситься еще накануне кровавого воскресенья, родилось, вероятно, вместе с царистскими идеалами на почве именно этой положительной роли царской власти в объединении и защите государства и его населения. То, что в сказке образ «идеального царя» включался в общую систему первобытно-родовых идеалов, видно из того, что рядом с ним не дается никакого собственно государственного, официального окружения. И уже непосредственно отражается это в том, что сказка, как правило, превращает своего героя — выходца из народа в царя, соединяя его с царем родственными узам. Весь народ, все государство превращается, таким образом, в одну большую семью, в родственное объединение.

Поскольку мир сказочной фантастики являлся концентрированным обобщенным выражением реальных социальных отношений, то в нем должна была отражаться та же борьба, столкновения тех же тенденций, о которых мы говорили выше. И это действительно так. Очень основательно разбирает с этой точки зрения фантастические образы

сказки В. П. Аникин. «...Иван — Младший сын, — пишет он, — по представлению людей, творивших волшебное повествование, находится под покровительством всех тех сил, которые благоволили ко всякому человеку, оставшемуся верным старым обычаям материнского рода и его заветам, кто не жадничал, не искал богатства только для себя»¹⁷. По утверждению В. П. Аникина, сказка заставляла бороться древних мифических животных — покровителей рода с религиозными духами, олицетворяющими новый общественный несправедливый строй (Кощей, Змей-Горыныч, Баба-Яга).

Но если идеология сказки находится в такой тесной связи с идеологией родового строя, то не противоречит ли это тому, что сказка достигает расцвета после героического эпоса, в условиях развивающейся общественной дифференциации? Очевидно, нет. Дело в том, что оценка социально-классовых отношений в свете родовых и семейных идеалов была характерна не только для ранних ступеней развития классового общества, но еще и для феодализма. К. Маркс говорил об идиллических покровах, скрывающих эксплуататорские узы в феодальном обществе и представляющих феодала «отцом» своих крепостных. В этих условиях нетрудно было оценивать «семейно-родовые» идеалы в качестве нормы понимания социальных отношений; как это и делает сказка. Проявления чисто классовых отношений, обусловленных имущественными и социально-групповыми различиями, рассматриваются сказкой как отступление от нормальных человеческих отношений, как социальное зло.

В момент, когда то ощущение общенародного единства, которое выражалось в героическом эпосе, потерпело крах под напором складывающихся классовых отношений, на-

¹⁷ В. П. Аникин. Русская народная сказка, стр. 154.

родное сознание должно было с особой силой опоэтизировать уходящие родовые отношения. И с такой точки зрения, понятно, почему оно избрало для нового актуального жанра фольклора сферу частной семейной жизни. Ведь в этой области (области человеческих отношений) еще бытовали многие обычаи и установления родового строя, не поддавшиеся пока влиянию новых социально-экономических законов. К. Маркс специально указывал на огромное сопротивление, оказываемое прежней надстройкой новому экономическому базису; именно это мы наблюдаем и в сказке. Ф. Энгельс отмечал, что и в условиях классового общества «взгляды и образ мышления старой родовой эпохи еще долго жили в традициях, которые отмирали только постепенно»¹⁸. Апелляция фольклора к прошлому как идеалу была своеобразным реваншем в области идеологии за все то, что народные массы практически утратили в ходе развития классового общества. Отсюда становится ясной та необычайная актуальность, острейшее политическое значение сказки в эпоху ее расцвета. Ее родовые идеалы были только знаменем нового классового демократического сознания. Исследования мифологической основы сюжетов волшебной сказки естественно настраивают наше сознание на восприятие сказки как некоего остаточного явления по отношению к мифу, как сугубо развлекательного повествования, потерявшего свой внутренний смысл. Тронский, например, так и заявляет: «Миф, потерявший свое социальное значение, становится сказкой»¹⁹. Между тем сказку следовало бы определить как миф, потерявший свое религиозное значение и приобретший острейший социальный смысл. В истории никогда ни одно явление не

¹⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 118.

¹⁹ И. М. Тронский. Античный миф и современная сказка.— Сборник в честь С. Ф. Ольденбурга. Л., 1934, стр. 523.

достигало великого развития, если оно не имело непосредственного общественного значения. Не достигла бы великого развития и сказка, если бы она была только внешним пересказом мифа, а не оружием в жизненной борьбе.

Конкретный смысл сказочной фантастики предстает перед нами со всей очевидностью, когда мы вспоминаем, что распад родового строя и наступление классового общества, которые происходили нередко в ожесточенной и кровавой борьбе, должны были восприниматься народными массами как величайшая трагедия, как победа темных и беспощадных сил несправедливости, зла и корысти. Власть первобытных общин, писал Ф. Энгельс, «была сломлена под такими влияниями, которые прямо представляются нам упадком, грехопадением по сравнению с высоким нравственным уровнем старого родового общества. Самые низменные побуждения — вульгарная жадность, грубая страсть к наслаждениям, грязная скаредность, корыстное стремление к грабежу общего достояния — являются восприимчивыми для нового, цивилизованного, классового общества; самые гнусные средства — воровство, насилие, коварство, измена — подтачивают старое бесклассовое родовое общество и приводят к его гибели»²⁰. Не потому ли и оказались столь актуальными чудовищные фантастические образы первобытной мифологии, олицетворяющие смерть, и не получили ли они в сказке характер еще более мрачный, бессмысленно человеконенавистнический? Мифологический Змей или Яга выполняли в древности функции, часто совсем не направленные непосредственно против человека (Яга, например, переправляла души умерших в потустороннее царство, и с нею можно было при случае побеседовать совершенно безопасно). Такое примирительное изображение Яги мы находим иногда и в сказках. Но в основ-

²⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 99.

Ном все эти образы получили уже в сказке резко отрица- тельную обрисовку, стали последовательными носителями зла. Так создается в сказке один из полярных моментов — фантастическая, грозная опасность, постоянное присутст- вие темных и неисповедимых сил. Только в рамках миро- воззрения, над которым тяготел подобные верования, и могли получить разработку сюжеты с похищениями деву- шек змеями и прочими совершенно неожиданными и нере- альными вторжениями зла в жизнь человека. Но нечто подобное мы видели и в балладе. Чем же сказка отличает- ся от нее в своем идейном содержании? Баллада, благода- ря своему историзму, тенденции всей эпической поэзии, не могла подняться над непосредственными проявлениями зла и торжествовать победу там, где победа эта не была достигнута в реальности. Сказка же именно в силу своей фантастичности давала выход внутренней мощи и непоко- ренности народного духа и расцветала в ту эпоху и в тех условиях, когда реальное осуществление идеалов народа было невозможно. Под тяжестью неожиданно обрушивше- гося несчастья народ не согнулся и не смирился внутренне. И чем более тяжелые испытания выпадали на его долю в действительной жизни, тем сильнее должен был прояв- ляться его протест в области идеологии, в области фанта- стики. Именно поэтому идеальная сторона сказок оказы- валась столь же усиленной, как и отрицательные ее образы. И это придало всему жанру удивительную контрастность света и тени, необычайную яркость и красоту. Чем ужас- нее были противники человека в сказке, тем великолепнее была его победа над ними, тем жизнерадостнее общее идейное содержание сказки.

Но здесь нельзя не задаться вопросом: откуда проис- ходил оптимизм народа в эпоху его социального порабо- щения, в чем находил народ ощущение собственной силы, была ли сказочная фантастика самообманом и убаюкива-

нием или же гиперболическим отражением реальной перспективы? Настоящий ответ на этот вопрос был дан, пожалуй, только А. М. Горьким. Отмечая поучительность мифов и сказок, он делает следующее глубочайшее замечание: «Следует обратить особое внимание на то, что именуется как „необузданность фантазии“, а по смыслу своему является утверждением всемогущего труда, изменяющего мир»²¹. В мифах и сказках «мы слышим отзвуки работы над приручением животных, над открытием целебных трав, изобретением орудий труда... Уже в глубокой древности люди мечтали о возможности летать по воздуху, — об этом говорят нам легенды о Фаятоне, Дедале и сыне его Икаре, а также сказки о ковре-самолете. Мечтали об ускорении движения по земле — сказка о сапогах-скороходах... Мыслили о возможности прясть и ткать в одну ночь огромное количество материи, о возможности построить в одну ночь хорошее жилище, даже дворец...»²². Замечательно окончание этого высказывания, показывающее народное ощущение великого значения самых, казалось бы, простых, реальных достижений человеческого трудового разума и возникновение на этой основе чудесных образов: люди «создали прялку, одно из древнейших орудий труда и создали сказку о Василисе Премудрой». В момент установления господства эксплуататоров народ в поисках внутренней опоры обратился к подлинному источнику жизни — к труду и всей логикой сказки подчеркнул превосходство и непобедимость человека труда, как бы ни был он унижен и подавлен. Эта самооценка трудящихся проявилась и в отрицательном плане: в эстетическом развенчании бездельников и дармоедов, живущих чужим трудом, в осмеянии лени и неспособности к труду. Претворение в чудесные

²¹ М. Горький. По поводу плана хрестоматии.— «Правда», 18 июня 1939 г.

²² М. Горький. О литературе. М., 1953, стр. 693.

образы внутреннего потенциального богатства народных масс, раскрытие в фантазии реальных горизонтов развития и гармонизации человеческого общества позволило сказке создать мир чудесной справедливости, равноправия и разумности. Хорошо говорит об этом В. П. Аникин: «Из всех существовавших на Руси утопий это едва ли не первая социальная „программа“, еще изложенная языком „сказки“»²³.

Сказка на пути своего идейного торжества над реальными трудностями и ограничениями переступала все пределы, все границы. В самом деле, связь героя сказки с силами родового общества перерастает через тотемические представления в связь и родство со всей природой, со всеми ее жизненными потенциями. И не случайно врагами героя, олицетворяющими новые античеловеческие социальные тенденции, становились прежние духи смерти. Так, социальная борьба осмысливается сказкой как естественная борьба жизни и смерти. Это подчеркивается почти обязательным для сказки мотивом смерти героя и его воскрешения. В сказке народ бросал вызов всему, что ему противостало, и открыто декларировал свое бессмертие.

Развитие сказки, как и героического эпоса, противоречиво в своей основе. Волшебная сказка призвана отразить общество, которое начало получать внутреннюю классовую дифференциацию, сказка отражает и анализирует ее, но еще сквозь призму семьи и рода. Непонимание существа новых общественных отношений приводило к тому, что самые столкновения в семье сказка стремилась объяснить нарушением семейных связей, их неполнотой (например, вражда мачехи к падчерице или пасынку). Конечно, само по себе такое явление имело место в жизни, но в сказке этот частный момент превращается в типический сюжет.

²³ В. П. Аникин. Русская народная сказка, стр. 155.

В ходе развития классовых отношений они должны были осознаться во все более ясной и самостоятельной форме. Все яснее и определеннее должна была становиться материальная подоплека семейных раздоров и противоречий. На этом материале стали возникать сказки о богатом и бедном брате. Получает более сильный акцент социальное противоречие и в «любовно-романических» сказках, в которых начинает подчеркиваться победа Ивана — крестьянского сына — над богатыми женихами, принадлежащими к другим социальным слоям. Классовые столкновения становятся очевидными в тяжбе сказочного героя с барином. Но этот сюжет по существу своему уже выходит за пределы семейно-родовой проблематики и философии волшебной сказки и знаменует возникновение нового сказочного жанра. Действительно, появление новых персонажей (а следовательно, и классов) в сказке полностью разрушало весь созданный ею мир и вело к его реалистическому преобразованию. Таким образом, момент полного и самостоятельного осознания классовых отношений становится моментом исторического конца волшебной сказки.

Такой взгляд на социально-историческую сущность сказки дает возможность сделать ряд конкретных выводов о времени и путях развития сказочного жанра. В первую очередь нас, конечно, интересуют судьбы русской сказки. В России полное и непосредственное подчинение крестьян-общинников эксплуататорам можно связать с установлением крепостного права, с XVII в. Не случайно, в своих работах Э. В. Померанцева и Б. А. Рыбаков указывают, что вся номенклатура образов волшебной сказки окончательно приурочена к XVII в., к моменту, когда Россия окончательно вышла из полосы освободительных войн и когда на смену внешним противоречиям во всей их силе пришли противоречия внутренние. Труднее для русской сказки определить рубеж, с которого начинается ее актив-

ное «историческое» развитие, ибо период консолидации русского народа в связи с нашествием монголов оказался продолжительным. Затянуться в связи с этим должно было и доминирующее положение эпоса, который вспыхивал с каждым новым подъемом народного самосознания. Поэтому можно предположить, что пробудившись уже в XIII в., русская волшебная сказка получила основное развитие в XV — начале XVII в. Ясно, что в начальных своих формах сказка жила и до первого рубежа ее активного развития наряду с эпосом. Но в это время она заслонялась эпосом и росла как бы подспудно. Сказка жила и после полного осознания классовых противоречий. Но это уже был не период ее роста и пополнения, а период одного бытования. Так, уже с XVIII в., как показывают исследования Э. В. Померанцевой, русская сказка представляет собою жанр, распадающийся и затухающий.

Некоторые соображения могут быть высказаны здесь и о развитии сказки в международном плане. В самом деле, те противоречивые условия, в которых должна была достигнуть расцвета волшебная сказка, а именно: отражение в сознании людей социальной дифференциации общества и одновременно оценка ее с позиций родового строя — эти условия в наиболее развитом и ясном виде имели место не в Европе и даже не у нас в России, а в Азии. Поэтому сказка должна была достигнуть своего классического развития именно в Азии. Своеобразным итогом сказочного творчества на Востоке, развивавшегося в течение многих веков, у многих народов (Индии, Персии, Средней Азии) стал сборник «Тысяча и одна ночь», который был составлен в эпоху культурного расцвета VIII—XI вв.; в эпоху халифата. Если у европейских народов период расцвета сказки отличался сравнительной краткостью, и идеология, порождающая сказку, не получала значительного развития, то на Востоке строй общин-

ного землевладения с деспотическими государственными образованиями существовал чуть ли не тысячелетиями, а соответствующая идеология служила основанием для развития высокой древней культуры, получала философскую разработку и в конечном итоге канонизировалась в официальном порядке. С этой точки зрения, многочисленные факты перехода образов и сюжетов восточной сказки к народам Европы получают объективное обоснование. Когда в ходе исторических связей европейским народам открывалась возможность познакомиться с классическими образцами того жанра, который жил и у них, но не мог достигнуть такого же развития в силу иных исторических условий, вполне естественным было принятие этого классического материала для собственного употребления с полным конкретным его переосмыслением. Возможность такого переосмысления заключалась в том, что противоречия, отражаемые сказкой, должны были быть и были в сущности одинаковыми для всех народов и отражали социальные коллизии, имеющие место при переходе от родового строя к классовому обществу и внутри первоначальных деспотий. Фантастические же образы, которые не могли так легко заимствоваться пока они были принадлежностью данной конкретной мифологии, в их свободном сказочном осмыслении воспринимались только как новые эстетические оформления фантастических сил, как проявление их внешнего многообразия.

Анализ социально-исторической основы и мировоззрения сказки позволяет нам поставить вопрос о внутренних поэтических критериях сказки, о характере ее идеалов и том аспекте, в котором сказка подходит к человеку и к жизни. Выше мы сказали, что враг сказочного героя фантастичен по существу. Но отсюда решительным образом должен был измениться (в сравнении с эпосом) и характер борьбы в сказке, и ее средства, и критерии оценки

человека в борьбе. Конечно, и сказочный герой нередко побеждает врага в бою. Но победа эта в физическом отношении явно формальна, ибо герой пользуется какими-либо чудесными предметами (волшебным мечом и кольчугой) или находит способ поразить своего врага, используя его собственные чудесные свойства (например, переламывает хрупкую косточку — смерть Кощея, существующую отдельно от него), или же, наконец, противопоставляет чудесной силе свою силу, которая тоже носит чудесный характер (герой рождается особенным образом; растет не по дням, а по часам и т. п.). В борьбе с фантастическими силами реальная физическая сила уже теряет свое значение и если даже используется внешне, то всегда имеет чудесную подоплеку. И в этом отражается, как мы уже говорили, реальный сдвиг, имевший место в человеческом обществе при подъеме его на классовую ступень развития. Перед человеком начали вставать совершенно новые, не физические, а социальные препятствия, в борьбе с которыми физическая сила оказывалась уже беспомощной. Ушло время, когда главную роль в обществе играли богатыри-воины, когда они даже возглавляли государство. И феодал, который должен был быть воином, не мог уже рассчитывать на одну личную силу. Подлинная мощь стала заключаться в умении организовать силу общественную, т. е. на первое место стала выходить сила духа, ума, знаний. В полном соответствии с этим и сказка строится не на отражении сугубо физического столкновения, а на борьбе духовной.

Мы не думаем, что это нужно доказывать здесь специально. В любой сказке мы можем обнаружить, что герой побеждает, опираясь на свои духовные, а не физические качества. Каждый читатель легко может убедиться, что и сущность фантастических сил вообще связывается в сказке со знанием, с всеведением. Тождественность в древ-

ности понятий «колдун» и «ведун» (ведьма), чудесные книги, изучение которых (этот мотив характерен для восточных сказок) делает героя всемогущим, различные чудесные предметы (зеркальце, показывающее то, что находится за тридевять земель; клубок, который ведет куда надо и т. п.) или животные, сообщающие герою или змею о происходящем и т. д. и т. д., — все это ясно показывает, что сказка гораздо лучше понимала действительный путь господства над природой, чем это может показаться.

Но как достигаются знания, как добывается чудесная сила сказочным героем? Вот здесь мы подходим к подлинной сущности сказки, к ее морализаторской основе. Действительно, в героическом эпосе эстетика оставалась, если так можно выразиться, эстетикой тела. Народ непосредственно ощущал свою силу, и его эпический герой побеждал потому, что он силен телесно. В сказке эстетика тела, во-первых, получает новый высший смысл и переходит от возвышенного к прекрасному. Вспомним, как идеализируется и превозносится в сказке красота, особенно женская, что совершенно несвойственно эпосу. Во-вторых, сказочная эстетика получает новое, уже внутреннее развитие и становится эстетикой души — этикой. Герой сказки побеждает потому, что он прекрасен духом: добр, человечен, смел, а главное — прав. Понятно, что сознательная защита моральных идеалов должна была составить великий шаг в духовном развитии человечества. Можно судить отсюда об историческом значении сказки, в которой впервые и в таких грандиозных масштабах осуществлялось это моральное «прозрение» человечества, рождалась та великая духовная сила, которая стала могучим стимулом человеческого бескорыстия, героизма, самоотверженности, могучим стимулом прогресса.

Конечно, такая абсолютизация морали, неизбежная в момент ее осознания, должна была иметь и отрицательную

свою сторону. Так, философия сказки в своем рационалистическом развитии должна была превращаться в этакий своеобразный моральный фатализм. Не случайно, что в пору разработки своих морально-философских теорий Толстой так любил сказки и пытался излагать свои идеи в их форме. Действительно, подспудно к такому фатализму ведет вера в то, что помощниками социальной справедливости неизбежно становятся чудесные случайности (в виде чудесных помощников). Чтобы утвердить человечность, чтобы показать и доказать ее обязательную победу, народу нужна была фантастика, вручение чудесных сил правому. Так, начиная с фантастичности (непонятности) социальных сил, против которых выступал народ, мы приходим к фантастичности и его победы над ними — победы в сказке. В этом выражалась слабость крестьянского сознания, слабость мировоззрения творцов сказки. Однако мы не случайно подчеркнули выше, что фатализм есть не существо, а завершение сказочной логики в ее полном и рационалистическом развитии, что совершенно не свойственно фольклору. В собственном ее виде, по своей художественной, образной логике сказка была величайшим стимулятором социальной активности и оптимизма, величайшим возбудителем классового сознания в эпоху своего расцвета.

Здесь нам опять-таки помогает сравнение сказки с эпосом. Отражая исторические победы человеческого общества над природой, выделение общества из природы и консолидацию его, эпос оказывается в какой-те мере художественной формой, обращенной в прошлое, которая отражает достигнутые успехи. Поэтому идеальность эпоса, его возвышенность носит несколько неподвижный и абстрактный характер. Сказка же, обращаясь к таким проблемам как внутрисемейные и внутриобщественные, при всей фантастичности их освещения касалась сугубо жизненных воп-

росов своего времени и будущего. Именно поэтому она-то и оказывается наиболее ярким выражением реальных народных идеалов о социальном устройстве общества, о семейных и общечеловеческих отношениях. Именно при чтении сказок В. И. Ленин отметил отражение в фольклоре «чаяний и ожиданий народных».

Здесь необходимо сказать несколько слов о том, как отражалась историческая эволюция этих чаяний и ожиданий на художественной стороне сказок. Выше мы уже отмечали, что отделение сказок любовных от чисто семейных приводило к различной поэтической их трактовке. Постепенно эта разница все более усиливалась. И здесь было две причины. С развитием духовных представлений и запросов сказки любовные должны были превратиться в своеобразный народный «роман». Особенно ясно это проявилось на Востоке. С другой стороны, сказка, отражающая семейные противоречия, должна была все более нащупывать классовый антагонизм. Историческое все большее и большее принижение угнетенных вело к тому, что герой волшебной сказки также становился все более приниженным внешне. Иван — крестьянский сын становится Иваном-дураком. И надо ли этому удивляться? — ведь «умом» эпохи была идеология эксплуататоров. Как видим, развитие и расхождение любовных и семейно-бытовых тенденций вело к тому, что в сказке создается нечто вроде параллельного существования «высокого» и «низкого» стиля, которые, конечно, одинаково близко воспринимались народом и служили его различным потребностям. Но развитие романического направления в сказке ограничено тесными рамками, так как оно требует средств и понятий литературы. Между тем как социально-классовое сознание непрерывно усиливается, врывается даже в любовные сюжеты, разбивая их идеальную форму, и в конце концов перерастает самый жанр волшебной сказки. Как

природа в первый момент показалась человеку чудесной, и в таком виде отразилась в героическом эпосе, а затем стала восприниматься реалистически, так и социальные отношения пережили в сознании человека подобную же эволюцию. Отсюда и со сказки, как с эпоса, в определенный момент должно было спастись чудесное покрывало.

Но во что превращается сказка, когда она теряет свой «волшебный» характер? Переходя от разбора героического эпоса к исторической песне, мы отметили, что последняя служит ключом к внутрижанровой сущности эпоса. Именно таким же ключом к сущности волшебной сказки как жанра является сказка реалистическая.

О жанровой природе сказки мы находим в фольклористике целый ряд интересных точек зрения. Но здесь борются две тенденции, одна из которых стремится, так сказать, полностью детерминировать содержание сказки, а другая противопоставляет этому трактовку сказки как выражения свободной творческой фантазии. Первая точка зрения принадлежит В. Я. Проппу, вторую защищает Э. В. Померанцева. Когда Пропп выделяет скрупулезно и последовательно мифологический каркас сказки и сводит все ее изменения фактически только к количественным и порядковым комбинациям элементов единого «сюжета», то полная внутренняя обусловленность художественных возможностей сказки отнюдь не зависящими от человека факторами становится вполне очевидной. Померанцева, напротив, утверждает, что «характерный признак сказки — установка на вымысел...»²⁴. Чтобы разъяснить ее взгляд, приведем некоторые высказывания, на которые она ссылается в своей книге «Русская народная сказка».

«Сказка есть повествование вымышленного происшествия... она требует вымыслов... Действие поэмы эпической

²⁴ Э. В. Померанцева. Судьбы русской сказки в XVIII—XIX вв. Автореф. докт. дисс., 1964, стр. 4.

есть истинное, а в сказке оно не должно быть истинное, ниже принимаемое за оное, ибо тогда произвело бы оно не „сказку“, а „историю“». (Неизвестный исследователь XVIII в.)²⁵. «Необходимо помнить, что народ в сказке не видит даже были, не только верования, что она для него складка» (А. Н. Веселовский)²⁶.

Обе точки зрения заключают в себе существеннейшие элементы истины и обе несправедливы в абсолютном их виде. Можно ли отрицать, скажем, глубоко историческую позицию Проппа, показывающего, что вся основная фантастическая образность и сюжетная канва сказки взяты из мифа? Можно ли не сочувствовать тенденции всех его исследований сказки, направленной на утверждение обусловленности форм художественного сознания во всех отношениях? Однако, читая сказки, нетрудно убедиться, что это не только пересказывание мифов, в которые уже перестали верить, это — явление, имеющее свой самостоятельный смысл, самостоятельную логику и самостоятельную ценность. И это новое, «положительное» значение и есть, очевидно, жанровая сущность сказки. В сказке социальное содержание (заключенное в завязке и человеческих образах) действительно оказывалось связанным с ее фантастической, а значит, и эстетической стороной довольно причудливым образом. Если когда-нибудь в искусстве свободная игра фантазии имела место, то именно в сказке. Определение Померанцевой несет в себе значительный рациональный смысл и позволяет нам ощутить живой творческий пульс сказки, не трактовать ее догматически. Но в абсолютном виде понятие «установка на вымысел» не может, конечно, не вызывать возражений. Разве сказка выдумывает ради выдумывания? Если она и выдумает

²⁵ Цит. по кн.: В. Сиповский. Очерки из истории русского романа, т. I, ч. 2. СПб., 1910, стр. 84.

²⁶ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. XVI. Л., 1938, стр. 97.

что-либо, то разве она не делает это для достижения каких-то определенных целей, которые и являются в конечном итоге ее «установкой»? Фантастика сказки глубоко обусловлена — таково в общей форме соединение взглядов Проппа и Померанцевой, из которого, видимо, и следует исходить.

Попытку дать синтез этих двух концепций сделал В. П. Аникин. Он начинает с мифологических корней сказочного вымысла и затем через эксцентризм новеллистической сказки приходит к «алогизму», высмеиваемому сатирически. Здесь все верно фактически, но неверно сведение сущности сказки в ее волшебном и комическом виде к одной категории «невероятного». Аникин пишет: «Сказки о господах в еще большей степени, чем прочие семейно-бытовые новеллистические повествования, характеризуются тем, что названо «алогизмом обычного». Они по-своему объясняют обращение повествования к внешне искажающим действительность приемам изображения в виде придуманных нереальных положений, взятых во всей их бытовой необычности. Уже говорилось о том, что в сказке о барине и плотнике барин с изумлением узнает о существовании «теплого леса», из которого можно выстроить теплые сени. По глупости он сует руку в щель, образованную забитым клином. Уже говорилось и о том, что барин поверил, что коза может задавить волка, что из тыкв можно высидеть лошадей. Столь же несведуща в обыденных вещах и барыня. Незнание господами реальных свойств вещей, конечно, утрировано, но ведь барин и барыня, действительно, не знали сотни и тысячи вещей, которые известны всем людям труда»²⁷. Можно ли такого рода «невероятность» связывать с «невероятностью» волшебной сказки? Ясно, что существо жанра сказки здесь не рас-

²⁷ В. П. Аникин. Русская народная сказка, стр. 203—204.

крывается, а указывается только внешнее качество, хотя указывается верно.

Чтобы подойти к подлинной сущности сказки, нужно учесть, что она родилась и развивалась как произведение сюжетное. Если эпос воспевает, то сказка рассказывает. В данном случае мы понимаем сюжет как эстетический силлогизм. Действительно, эпос поэтически отражает и констатирует определенные факты, сказка же начинает анализировать, пытается морально и эстетически давать определенные рецепты. Именно поэтому в сказке народное рационалистическое мышление, осмысление социальных явлений получало свое первое значительное выражение. Не удивительно, что сказка стала жанром прозаическим, так как подобное мышление могло развиваться только в формах прозы. Условно говоря, для содержания сказки обязательно необходима «авантюра», завязывающаяся вначале, логически развивающаяся и находящая развязку в конце (развязку, которая находится в определенном диалектическом соотношении с завязкой).

Несомненно, что элементы авантюрного сюжета возникали уже в героическом эпосе, причем часто также путем переосмысления мифологических образов и сюжетов. В. И. Абаев чрезвычайно убедительно показывает, что первоначальной основой «троянского коня», спрятавшись в котором греки взяли Троию, является шаманский прием переодевания в шкуру животного. И действительно, с точки зрения военной хитрости, действия греков представляются нам до крайности наивными, так же как и доверчивость троянцев. Но если бы мы остановились в своих рассуждениях на этом, мы бы не заметили главного, а именно того, что описание этой наивной хитрости знаменует собою величайший скачок в сознании человека — от магии к реализму, от мифа к искусству. Но в эпосе в силу его содержания сюжетное творчество, свобода воображения и

комбинирование социальных и человеческих отношений еще не получают такого размаха, как в сказке. Мы уже говорили в первой главе, что освоение всякой деятельности, в том числе и художественной, начинается с формальной ее стороны. Так, для возникновения современного психологического романа необходима была предпосылка в виде новелл и романов авантюрных, на которых художественное сознание училось внешней связи и разработке социальных явлений и отношений. Но первоисточником авантюрной литературы был фольклор и в первую очередь жанр сказки: сначала волшебной (в рыцарских романах), а затем и реалистической (в фавль, новеллах и романах эпохи Возрождения).

И в сказке, действительно, в силу ее фантастичности был открыт простор для свободного сюжетного творчества, для освоения его внутренней логики, внутренних законов, которые так или иначе отражали диалектику реальной жизни. В этом и состояла детерминированность вымысла в сказке. Начиная с количественного оперирования сюжетным материалом мифов, изменяя их число и перегруппировку, сказка осваивала логику реальности, отражающуюся и в мифах, хотя и в своеобразной форме. Свобода вымысла в сказке означала собою прежде всего освобождение человеческой фантазии от канонических рамок мифа, приобретение совершенно нового творческого характера, исследовательской пылкости. Свобода вымысла могла осуществляться только за счет комбинирования существующих в сознании человека реальных представлений, за счет привлечения в сюжет волшебной сказки новых и новых элементов реальности. Так, обогащая вымысел, творцы сказки содействовали его ограничению. Даже описание сказочных путешествий и фантастических существ исподволь и постепенно становилось реалистичным, обрастало деталями, связанными с понятиями и условиями

данной эпохи. «Волшебно-фантастическая сказка все более и более окутывается реалистической стихией»,— читаем мы у М. К. Азадовского²⁸. «Дальнейшее образование сюжета,— пишет Пропп, рассмотрев мифологический каркас сказки,— мы, на основе всего здесь сказанного, должны представить себе так, что данный стержень, раз создавшись, впитывает в себя из новой, более поздней действительности некоторые новые частности или осложнения»²⁹. Еще яснее и полнее формулирует эту мысль Померанцева: «Рассматривая сказку „под социальным углом зрения“, мы не можем не искать и не видеть в ней отражение народных чаяний и ожиданий разных эпох, не видеть того, что сказка не только доносит до нас отклики далеких, часто и доисторических времен, но и того, что каждое время вносит в сказку свои проблемы, тенденции, слова»³⁰. Мы подчеркиваем, что в данном случае для нас важно не отражение в сказке конкретной исторической действительности, а то, что сама фантастика сказки, ее вымысел, ее авантюрный сюжет могли развиваться только используя факты окружающей действительности, только расширяя круг реалистических элементов в самой сказке.

Как и при анализе эпической поэзии, мы подошли к вопросу о тех ограничениях, которые имеет фольклорная разработка художественных форм. Переход сказки на реалистический путь — это фактически утеря ее основного жанрового стержня. Конечно, здесь требуется оговорка. «Обычно считают древнейшей формой сказку фантастическую, волшебную,— писал М. К. Азадовский,— фантасти-

²⁸ «Русская сказка. Избранные мастера», стр. 39.

²⁹ В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки, стр. 330.

³⁰ Э. В. Померанцева. Судьба русской сказки в XVIII—XIX вв., стр. 4.

ческую сказку, переданную с соблюдением всей системы сказочной обрядности, именуют классической... Но несомненно, что наряду с волшебной-фантастической (или также богатырской, т. е. сказкой о богатырях) существовали с очень еще давнего времени и сказки-новеллы, существовали также сказки-сатиры, и уже очень рано начало складываться взаимодействие этих элементов»³¹. Однако эту справедливую мысль нельзя абсолютизировать. Как существование исторических песен и даже баллад в эпоху расцвета героического эпоса не является отрицанием исторической последовательности этих жанров, так древность новеллистических, а скорее, сатирических сказок не означает, что именно они представляют вершину сказочного творчества.

И действительно, нетрудно установить, что реалистическая сказка во многом находится в зависимости от волшебной именно по своей художественной природе. Хотя реалистическая сказка и значительно расширила социальные разновидности ее персонажей, все-таки в основе своей положительный герой ее был прежним героем волшебной сказки; правда, теперь уже его приниженное положение чаще проявлялось не в том, что он был младшим членом семьи, а в том, что принадлежал к низшим слоям общества.

Ограниченным оказался и круг обобщающих образов, доступных реалистической сказке. Если волшебная сказка во многом жила образными обобщениями мифа, то реалистическая могла создать только такие аллегорические образы, как образы «судьбы», «горя», «недоли», которые могут быть использованы даже не в сказках, а в притчах (а последние представляют собою творчество иного рода). Да и эти образы в конечном итоге своими корнями уходили

³¹ «Русская сказка. Избранные мастера», стр. 38.

в область «чудесного»³². Реалистическая сказка не могла взять у волшебной ее фантастические сюжеты, но заимствовала сюжеты трудных задач и вопросов, которые стали чуть не основными. Можно сказать, что дальнейшее развитие сюжета в реалистической сказке отражало уже влияние литературы.

Развитие авантюрно-реалистической линии требовало новых средств, нового отношения к действительности — всего того, что выходило уже за пределы возможностей фольклора. Замечательный способ анализа развития реализма в сказке в связи с развитием личности, с дифференциацией общества и общественного сознания указан Азатовским, объясняющим насыщение сказки реалистическими деталями, психологическое углубление повествования, обогащение пейзажа и т. п. усилением личного вмешательства сказочника, отражением его социального и профессионального мира. Это является принципиальным достижением, которое позволяет наглядно и последовательно проследить процесс распада фольклорной сказки и ее «олитературивания».

На этот же процесс развития жанра сказки можно взглянуть и с содержательной его стороны. Так, в волшебной сказке была заключена подлинная мировоззренческая основа сказочного мира вообще. Благодаря определенным социальным условиям, при которых возникал жанр сказки, ее логика могла осуществляться только с помощью фантастики и только в фантастике (т. е. в сфере, отрицающей реальность), логика эта могла получать всеобщий характер и достигать широких обобщений. Поскольку в области реального познания такие обобщения были

³² «Образ Горя-Злочастия был сильно запечатлен в народных понятиях: он постоянно рисуется одними эпическими чертами и, без сомнения, сохраняет в себе отголосок древнего мифологического смысла» (Н. Г. Чернышевский. Собр. соч., т. II. СПб., 1906, стр. 613).

народу недоступны, реалистическая сказка неизбежно теряла обобщающую силу волшебной сказки и, чтобы восполнить ее, обращалась от фантастики к комическому. Обратим внимание, что комическое, по существу, сходно с фантастическим не в «необычайности», как говорит Аникин (это только внешнее и натянутое их сходство), а в том, что комическое также не дает позитивного знания реальности (оно не утверждает реальные идеалы, а отрицает то, что существует). Вот в чем подлинная суть того, что фантастическое и комическое составляют два опорных момента жанра сказки.

Ограничение исторических рамок сказки, с одной стороны, первобытной мифологией, а с другой — развитием комического проявилось в концентрированном виде в одном из жанров сказки — в сказке о животных. Совершенно очевидно, что в своей основе сказки о животных связаны с самыми ранними анимистическими представлениями. В этих сказках мы имеем непосредственную трансформацию мифа в сказку. Несомненно, например, что наделение бытовыми юмористическими чертами ворона-демиурга в якутском фольклоре было результатом позднейших сдвигов в сознании, при которых еще не создается свободного эстетического жанра — сказки о животных, но бытовое человеческое содержание уже просится в форму и находит ее пока в существующем мифе. Можно понять это своеобразное противоречие, сводящееся к тому, что вначале люди начинали рассматривать различия в человеческих характерах и склонностях на примере животных. Первобытным людям отличить одного члена общины от другого было гораздо труднее, чем одно животное от другого по характерности. Некоторые реальные различия в характере и повадках животных давали основание для создания образов животных, олицетворяющих те или иные свойства людей (лиса — хитрость, волк — глупость и злость, осел —

глупость, лень и упрямство, медведь — добродушие и простоватость, сойка — болтливость, заяц — трусость и общительность и т. д.). Образы животных давали форму для общечеловеческих качеств. Это, по сути дела, тот же прием, с помощью которого возвышенное изображение любви достигалось приписыванием ее царевичам и царевнам.

Поскольку изображение животных не могло интересовать человека само по себе, то сказка о животных не укладывалась в рамки реалистического повествования и с самого начала приобретала юмористический переносно-пародийный характер. Какой сложности и многосторонности содержания достигали порою сказки о животных, можно судить по сказкам американских негров о братце Кролике, обработанным Н. Гаррисом. Но это, конечно, уже позднейший этап развития данного жанра и литературное его углубление. Сказка о животных как бы соединила в себе два полюса сказки и, возникая на самых ранних этапах развития искусства, достигала действительного расцвета и полного освобождения от мифологической веры в мыслящих животных только в период развития сатирической сказки в целом. И здесь сказка о животных тяготеет опять-таки (как и сказки о Горе и т. п.) к притче, к басне, выходящим в жанровом отношении за пределы сказки.

Тяготение реалистической сказки к комическому слишком очевидно, чтобы доказывать это специально. Когда мы говорим о волшебной сказке, реалистической (новеллистической) и сатирической, то естественно сопоставить их взаимные отношения с отношениями героического эпоса, исторической песни и баллады. Подобно тому, как историко-эпическая поэзия не находила устойчивости в области исторической песни и тяготела в своем реальном виде к трагизму и бытовизму баллады, сказка, не получив ясной определенности в своей новеллистической форме,

стремилась к формам комическим. И это можно объяснить, если учесть, что комическое отношение к действительности именно в своей отрицательности достигает той широты обобщения и идейной значительности, которой не может достигнуть реалистическое изображение, не вооруженное глубокими конкретными знаниями. Конечно, здесь следует подчеркнуть, что эта гносеологическая особенность комического творчества приобретала особое значение благодаря тому, что она опиралась в своем развитии на реальные факты и реальные потребности. Ведь уход волшебной сказки обуславливался развитием дифференциации общества и ростом классового антагонизма. Комическое творчество приобретало при этом для народа особую актуальность. Но как будет видно в дальнейшем, своего полного развития комическое не может достигнуть в жанре сказки, оно выкристаллизовывается в свои особые формы.

Сущность комического, как отмечал В. Г. Белинский, сугубо рационалистична, и завершение развития сказки комическими формами доказывает, что она явилась колыбелью народного рационализма³³. Но в комическом форма начинает уже играть только вспомогательную роль и тем самым приходит в противоречие с повествовательной занимательностью сказки. Это хорошо видно в сатирической сказке, состоящей практически из ряда самостоятельных комических сюжетов, число которых может свободно варьироваться. Здесь мы как бы находим соответствие той свободе в комбинировании элементов мифологического сюжета, которая была присуща волшебной сказке. Но там число этих элементов и образов было ограниченным, и составляли они в целом принадлежность одной волшебной сказки. Между тем комические сценки сатирической

³³ В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. II, М., 1948, стр. 49.

сказки ничем в своем разнообразии и формах уже не ограничены; они обращаются непосредственно к самой реальности, а потому могут жить самостоятельно, каждая в отдельности, что, конечно, приводит к новому жанровому образованию — к анекдоту.

Упомянутый выше жанр притчи и жанр анекдота относятся уже не к разновидностям сказки, а к жанрам народной дидактики, к области народной философии.

Философские жанры фольклора



Говоря о сказке, мы имели возможность убедиться, что эстетическое сознание народа развивалось путем все более глубокого понимания социальных отношений и противоречий, что, в свою очередь, предполагало усиление рационализма. Действительно, осознание общих социальных отношений поднимает мышление до уровня отвлеченного философствования, которое может уже самостоятельно применяться к любой сфере действительности. Таким образом, острейший социальный подход и подход отвлеченно-философский, внешне представляющиеся едва ли не антиподами, поддерживали и дополняли друг друга, отражали один и тот же уровень общественного сознания. Уже в сказке

мы находим элементы пробуждающегося «философского» взгляда на мир. Особенно ясно это выражается в сатирических ее формах, где наряду с острой критикой проявляется и интерес к различным противоречиям в сознании и действительности, к игре словами, вскрывающей различные отношения формы и содержания, и т. п. Естественно, что со временем эта тенденция должна была все более усиливаться. Рождающаяся философия освещала все народное творчество особым внутренним светом, придавала ему новое значение и глубину. То содержание фольклора, которое жило в нем раньше и было только сознанием объективной реальности, начинает превращаться в самосознание. Здесь мы подходим к новой области фольклора, к народной философии, народной мудрости, народному рационализму.

Область эта в науке, по сути дела, еще не выделялась и не рассматривалась в самостоятельном виде. А между тем существование ее (на основании данного выше определения фольклора) мы могли бы предположить даже априорно. В самом деле, тот высокий уровень художественного сознания, который проявляется в таких развитых формах фольклора, как эпос и сказка, предполагает такое общее развитие человека, когда него рационалистическое мышление должно обладать значительной обобщающей силой. Но каким же должно быть выражение этих рационалистических обобщений в условиях, когда формы общественного сознания еще не получили ясного разделения, а народ еще не имел возможности для научной разработки своей идеологии? Остается опять-таки только образная форма фольклора. Следовательно, с довольно раннего времени наряду с такими жанрами, как эпос и сказка, должны были возникнуть формы фольклора, которые могут быть определены как специальные выражения народной философии и рационализма. Характерной чертой этих жанров

является то, что образная форма в них служит только для воплощения определенного рационального содержания и эстетическая функция подчиняется рационалистической. Конечно, сила и яркость используемой при этом образности, гибкость и полнота, с которыми воплощается абстрактная идея, вызывают в нас эстетическое чувство. Но это именно красота исполнения, о которой писал Н. Г. Чернышевский, а не отражение эстетических качеств, красоты по существу. Наиболее наглядно проявляется такая свобода связи формы и содержания в пословицах и поговорках, где возможно создание многочисленных дублирующих друг друга по смыслу образных выражений.

Пословицы и поговорки — признанные образцы народной мудрости, и, казалось бы, анализ философских жанров фольклора следует начинать именно с них, потому что они представляются внешне простейшей формой философского мышления. Однако в действительности это не так. Та энергия и сжатость мысли, умение схватывать самые разнообразные и сложные жизненные отношения, тот вкус к слову и виртуозное владение им, которые присущи пословицам и поговоркам, не могли создаться с первых шагов общественного развития и должны были опираться на сознание, которое уже научилось глубоко и всесторонне анализировать окружающий мир. Краткость и гибкость суждения являются итогом умственного развития, а не его началом. Эта истина справедлива для всех случаев; и поэтому пословицы и поговорки мы должны признать вершиной позитивного философского мышления народа. Ранние проявления философского подхода к жизни в фольклоре должны были, очевидно, носить более формальный, примитивный и практический характер.

Обращаясь к предыстории народных философских жанров, мы должны исходить из того, что философия, являющаяся объяснением окружающего мира по существу,

должна была и родиться из объяснения как такового. В этом смысле формы, из которых развились философские жанры, должны были предшествовать даже сказке. Так, в сказке явное отражение находят элементы нравоучительных рассказов о нарушении тех или иных первобытных запретов. По сути дела, сказка часто выростала из такого рассказа, заслоняя постепенно своим основным сюжетом его настоящую функцию. Но с другой стороны, такой сугубо практический рассказ мог получать художественное развитие и при сохранении своей задачи — объяснения той или иной жизненной ситуации путем аналогичного примера. Такая аналогия представляет собой наиболее простой и доступный вид суждения и аргументации. Здесь нельзя не вспомнить жанр басни. В. П. Аникин так и называет подобные поэтические формы «традициями древнего баснословия»¹. И с этим в принципе можно было бы согласиться. Однако здесь необходимо одно практическое замечание.

Как указывает сам В. П. Аникин, в фольклоре образы животных никогда не получают того полного аллегоризма, который присущ басне. В народном сознании звери всегда остаются самими собою, хотя и наделяются речью и сознанием: они трактуются по возможности ближе к их реальным свойствам. Фольклор как бы остается в рамках реальной аналогии поведения животных и человека или по крайней мере старается остаться в рамках такой аналогии, чтобы посмеяться над ее возможностью и не отягощать образы животных излишним усложнением абстракции. Отсюда фольклорные повествования о животных не становятся басней в полном смысле этого слова, но остаются сказками о животных. И этому не противоречит то обстоятельство, что сюжеты сказок о животных сложнее басенных сюжетов, ибо народ чувствует, что животным легче при-

¹ В. П. Аникин. Русская народная сказка, стр. 169.

писать любые практические действия и хитрости, чем извлекать отвлеченную басенную мораль из их поступков. Так что басня как таковая является, по-видимому, жанром не фольклорным, но литературным, и создавалась она проповедниками и поэтами. Когда в народе возникает потребность в таком обобщении, какое дает нам басня, он чаще всего использует для этого не животный эпос, а рассказы о людях. Таким поучительным повествованием называется притча.

«Притча,— писал Гегель,— подобно басне, берет обстоятельства из общественной жизни и дает им высший и общий смысл, в намерении пояснить нравственную истину и сделать ее осязательною. Отличается от басни тем, что ищет события не в природе, не в животном царстве, но в действиях и обстоятельствах человеческой жизни, как они каждому представляются. Притча увеличивает понятность избранного предмета, хотя и неважного по себе; доводит смысл его до самого общего интереса и дает видеть высшую цель. Через то, в отношении к основанию идеи могут приобретать более обширности и глубокости; а по отношению к форме способность ума, которой обязано сравнение и развитие нравственного урока, приобретает большую важность»². Как видим, притча рождается как рассказ к случаю, т. е. такой рассказ, подлинный смысл которого полностью становится ясным при сопоставлении его сюжета и того конкретного факта, по поводу которого он рассказывается. Эта двойственность как бы внешне отражает известную свободу связи между формой и содержанием в философских жанрах фольклора. Ясно здесь и подчинение эстетического назначения рационалистическому, ибо притча рассказывается с целью объяснения данного случая и той или иной его оценки. Однако несомненно, что в раз-

² Гегель. Курс эстетики. Первая часть. 1847, стр. 100.

витии своем притчи получали все более обобщающий и самостоятельный смысл, что и отмечается в определении Гегеля.

Представления о притче как об одном из жанров фольклора у нас настолько слабы и неопределенны, что иному читателю может показаться, будто речь идет о предмете чрезвычайно от него далеком. Но мы можем рассеять его заблуждение примером, который, будет, возможно, для него довольно неожиданным. Мы имеем в виду всем известную «Репку». Посеял дед репку, выросла репка большая-пребольшая. Хотел дед репку сорвать, тянет-потянет, вытянуть не может. Позвал дед бабку, бабка — внучку, внучка — Жучку, Жучка — кошку, кошка — мышку... И только мышке удалось одолеть репку. Нетрудно заметить, что «Репка», издавна почитавшаяся сказкой, не имеет основного признака сказки — авантюрного сцепления обстоятельств, сюжета. Фактически ее смысл раскрывается путем чисто логической операции, и сводится он к иллюстрации того положения, что не нужно пренебрегать силой самого малого, ибо только ею в определенные моменты сильны все остальные, что окончательное решение может прийти в результате последнего и самого незначительного усилия, что количество в конце концов переходит в качество и т. д. и т. п. Как бы мы ни толковали «Репку», мы толкуем ее как притчу. В литературе часто можно встретить указание на то, что Пушкин в повести «Капитанская дочка» вложил в уста Пугачеву калмыцкую сказку об орле и вороне: захотелось орлу жить так же долго, как живет ворон (300 лет), но когда он узнал, что для этого нужно питаться мертвечиной, он отказался и предпочел 30 лет пить живую кровь. Нужно ли доказывать, что и в данном случае перед нами не сказка, а притча?

Таких примеров можно было бы привести множество. Достаточно только остановить внимание на этом жанре,

как образцы его, чрезвычайно характерные сами по себе, будут угадываться нами довольно легко и просто, даже если они вошли в состав других фольклорных форм. Так, в сборнике народных баллад, изданном в 1963 г. в серии «Библиотека поэта», составителем Д. Балашовым включены в качестве баллад на морально-философские темы сказания о Горе, Анике-воине, двух Лазарях, молодце и реке Смородинке, которые по существу своему являются притчами. Мы не станем отрицать того, что в данном случае нам представлены произведения, бытовавшие в числе баллад и принявшие в какой-то мере их форму, в первую очередь, ритмический строй. Этому, очевидно, содействовало соответствие идейного содержания этих произведений общему направлению балладного творчества (безуспешные попытки молодца уйти от Горя; неминуемость смерти, от которой пытался откупиться Аника-воин и т. д.). В эпоху расцвета баллады вовлечение в ее орбиту всех близких ей по духу фольклорных материалов было вполне закономерным. Однако в принципе все указанные произведения совершенно ясно отличаются от настоящих баллад своей логической направленностью и законченностью, широтой и обобщенностью замысла. Баллада, как правило, представляет собою сообщение о каком-либо событии, которое должно поразить, потрясти слушателя. Достигнув этого эффекта, баллада тут же резко прерывает повествование. Между тем обратимся к бегству молодца от Горя или к тяжбе Аники-воина со смертью: они описываются с помощью повторов (в принципе таких же, как в «Репке»), которые не составляют никакого действительного сюжета и направлены только к одной цели — внушению определенной мысли (молодец в лес — и Горе за ним, молодец в воду — и Горе туда же, молодец в кабак, — а Горе уже там вино разливает). Совершенно очевиден притчевый смысл рассказа о молодце, которого река

поглотила за похвалбу, или — о двух Лазарях, где повествуется о том, как богатый брат не помог бедному на этом свете, и бедный не мог помочь ему на том.

Всевозможные исторические и литературные свидетельства убеждают нас, что жанр притчи имел в древности широчайшее и едва ли не преобладающее развитие, что им питалась тогда вся религиозная и светская литература и философия. Когда мы говорим о древности, то обращаемся в основном к народам Азии и Африки. Из европейских народов в данном случае мы касаемся только античных греков и римлян. Этому соответствуют и основные свидетельства о притче. В первую очередь, здесь нужно назвать многочисленные сборники индийских притч (и среди них знаменитую «Панчатантру»). Аналогичные собрания были весьма многочисленны на средневековом Востоке. Один из важнейших жанров восточной литературы (произведения типа «Гюлестана») целиком базировался на подобном материале. Столь же характерна была эта форма и для древнего Египта. Наконец, очевидно, что притча занимала исключительное место в античном мире. Она, по сути дела, являлась важнейшей формой изложения древних философских учений, формой диспутов античных мудрецов, а затем философов средневековой Европы. О том, что форма притчи имела поистине всеобщее значение для идеологии древности, можно судить и по материалам религиозного характера. Библия и Коан, опирающиеся частью на мифологические и фольклорные источники, достаточно наглядно и убедительно свидетельствуют об этом.

Возникает вопрос: почему же жанр притчи чаще всего обходился исследователями, в лучшем случае упоминался, но не был признан и исследован в самостоятельном его виде и с той широтой, какой он заслуживает? Чтобы ответить на это, нам кажется, нужно отметить три момента.

1. В качестве притчи могут рассказываться самые различные произведения, имеющие свою особую жанровую природу. Форма притчи оказывается, таким образом, в ряде случаев чисто внешней и легко совмещающейся с другими жанрами фольклора. Не случайно существовали многие восточные сказочные сборники, которые строились на том, что какой-либо шах или царь находится в затруднительном положении (чаще всего он решает проблему: жениться или не жениться?), а советники стараются склонить его в ту или другую сторону целыми сериями сказок. В позднейшие времена уловить здесь влияние притчи, распознать ее, конечно, было уже труднее.

2. У европейских народов в их собственном фольклоре притча не получила самостоятельного развития и не выделилась из сказочных жанров, так что и те притчи, которые проникали в европейский фольклор путем заимствования, в соответствии с местными традициями получали сказочную обработку и теряли свою жанровую определенность. Таким образом, европейские ученые не имели своего национального материала, который поддерживал бы в них представление о притче как жанре живого фольклора.

3. Перенимая со всей древней культурой притчи Востока и античных народов, европейские идеологи получили их в основном через духовную и светскую литературу, т. е. в форме, отнюдь не свидетельствующей о фольклорном происхождении этого жанра. Тем более, что идеологи эти вначале (в Средние Века) и не были склонны помышлять о народных истоках литературных и религиозных обработок притчевого материала.

Понятно, что это традиционное представление о притче как жанре богословского поучения и схоластической философии, заложенное еще средневековой церковью, и отразилось на сознании исследователей фольклора. Так что, говоря об образцах народной притчи, исследователи начали

именовать их — в отличие от книжной притчи — «сказками» и подчеркивать их сказочную функцию, которая, как мы отметили, была характерна только для Европы. Эта тенденция, нам кажется, проявляется и в знаменитом исследовании А. Н. Веселовского сказаний о Соломоне и Китоврасе, где он постоянно говорит об их сказочной обработке в народе. Так, пересказывая индийскую легенду о гордом царе, которого в наказание бог подменил двойником-ангелом, отмечая, что сказание это отразилось в *Gesta Romanorum* и посредством средневековых сборников распространилось в массе народа, А. Н. Веселовский добавляет, например, следующее: «Разумеется, с переходом в народ, легенда утратила благочестивый колорит, тот оттенок нравоучительности, который столь ясен в латинской легенде, где он даже развился в особый отдел, резюмирующий назидательный вывод рассказа, *moralisatio*. О покаянии царя не говорится ни слова, а на нем-то построено все окончание легенды; и наоборот, развязка проведена особым сказочным путем, на который там не встречается намека. Я имею в виду пиры, на которых царь-ангел сзывает бедняков, причем необходимо является и царь-нищий»³. Еще яснее мысль об обязательности сказочной обработки, сказочной трактовки притчевых сюжетов в фольклоре высказывается А. Н. Веселовским (причем, уже в обобщенной, теоретической форме) в следующих словах: «...достаточно было особого склада мысли, никогда не отвлекавшегося от конкретных форм жизни и всякую абстракцию низводившего до их уровня. Если в такую умственную среду попадет остов какого-нибудь нравоучительного аполога, легенда, полная самых аскетических порывов, они выйдут из нее сагой, сказкой, мифом...»⁴ Здесь вели-

³ А. Н. Веселовский. Собрание сочинений, т. VIII. Пг., 1921, стр. 69—70.

⁴ Там же, стр. 11.

колепно охарактеризована форма недифференцированного народного мышления и ее тенденции, но аполог и т. п. рационально-нравоучительные жанры как бы исключаются из фольклора, противопоставляются ему, что не может быть признано верным. Конечно, у народа легенды с «аскетическими порывами» не были в большом почете, но в его творчестве философские жанры существовали и достигали значительного самостоятельного развития.

Обращаясь к первоисточнику основного притчевого материала — к древнему Востоку и античному миру, мы убеждаемся в том, что характерными своими особенностями жанр притчи обязан не литературе, а фольклору; и фольклору же принадлежит основная масса произведений такого рода. Мы уже говорили выше о многочисленных сборниках, донесших до нас народные притчи в большей или меньшей сохранности. Но с известными оговорками и поправками для изучения жанра притчи могут быть использованы нами и те материалы, на которых в той или иной степени отразилось религиозное мировоззрение. Здесь мы затрагиваем чрезвычайно сложный и принципиальный вопрос, на котором нужно остановиться особо.

В первую очередь, необходимо учесть, что религиозное мировоззрение не живет отдельно от всего остального сознания, но старается приспособиться к существующим практическим знаниям о природе, усложняется соответственно с ними. Точно так же проповедники стараются использовать фольклор и его эстетику для того, чтобы добиться большей убедительности и эмоционального воздействия своих проповедей. Это относится и к эстетической культуре вообще и к конкретному материалу философских жанров фольклора. Весьма показательным в данном случае может быть красноречие первых проповедников Ислама. Среди них особенно выделялся будущий халиф Али, о котором Магомет сказал: «Я город знаний, Али — дверь этого

города». Но чтобы понять основу этого красноречия, которое, конечно, трактовалось в позднейшие времена мусульманским духовенством как проявление могущества религиозного духа, нужно обратиться к реальному искусству слова того времени, к фольклору. Действительно, именно среди простонародья Востока искусство слова ценилось тогда очень высоко, и именно у него возникли легенды, подобные арабскому сказанию о Сахбане, сыне Ваила, который мог говорить в течение целого года, ни разу не повторив одного и того же слова. Можно ли после этого рассматривать «Сентенции Али бен абу Талеба», неоднократно издававшиеся в Европе, иначе как свидетельство об эстетической культуре народных масс той эпохи?

Еще более очевидна опора религии на народную эстетику и народную мудрость, когда в религиозных сводах вроде Библии используются конкретные народные сказания и притчи. Так, для возвышения личности тех или иных религиозных персонажей, например Христа или царя Соломона, им приписываются многочисленные народные притчи о справедливых судьях, об отгадывании мудреных загадок и т. п. Отсюда понятна глубокая поучительность многих евангельских притч, о которой писал Гегель, заявляя, в частности, что «возвышенность и глубина притчи о сеятеле неизмеримы»⁵. Нет никакой необходимости доказывать фольклорно-легендарный характер судов Соломоновых после упомянутой уже книги А. Н. Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе», в которой прослеживается весь путь перехода их из Индии в средневековую Европу через посредство Библии и апокрифической литературы. Здесь стоит только отметить, что и содержание этих Соломоновых притчей во многом отражает народные воззрения и народные оценки явлений со-

⁵ Гегель. Курс эстетики, стр. 101.

циальной жизни. Приведем несколько примеров в изложении А. Н. Веселовского.

«Судятся у одного философа богач и бедняк; первый потерял кошель, где были деньги и золотая змейка, как показал он вначале; когда бедняк нашел кошелек и отдал ему, он начинает утверждать, что в нем была не одна, а две змейки, что, стало быть, одна утаена, и нашедший уже успел вознаградить себя сам. Философ провидит обман, и кошель присуждает бедняку; купцу он не может принадлежать, так как он говорит о двух змейках»⁶.

«О судебном деле двух братьев. Соломон велит принести тело их отца и, привязав его к столбу, приказывает обоим стрелять в него, кто метче попадет, тот выиграет дело. Старший стреляет; у младшего не подымается рука: ему-то Соломон и присуждает наследство»⁷.

«Раз явился крестьянин с жалобой на пастуха на то, что его стадо потравило его ниву, уже налившуюся колосом. Давид присуждает крестьянину часть стада; но Соломон с таким решением не согласен: пастух должен уступить крестьянину пользование своим стадом, шерстью, молоком и приплодом до тех пор, пока нива снова не очутится в том положении, в каком была, когда совершилась поправа; а затем стадо должно быть возвращено его владельцу»⁸.

Во всех этих случаях не только нет ничего чисто религиозного, христианского, но можно даже раскрыть элементы определенных социальных учреждений или оценок, противоречащих христианским канонам. Так, нет нужды объяснять социальный смысл первой притчи. Могут сказать, что идеализация бедности была присуща христиан-

⁶ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. VIII, стр. 97—98.

⁷ Там же, стр. 109.

⁸ Там же, стр. 122.

ству. Но христианство-то ведь обычно призывало к бедности, а не защищало материальные интересы бедняков. Уже самые ранние христианские проповедники начинали понимать угрозу эгалитарных народных тенденций и старались отвлечь внимание масс от вопроса о распределении материальных ценностей софизмами вроде следующего: «Настоящий бедный перед Богом это тот, кто беден в глубине души, а не тот, кто нищенствует» (Августин, Псалмы XXXIII). И еще более откровенно: «Не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи, и тело одежды?» (Матф. VI, 25); «Богатые обязаны Христу, который поддерживает добрый порядок в их домах». (Псалмы, CXXIV, 7). На этом фоне приведенное выше Соломоново решение в пользу бедняка явно отмечено «земным» пониманием справедливости.

С определенными социально-историческими условиями связаны сюжеты двух остальных притч. В притче о наследстве сохраняется чисто народное сказочное предпочтение младшему брату и почитание родителей. В притче о тяжбе пастуха и крестьянина чрезвычайно интересно торжество той стадии экономического сознания, когда оно еще не освоилось окончательно с общей оценкой товаров. Конечно, эта притча возникла отнюдь не по религиозному поводу и жила своей долгой самостоятельной жизнью.

Обобщая социальное содержание народных притч, нужно сказать об острейшей потребности социальной правды, выразившейся в них. Религия трактовала социальную несправедливость как проявление божественного возмездия и обещала плату за нее на небесах. Но в народных притчах, как мы видели выше, правда достигается в каждом конкретном случае в земных делах, земными способами. Отнюдь не по-христиански оформлялись эти народные идеи и в общем их виде. Приведем здесь еще одну притчу, из-

вестную с древнейших времен на Востоке, которая многократно и разнообразно отразилась в народных сказках.

«Рассказывается, что Правда и Кривда посадили вместе дерево, чтобы вместе владеть им, когда оно вырастет. Кривда и убедила Правду взять на свою долю корни, как самую важную и верную часть, сама она готова удовольствоваться ветками, хотя они всего более подвержены опасности со стороны людей и животных, жара и холода. Правда наивно поверила ложным словам и приютилась в земле под корнями, Кривда же поселилась в ветвях, и когда дерево выросло, и люди стали собираться под его тень, она гостеприимно их встречала, ласкала их, нашептывала хитрые советы, учила разным уловкам. Все любили ее, и всем жилось хорошо, и кто более от нее научился, тот пользовался большим почетом.

А Правда лежала себе в земле, и никто о ней не ведал, но так как ей нечего было есть, она грызла постоянно корни, пока дереву нечем было более держаться, и оно рухнуло от порыва ветра. Оттого погибла Кривда и ее клеветы, а Правда вышла наружу»⁹. Социальный смысл этой замечательной притчи совершенно ясен.

Итак, мы видим, что под какие бы религиозные обобщения народные притчи ни подводились, они опираются на реальную действительность и в основном отражают мировоззрение народа. Однако было бы большой натяжкой, если бы мы представили дело так, что религиозные взгляды и религиозные образы в притчах народа всегда были чем-то навязанным извне. В. Г. Белинский говорил, что русскому народу совершенно чужда религиозность. И практически это было так. Но диалектическое противоречие состояло в том, что когда народная идеология древности и средневековья пыталась оформить себя теоретически, она

⁹ Там же, стр. 119.

неизбежно приходила к области тех же религиозных категорий, хотя и трактуемых гораздо более «по-земному», чем это делала официальная церковь. Общеизвестно высказывание Ф. Энгельса по этому поводу. Отсюда понятно, что и жанр притчи, выражавший философию народа в наиболее теоретической и общей форме, неизбежно во многих случаях должен был получать религиозную окраску и становился одним из важнейших выражений еретической критики официальных религиозных канонов. Можно ли относить все притчи такого рода к области богословской полемической литературы, исключая их из фольклора; как вообще относиться к поэтическому творчеству, связанному с еретическими течениями? Вопрос этот до сих пор в нашей фольклористике остается в теории нерешенным, а практически он решается крайне односторонне.

Дело в том, что у нас проблема эта может решаться только в применении к творчеству русских сектантов. Отрицательное отношение к их творчеству, оценка его как реакционного явления, конечно, справедлива и может быть аргументирована исторически. В самом деле, русское сектантство явилось в основном не формой революционных движений русского крестьянства, которые как раз были лишены религиозного характера (восстания Спепана Разина, Емельяна Пугачева и др.), но реакцией против начатой Петром европеизации России. В целом русские сектанты оказались оторванными от широкого демократического движения, и творчество их получило болезненный фанатический характер. В конце концов это была трагедия той самой «родовой», патриархальной тенденции, о которой мы говорили применительно к сказке, и которая всеми силами цеплялась за святую старину и противопоставляла себя стремительному развитию классового общества в условиях, когда тенденция эта потеряла уже всякий смысл и превратилась в непосредственный тормоз исторического

движения. Теперь опорой для нее была только религия, причем религия, доведенная до крайних пределов фанатизма, до самоистязания и самоуничтожения. Под жуткие вопли заветных гимнов в раскольничьих кострах сжигала сама себя первобытная патриархальщина, эпоха человеческой древности, непосредственно столкнувшаяся с началом зарождающегося буржуазного развития.

Однако давая общую отрицательную оценку творчеству раскольников, нам кажется, даже его не следовало бы игнорировать начисто, не следовало бы отворачиваться от того факта, что и в его потоке мы находим чрезвычайно интересные отражения социального протеста народных масс. Возьмем хотя бы притчу, общее значение которой, несомненно, религиозно. Она излагалась в форме духовного стиха, и ее приводит в своей статье «Русские духовные стихи» Ф. И. Буслаев:

«Когда Христос возносился на небо, окруженный небесными силами, расплакались все бедные — убогие, сироты безродные и вся нищая братия, слепые и хромые. «Куда это ты возлетаешь? — в слезах говорили они Христу. — На кого же ты нас покидаешь? Кто без тебя будет нас поить-кормить, одевать-обувать, укрывать от темной ночи?»

«Не плачьте вы, нищая братия, — отвечивал Христос. — Не плачьте, бедные, убогие и малые сироты безродные! Оставляю я вам гору золотую, дам я вам реку медвяную, дам вам сады-винограды, дам вам манну небесную. Умейте только тою горою владети и промежду собою разделить: и будете вы сыты и пьяны, будете обуты и одеты и от темной ночи приукрыты».

Тогда возговорил Иван Богословец: «Гой еси, ты, истинный Христос Царь Небесный! Позволь мне сказать словечко, и не возьми ты моего слова в досаду! Не давай ты им золотой горы, не давай медвяной реки и саду-винограду, не давай небесной манны! Не уметь им горою вла-

дети, не уметь им ее наверстать и между собой разделить; винограду им не собрати, манны небесной не вкусити. Знают ту гору князья и бояре, пастыри и власти и торговые гости; и отымут они у них гору золотую и реку медвяную, сады-винограды и небесную манну: по себе они золотую гору разделят, по себе разверстают, а нищую братию не допустят. И много тут будет убийства, много будет кровопролитья; и нечем будет бедным питаться, нечем будет приодеться и от темной ночи приукрыться: помрут нищие голодной смертью, позябнут холодной зимою. А ты дай им лучше имя твое святое и свое слово Христово; и пойдут бедные по всей земле, будут тебя величати, а православные станут подавать милостыню, и будут нищие сыты и пьяны, будут обуты и одеты, и от темной ночи приукрыты».

«Исполати тебе, Иван Богословец,—возговорил сам Христос царь небесный,—умел ты слово сказать, умел ты слово рассудити, умел ты по нищим потужити».

Приведенная притча является, конечно, не религиозным назиданием в собственном смысле слова, а художественным произведением, и это чрезвычайно удачно выразил Ф. И. Буслаев: «Содержание стиха, по свободе в обращении со священными преданиями, напоминает наивные фрески средневековых западных живописцев»¹⁰. И поэтика этой притчи несомненно принадлежит фольклору. Но главное, на что мы хотели бы обратить внимание, это то, что, пытаясь объяснить, почему же справедливый небесный царь, отправляясь на небо, не оставил ничего материального бедным и безродным, сиротам убогим и нищим, притча в качестве объяснения ссылается на алчность и грабительские наклонности «князей, бояр, пастырей, властей

¹⁰ Ф. И. Буслаев. Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887, стр. 452.

и торговых гостей». Здесь можно только удивляться той гочности, полноте, с которыми названы все виды тогдашних эксплуататоров. Конечно, данная притча защищает бога и имя его. Но ее остро классовый смысл также очевиден. «Грубая смесь невежественного фанатизма с бессознательным недовольством действительностью,— писал Ф. И. Буслаев,—придает еретической поэзии какой-то двуличный колорит, переходящий от религиозного восторга к раздражительной сатире и насмешке. Поэтому эта поэзия очень богата сатирическими произведениями, которые возникают в ней и до наших времен. В руках грамотных сектантов сохраняются вообще простонародные сатиры, хотя бы они и не имели прямого отношения к раскольничьим догматам»¹¹.

Но если даже с теми еретическими течениями, которые были реакционны в своей основе, нередко связывался фольклор, отражающий социальное недовольство масс, то можно судить, насколько внимательно должны мы относиться к творчеству еретиков, действовавших в иных исторических условиях и сыгравших прогрессивную роль в развитии человеческого общества и культуры. Здесь нельзя не вспомнить эпоху реформации и предшествовавшие ей движения альбигойцев, гуситов и богомилов. А. Н. Веселовский показывает, в частности, что именно богомилы содействовали переходу в Европу тех Соломоновых и других восточных притчей, о которых шла речь выше. Вспомним знаменитый вопрос, прозвучавший в песнях средневековых восставших крестьян: «Когда Адам пахал и Ева пряла, кто был тогда дворянином?» Можно ли отвергать революционность и демократизм его только потому, что он поставлен в данном случае в очевидно религиозной форме? «Вообще говоря,— писал Ф. Энгельс,—поэзия прошлых

¹¹ Там же, стр. 422.

революций (конечно, за исключением «Марсельезы») редко звучит по-революционному в позднейшие времена, так как, для того чтобы воздействовать на массы, она должна отражать и предрассудки масс того времени»¹². По тем временам естественно было, что самую церковь и ее прислужников должны были громить с именем бога. Достаточно вспомнить образ Фауста — ученого, ради познания мира продавшего душу черту. Религиозный сюжет, с которым связан данный образ, не может, конечно, умалить для нас его значение. Ясно, что образ этот возник в эпоху, когда народ уже высоко ставил роль познания, когда рационалистическое мышление достигло не только фактического развития, но и признания в народе. Аналогичное оформление народной идеологии в религиозные или отмеченные религиозным влиянием образы можно наблюдать и на Востоке. Внешнее выражение это нашло даже в образе такого вольнодумца, как Ходжа Насреддин (Ходжа — лицо духовное).

Итак, мы видим, что религиозные представления входят в народную притчу не случайно; и попытка «очистить» ее от этих представлений полностью, полностью отделить ее от религиозных течений древности и средневековья была бы произвольной и внеисторической. Здесь мы подходим к одному чрезвычайно важному моменту, который должен быть осознан со всей ясностью и четкостью, а именно: позитивный план народной философии всегда неизбежно ограничивался соответствующим историческим уровнем развития общественного сознания и классовым составом народа.

У наших фольклористов нередко можно встретить эдакое романтическое вневременное и недифференцированное представление о мудрости и добродетелях народа. Но если

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 36, стр. 269.

мы почти всегда могли бы положительно охарактеризовать отношение народных масс к эксплуататорским классам, то не всегда и не все черты народного быта и народного сознания могут восприниматься нами так же. Достаточно здесь указать на отношение к женщине, которое установилось в патриархальном быту крестьянства, и которое отразилось в тех же притчах. Влияние религиозных представлений на народную притчу отражает историческую ограниченность народного мировоззрения уже не в практическом, а теоретическо-познавательном плане. Если в других областях фольклора непосредственное образное отражение действительности, эмоциональная оценка реальности заставляли и искупали слабость «теоретических» представлений народных масс, то в философском, рационалистическом жанре притчи эта слабость должна была обнаружиться совершенно очевидно.

К материалистическому объяснению общих философских и социальных категорий не была способна, конечно, и позднейшая народная философия. И вместе с тем реализм народных представлений о действительности все усиливался, понимание конкретной материальной практики расширялось и углублялось. Свое разрешение это противоречие нашло в развитии другого философского жанра фольклора — в развитии пословиц и поговорок. Отметим, что и в данном случае фольклор остается верным в принципе своему способу выражения философских истин, ибо «пословица, как писал В. И. Даль, — коротенькая притча... Это — суждение, приговор, поучение, высказанное обиняком и пущенное в оборот под чеканом народности. Пословица — обиняк, с приложением к делу, понятый и принятый всеми»¹³. Как видим, непосредственно совпадают и

¹³ «Пословицы русского народа». Сборник В. Даля. М., 1957, Напутное, стр. 18.

функции притчи и пословицы: «приложение к делу...» «Только в речи,— отмечает В. П. Аникин,— необыкновенно емкая пословица приобретает свой конкретный смысл и свое конкретное приложение»¹⁴. То, что пословица в плане развития искусства представляет собою как бы ступень, следующую за притчей, по-своему отметили некоторые русские ученые (Буслаев, Потебня и др.), указав, что пословица есть выжимка из притчи, из басни и может быть снова превращена в них. В древности не случайно народ называл пословицы притчами: «Есть притча короче носа птичья»!

Однако в отличие от жанра притчи жанр пословицы является реалистическим по существу. В статье «Сравнительная мифология и ее метод» А. Н. Веселовский высказался по этому поводу достаточно определенно: «Я не отрицаю, чтобы в некоторых старых пословицах не проглядывали старые мифологические представления в образах, оборотах; но для меня несомненно, что самый склад пословицы принадлежит области других воззрений: это вековая мудрость, свод немудреных наблюдений, все, что хотите, но всего менее миф»¹⁵.

Чтобы понять, откуда происходит эта особенность пословиц и поговорок, каков характер их отношения к действительности, мы должны учесть следующее. Обычное (т. е. теоретическое) философское мышление обращается непосредственно к наиболее общим категориям бытия, начинает свои построения с той или иной их трактовки и затем спускается к рассмотрению и осмыслению более частных областей в соответствии с полученным общим отно-

¹⁴ В. П. Аникин. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957, стр. 9.

¹⁵ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. XVI. М.—Л., 1938, стр. 105.

шением. Народная притча в основе своей, если и не принадлежит полностью, то во всяком случае тяготеет к жанру такого «высокого» философского мышления. Между тем пословицы и поговорки явно противостоят притче в этом отношении, их изначальное стремление гораздо более скромно и непретенциозно: они исходят из реального факта, реального наблюдения. Но, таким образом, получается, что ограниченность идеалистических представлений они обходят и преодолевают практически, и в общем, окончательном смысле получают направление, противоположное идеалистической оценке вещей. В. И. Даль писал, что пословица «не сочиняется, а вынуждается силой обстоятельств, как крик или возглас, невольный сорвавшийся с души, это целые изречения, сбитые в ком, в междометие. Сборник пословиц — свод народной опытной премудрости и суемудрия, это стоны и вздохи, плачи и рыдания, радость и веселие, горе и утешение в лицах; это цвет народного ума, самобытной стати; это житейская правда, своего рода судебник, никем не судимый. «Что не болит, то и не плачет», что не дошло до народа, не касалось жителя-бытия его, то не шевелило ни ума, ни сердца его, и того в пословицах нет; что впуталось, добром либо лихом, в быт его, то найдете и в пословице»¹⁶.

Итак, опытная мудрость — вот самое точное определение пословиц и поговорок. Но именно потому, что пословицы исходили из конкретного факта и, кроме того, употреблялись по конкретному поводу, жанр пословицы должен был получить характер огромной мозаики и стать жанром малой формы. Это вовсе не значит, конечно, что пословицы и поговорки несут в себе маленькое содержание. Наоборот — содержание их и глубоко и огромно и, можно сказать, недостаточно еще оценено.

¹⁶ «Пословицы русского народа», стр. 18—19.

Веками преобразуя действительность и наблюдая ее, народ отразил в своем сознании многие ее важнейшие особенности, особенности развития природы, общества, человеческого духа. Но содержание это носит характер количественный, народная философия отражается в пословицах и поговорках чрезвычайно подробно и ее поистине замечательные прозрения не получили и не могли получить общего осмысления и синтеза. Реализм пословиц помогал им противостоять идеализму господствующего мировоззрения, но тем самым он закрывал для них путь к единственному синтезу, возможному по тому времени. Таким образом, тот факт, что высшие позитивные достижения народной философии получили свое выражение в форме малого фольклорного жанра, включает в себе глубокий внутренний смысл.

Пословицы и поговорки внешне представляются нам простейшим жанром фольклора. Однако, как мы видим, их простота является итогом длительного развития, О такой простоте можно сказать, что для того, чтобы разобраться в ней, нужно преодолеть и выяснить все сложности. И действительно, как мы постараемся показать в дальнейшем, в пословицах и поговорках нет ни одной особенности, которая не имела бы глубокого психологического и философского значения. Другое дело, что мы не всегда проникаем в это их значение, трактуя их только в плане непосредственного их приложения. Но даже и в этом отношении пословицы и поговорки осмыслены пока далеко не достаточно.

В самом деле, до сих пор не получил еще ясного решения даже вопрос об их группировке и классификации в фольклорных сборниках. Конечно, сейчас уже реже встречается расположение пословиц в азбучном порядке по начальной букве пословицы. Но до сих пор еще не выяснено окончательно, нужно ли группировать пословицы по основному предмету, упоминаемому в них. В. И. Даль, от-

мечая, что такая группировка позволяет «видеть, какие предметы избрал народ для обстановки своих картин»¹⁷, вместе с тем категорически возражал против такого деления и возражал, как можно видеть из приводимых ниже слов, весьма резонно: «...этот порядок далеко разносит вро́нь не только дружки в пословицах, но даже ровни: «Козел по горам, и баран по горам»; «Куда конь с копытом, туда и рак с клешней»; «Утки в дудки — тараканы в барабаны» и пр. Эти пословицы должны бы стать там под разные буквы, по словам козел, баран, конь, рак, утка и пр. Тогда как здесь и дудки, и бараны, и тараканы, ли́цедеи совсем посторонние, а смысл один или весьма близок к одному: переимчивость, пример, подражание; и вот то место, тот разряд, куда все подобные пословицы следуют; а их наберется сотня, может быть и более»¹⁸. Казалось бы, вопрос решен. Как на единственную возможность классификации пословиц В. И. Даль указывает на распределение их по их общему смыслу. Так в основном строятся современные наши сборники пословиц. И хотя это само по себе оправдано, но фольклористы наши нет-нет да и соскальзывают к «предметному» распределению. Сущность всех таких колебаний становится нам ясна, когда мы обращаемся к самому материалу.

Так, среди пословиц и поговорок с этой точки зрения мы можем выделить три основных типа. К первому относятся изречения, фиксирующие те или иные конкретные жизненные наблюдения, конкретный практический опыт: «Солнце к лету — зима к морозу», «Милые бранятся — только тешатся», «Корова во дворе — харч на столе», «Он и богу шоровит угодить за чужой счет» и т. п. Далее следует указать на пословицы, которые, сохраняя свое конк-

¹⁷ «Пословицы русского народа», стр. 28.

¹⁸ Там же.

ретное значение, употребляются уже и в переносном смысле: «Старой корове теленок милее», «Дурная трава в рост идет», «Бодливой корове бог рогов не дает», «Чистую посуду легко и полоскать», «Не та хозяйка, которая говорит, а которая щи варит» и т. д. Наконец, существуют пословицы, которые толкуются только иносказательно. «Что посеешь, то и пожнешь» — такую пословицу никто не станет употреблять в том смысле, что от поля, засеянного горохом, нельзя ждать урожая гречихи. Здесь имеется в виду иное поле и иной урожай.

Эта дифференциация пословиц по степени их отвлеченности и иносказательности показывает, что и принцип классификации их должен быть различным. В любой области жизни мы делаем непосредственные наблюдения, которые относятся к совершенно определенным и конкретным явлениям. Было бы странно пытаться подгонять пословицы, возникающие на основе таких наблюдений, под какие-то отвлеченные рубрики. Именно поэтому у нас в сборниках можно найти, например, такие разделы, как пословицы о Красной Армии и т. п. Но с другой стороны, конечно, и иносказательные пословицы, пословицы с отвлеченным содержанием должны измеряться критерием, подходящим к ним по существу. Этой двойственности не избежал и сам В. И. Даль. Так, основательно раскритиковав «предметное» распределение пословиц, он сам в своем сборнике обозначает множество таких разделов, которые весьма близки к предметным. «Бог — вера», «Человек», «Баба — женщина» и т. п. Причем, в этих разделах у него смешиваются и пословицы «назывные», и пословицы иносказательные. На наш взгляд, В. И. Даль, говоря о необходимости делить пословицы по их значению, указал правильный путь, но сам не пошел по нему до конца.

В самом деле, деление пословиц и поговорок на смысловые группы естественно предполагает, что эти группы

и между собою будут находиться в определенном внутреннем отношении и последовательности. То, что у В. И. Даля этого нет, видно уже из общего числа разделов его сборника (около 180); при этом он утверждал, что число это может быть уменьшено или увеличено. Между тем в ходе деления пословиц на определенные группы мы должны, очевидно, снова (теперь уже не в плане логическом, а в плане историческом) проследить то же развитие народного сознания от материального к идеальному, от менее отвлеченного к более отвлеченному, от конкретного к общему, о котором говорилось выше. Причем, эти группы должны носить принципиальный и исчерпывающий характер и тем самым быть совершенно определенными по своему числу.

Чрезвычайно удачной представляется нам в этом смысле классификация пословиц, данная в соответствующем разделе «Методологической записки по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов», подготовленной фольклористами Латвии, Литвы и Эстонии (автор раздела Э. Норманн)¹⁹. Систематизация эта такова:

I. Природа

II. Человек и его жизнь

III. Труд и занятия

IV. Хозяйственные занятия

V. Общественные отношения и социальный протест

VI. Моральные взгляды

VII. Понимание закономерностей явлений жизни

VIII. Разные поговорки, идиоматические обороты речи.

В обоснование такой системы в записке говорится, что при установлении порядка следования отдельных подразделений выдерживается переход от более простого к более

¹⁹ Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов. АН Литовск. ССР, Ин-т литовск. яз. и лит.-ры, Вильнюс, 1964, стр. 94—97.

сложному, «от явлений природы и физических свойств человека к труду, общественным отношениям, особенностям характера, поведению человека и к философским высказываниям народа»²⁰. Очевидно, что такой принцип нельзя не признать правильным. Здесь нашли последовательное отражение следующие основные факторы: природа, труд, общественная область, сфера частных отношений человека и осмысление общих закономерностей действительности и сознания.

Нетрудно заметить, что эта общая систематизация позволяет распределить пословицы с учетом различной степени их иносказательности, а совсем не отвергает тематически-предметного объединения, но включает его в себя.

Действительно, каждый из предложенных разделов неизбежно должен быть, в свою очередь, разделен на более частные (как это и сделано в записке); внутри последних мы можем группировать пословицы по основному предмету, а внутри групп — даже по алфавиту.

То есть практически могут быть полезны все виды систематизации, но они должны быть расположены в определенной последовательности: по степени их содержательности. И этот постепенный переход от содержательных критериев к формальным будет вести нас не к формализму, но к осознанию и исследованию искусства живого образного слова, проявляющегося в пословицах особенно ясно. В связи с притчами мы уже отмечали противоречивое отношение содержания и формы в философских жанрах фольклора и, в частности, в пословице, которая создается налету, используя самые различные ассоциации, самые порою формальные моменты речи. Метко определил эту особенность Ф. И. Буслаев: «пословица создалась взаим-

²⁰ Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов. АН Литовск. ССР, Ин-т литовск. яз. и лит-ры. Вильнюс, 1964, стр. 94.

ными силами звуков и мыслей». Но важно подчеркнуть, что потому так и смела пословица в форме своей, что ею владеет мысль, стремление выразить эту мысль любой ценой, иногда вопреки логике реальных чувственных явлений (что недопустимо для жанров со строгой художественной системой). «Быть бы ненастью, да дождь помешал», — скажет пословица. И подобную парадоксальную образность мы не встретим нигде, кроме пословицы. Только отвлеченная и усложненная смысловая связь скрепляет пословицу. Следовательно, свобода формы в пословице диалектически обуславливается полным господством содержания.

Понятно, что такая особенность пословиц свидетельствует об освобождении народного сознания от сковывающих уз традиционализма, о качественном скачке. Если эпос строит свои образы с ориентацией на «мифологическую» образность, если сказка непосредственно осваивает сюжеты мифов, если при этом создается некоторое давление формы на сознание, то пословица исходит из самой реальности, и даже больше: она всегда подвижна активностью человеческого сознания, его стремлением утвердить определенную (добавим — социальную) точку зрения. Иначе говоря, область пословиц (и философских жанров вообще) становится областью активной идеологической борьбы, областью живой социологической и философской полемики. Чрезвычайно отчетливо охарактеризованы пословицы в этом их существе В. П. Андриановой-Перетц: «Пословицы и поговорки... широко отразили и противоречивость мировоззрения устной поэзии, и разнородные влияния на это мировоззрение, которые шли от господствующего класса и внутриклассовых групп в отношении к проблемам общественной и частной жизни. Богатство и бедность, власти и подчиненный им трудовой народ, труд и эксплуатация, религия и попы, семья и мораль челове-

ческих отношений в обстановке феодально-крепостнических отношений — все эти темы к XVIII веку оказались представленными в огромном количестве спорящих между собою пословиц, которыми антагонистические классы защищали каждый свою оценку действительности, свою жизненную практику»²¹. Итак, активное выражение мировоззрения народа во всех его сторонах и противоречиях — вот что мы находим в пословицах.

Исследователи, говоря о сложности изучения пословиц, указывают обычно, что трудности здесь велики, хотя сам жанр является малым жанром. Однако следовало бы сказать, что трудности здесь усугубляются именно этим обстоятельством: в пословицах мировоззрение народа дается нам в его живом движении и дробном, рассыпанном виде. Создается такое положение, когда по поводу отдельных, казалось бы, довольно частных и случайных изречений нам приходится говорить о народном мировоззрении в целом. Понятно, что здесь требуются основательные специальные исследования. Но на основных моментах народного мировоззрения нам необходимо в данном случае остановиться.

А. М. Горький подчеркивал, что фольклор — это искусство трудящихся. «Пословицы и поговорки, — говорил он, — образцово формируют весь жизненный социально-исторический опыт трудового народа...»²² Труд, его материальные условия, его организация, отношение к нему — вот что так или иначе определяет содержание и идеи фольклора. Здесь нельзя не отметить, что крестьянин (более, чем кто бы то ни было) сталкивается с природой в ее внешней совокупности, и в этой совокупности своей она входит в его практику и влияет на результаты его труда.

²¹ «Русское народное поэтическое творчество», т. 1. М.—Л., 1953, стр. 432.

²² М. Горький. О литературе. М., 1955, стр. 331.

Именно поэтому в крестьянском фольклоре (а он и составляет основу фольклора вообще) такое место занимает естественная природа. Здесь мы находим первооснову ее общего эстетического восприятия. Это непосредственное слияние с природой, ее живое ощущение как настоящей матери человека глубоко характерно для фольклора в целом и ярко выражается в пословицах: «Огонь — царь, вода — царица, земля — матушка, небо — отец, ветер — господин, дождь — кормилец, солнце — князь, луна — княгиня». Не случайно, что пословицы отражают весь круг природных явлений, все отношения человека с природой. Пожалуй, профессиональное искусство никогда не подымалось до такого цельного ощущения всего мира в его конкретности (а не только того или иного его участка), каким обладает фольклор.

Но эта теснейшая и непосредственная связь с природой и зависимость от нее имела и свою оборотную сторону, а именно: мировоззрение народа, его философия, которую мог выработать сам народ, в принципе получила характер «естественной» философии, согласно которой народ стремился социальные связи рассматривать как связи естественные, природные. Не учитывая эту тенденцию народного мировоззрения, мы никогда не разберемся во всей сложности фольклорных проблем. Наиболее ясным проявлением этой тенденции, как мы уже говорили, следует признать стремление рассматривать складывающиеся классовые отношения сквозь призму семейно-родовых биологических связей, которое отражается, в частности, в сказке. Однако та же тенденция, тот же «естественный» принцип остается характерным для фольклора в целом.

Чтобы хоть сколько-нибудь разобраться в совокупности возникающих в данном случае вопросов, мы должны учесть, что труд осуществляется не только на лоне природы и средствами природы, но и в определенном человече-

ском коллективе. Для фольклора понятие коллектива чрезвычайно характерно, и на эволюциях этого понятия мы можем лучше всего разобраться в развитии мировоззрения фольклора. В первую очередь, народ ценит коллектив и коллективизм как непосредственное условие трудового успеха: «Дружно — не грузно, врозь — хоть брось». Но обратим внимание, что в понимании коллектива в народном представлении переплетаются различные критерии: трудовые, национальные и социально-классовые. И это определяется историческими причинами. Тождество трудового и родового коллектива на первых порах жизни общества совершенно очевидно и не требует объяснений. Объединяется этот коллектив понятием «мир», с которым связываются и пословицы, говорящие о трудовых возможностях коллектива, и пословицы, отражающие связи человека с обществом («Никто от миру не прочь»). Но в ходе исторического развития область организации труда в основном отделяется от семейно-родовых отношений и связывается с отношениями классовыми. Будучи практической мудростью, пословицы должны были очень быстро и конкретно отразить новое положение вещей: «Тело — государево, душа — божья, спина — барская», «Барин за барина, мужик за мужика». Но в чем суть новых отношений народ ни понять, ни сформулировать не мог. Поэтому и классовые оценки фольклора тесно переплетаются с понятиями родовыми, как мы уже видели это на материале сказки. Однако здесь требуется дополнение. В условиях классовой дифференциации исчезают постепенно остатки семейно-родовых отношений, но создается новое «естественное» объединение, новый «естественный» коллектив — национальность. И здесь нельзя не отметить, как национальное чувство становится в известной мере формой выражения социально-классового антагонизма. Так, можно утверждать, что национальное единство воспринималось народом как

общенародное демократическое единство. Народ не без основания видел основную опору и сущность «Руси-матушки» в себе. Эксплуататоры рассматриваются им во многом как отщепенцы общенародного коллектива. И классовая неприязнь получала национально-патриотический оттенок с тем большим основанием, что господствующие классы очень часто, если не обязательно, стремились отделиться от угнетенных и в культурно-национальном, языковом отношении (в России последовательно онемечивались, англизировались или офранцузивались).

Но фольклор часто подводил классовые отношения под «естественные» критерии, трактовал социальные качества как качества человеческие, оценивал эксплуататоров как «злодеев» и противопоставлял миру угнетения и корысти понятие «добра»: «Добро худо переможет». Обратимся к самой образной системе пословиц. «Кобыла с волком тягалась: один хвост да грива осталась». Мы, с точки зрения нашего современного сознания, не задумываясь особенно, видим здесь только образную ассоциацию. Но разве в ней не заключен определенный внутренний принцип? Здесь проявляется стремление делить людей на такие категории, которые соответствуют биологическим различиям. В пословице этой речь идет явно не о столкновениях людей с различным, скажем, характером, но людей, занимающих различное общественное положение. Притча о рождении людей от разных животных, басенное прикрепление образов хищников к господствующим классам и т. п.— все это, очевидно, гораздо более глубоко связано с «естественной» философией фольклора, чем это может показаться. Иначе говоря, в фольклоре народ пытается рассматривать общественные явления по аналогии с природными.

Однако отсутствие четкости в отражении классовых отношений в фольклоре должно быть объяснено и с другой стороны. Народная крестьянская масса не могла занять

ясную классовую позицию еще и потому, что она в своей собственной среде не получила окончательную классовую определенность и, как указывал В. И. Ленин, была движима противоположными классовыми стремлениями: трудовыми и собственническими. В области фольклора и, в частности, в пословицах это должно было отражаться в существовании довольно разноречивого материала, различных идейных тенденций. С течением времени в ходе развития классовых отношений и остатки патриархально-родовых взглядов получали все более реакционный характер. Носительницей прогресса становится усиливающаяся стихийно-бунтарская струя: «Князья в платье и бояре в платье, будет платье и на нашей братье», «Терпит брага долго, а через край пойдет — не уймешь», «Наши топоры лежали до поры». Но мы не случайно сказали о стихийности этого революционного сознания. В крестьянской массе оно было способно подрывать старые мирские представления, но не могло получить никакого иного обобщения, кроме того же «естественного»: «Око за око, зуб за зуб». Развитие классовых отношений разрушает основы «естественной» философии фольклора, но не может еще привести к созданию в рамках фольклора нового цельного мировоззрения. Таким образом, выигрывая в практическом отражении классового общества, пословица неизбежно теряла в силе обобщения.

Выше мы говорили о философии фольклора применительно к точке зрения его на человеческое общество, которое рассматривается в фольклоре как простое продолжение естественной природы. Но о «естественности» философии фольклора мы можем говорить и в смысле характеристики особенностей самой этой философии, ее метода и предмета.

Философия фольклора не вышла из «естественного» состояния, не соединила миллионы своих клеток в единую

систему и не получила целенаправленного развития, ибо для этого нужно, чтобы философия (и идеология вообще) стала специальной отраслью человеческой деятельности и получила специальное развитие. Но зато естественный характер народной философии, ее естественный рост от истин более простых к истинам более сложным делает философские жанры фольклора и особенно пословицы прекрасным материалом для изучения развития философского сознания, его форм и ступеней вообще.

Как мы знаем из истории философии, все развитие философской мысли проходило в стремлении соединить материалистический взгляд на природу с диалектическим методом. Утверждение материалистического принципа неизбежно вело на ранних ступенях философского мышления к метафизике, а рассмотрение всей массы явлений в связи и в движении удавалось только с идеалистических позиций. Для преодоления этого противоречия необходимы были и объективные основания (развитие производительных сил и реальное овладение основными закономерностями и формами движения), и субъективные причины (возникновение пролетарского классового сознания, заинтересованного и способного осуществить соединение материализма и диалектики). Понятно, что находясь в самом начале философского развития, философия фольклора менее всего может претендовать на такой внутренний синтез. Но фактом является то, что в философии фольклора мы находим соединение этих противоположностей в их стихийной и внешней форме.

Мы не сможем правильно понять характер материализма и диалектики в фольклоре, если не будем рассматривать их в свете того определения философии фольклора, которое уже приводилось выше: «опытная мудрость». Именно таковым является материализм фольклора, то непоколебимое убеждение, которое создается практически (как писал

В. И. Ленин) у каждого здорового и нормального человека, что мир существует помимо нашего сознания, что он живет и управляется своими внутренними закономерностями. Для сознания народа и затем — для фольклора это материалистическое восприятие мира характерно настолько, что даже религиозные сюжеты, даже образы небожителей получают у народа «земное» оформление, по сути дела, антирелигиозный характер. Мы очень часто ищем в фольклоре антирелигиозные мотивы и утверждаем, что их мало и в основном встречаются антиклерикальные. А между тем этот реализм и приземленность в отношении к религии гораздо сильнее бьют по вере, чем любые общие выпады. Не случайно в знаменитом письме к Гоголю В. Г. Белинский писал: «По-вашему, русский народ самый религиозный в мире: ложь! Основа религиозности есть пиэтизм, благоговение, страх божий. А русский человек произносит имя божие, почесывая себе задницу. Он говорит об образе: *годится — молиться, не годится — горшки покрывать*. Приглядитесь пристальнее, и вы увидите, что это по натуре своей глубоко атеистический народ. В нем еще много суеверия, но нет и следа религиозности»²³. Конечно, самая закономерность бытия не могла не пониматься народом теоретически иначе, как проявление чьей-то сознательной воли. Это убеждение носило, впрочем, скорее пантеистический, чем канонически-религиозный характер. В таком же плане в конечном итоге должна была осмысляться и социальная необходимость: «Не так живи, как хочется, а так, как бог велит», «Все под богом ходим». Но на практике народная философия сводила роль идеалистических представлений до минимума, до функции чисто оформительской. Пословицы с замечательной ясностью

²³ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. X. М., 1956, стр. 215.

показывают, что народ оставлял на долю бога власти не больше, чем она выпадает английскому королю: «Бог-то бог, да будь сам не плох», «На бога надейся, а сам не плошай» и т. п.

То, что народ исключал обусловленность своей непосредственной практики потусторонними силами, в фольклоре отражено в очевидной и сознательной форме.

Достаточно вспомнить здесь претензии, которые предъявляет фольклорный черт богу, за то что его при удачах благодарят, а черта при неудачах ругают, хотя ни тот, ни другой никак к делу не причастны²⁴. Народ говорит: «Богу помолившись, сыт не будешь», «Жилами не натянешь, то бог не даст», «Аминем лиха не избудешь». Но отсюда уже недалеко и до открытого вольномыслия, проникающего в антигуманистическую сущность религии, ее бесполезность для трудящегося человека: «Зачем такому богу молиться, который не милует?»

Понятно отсюда, почему в фольклоре создается круг общих понятий, которые уже связываются с богом только религиозными проповедниками и которые помогают народу обобщить в более реалистической и близкой к жизни форме явления социальной жизни: добро и зло, правда и кривда, судьба, горе и радость, молва, счастье и несчастье, богатство и бедность и т. д. «Все минется, одна правда останется», «Бог правду знает, да не скоро скажет», «Правда не на миру стоит (т. е. не начальствует), а по миру ходит», «Нищета прочней богатства», «Бояться несчастья — и счастья не будет», «Судьба не авоська», «Молва не по лесу ходит, по людям», «И сатана в славе, да не к добру» и т. д. Об уровне философского обобщения в таких поня-

²⁴ «Русское народно-поэтическое творчество против церкви и религии». Составление и вступ. статья Л. В. Домановского и Н. В. Новикова. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 35—36.

тиях, о самой сущности такого эстетического обобщения и его месте в развитии философского сознания необходимо говорить в специальных исследованиях, ибо здесь мы касаемся вопросов, важных для общей теории и истории познания. Мы должны отметить, что такие понятия оказываются материалистическими в их конкретном практическом приложении и идеалистическими в теоретическом смысле. Но в фольклоре активно живет практический и остается за пределами сознания теоретический их план.

Столь же сложно и двойственно в фольклоре отражение диалектики реальной действительности. «Опытный» характер народной философии приводит к тому, что в ней диалектика эта не может не отражаться чрезвычайно сильно и полно. Но именно поэтому философия народа не могла подняться над эмпиризмом в принципе, и отражение противоречий действительности должно было выражаться в форме противоречивых суждений, в форме противоречивости самой народной философии. «...Народ сказал о любом предмете мирского и семейного быта,— писал В. И. Даль,— и если предмет близок этому быту, если входит в насущную его жизнь, то народ, в этом можете быть уверены, разглядел и обсудил его кругом и со всех сторон, составил об этом устные приговоры свои, пустил их в ход и решения своего не изменит, пока разве не изменятся обстоятельства...

Против этого сделано было странное замечание: одна-де пословица противоречит другой, но приговор есть приговор, и не знаешь, чего держаться. Не знаю, кого бы это смутило: разве можно обнять предмет многосторонний одним взглядом и написать ему приговор в одной строке? В том-то и достоинство сборника пословиц, что он дает не одно такое, а полное и круглое понятие о вещи, собрав все, что об ней по разным случаям было высказано. Если одна пословица говорит, что дело мастера боится, а другая

добавляет, что иной мастер дела боится, то, очевидно, обе правы: не равно дело, и не ровен мастер»²⁵.

Конечно, для фольклора гораздо сложнее было отражение диалектики движения. Да фольклор и не стремился осознавать ее в отвлечении, безотносительно к реальной практике человека. Чтобы проиллюстрировать эти зачатки, так сказать, «философии действия», к которым приходил народ в ходе огромного практического опыта, формируя многие особенности человеческой деятельности, достаточно указать на ряд общеизвестных пословиц. Тут и классическое «тише едешь, дальше будешь», и такой обыденный успокоительный совет, как «Утро вечера мудренее», и бесконечное число других такого же рода: «Вода камень точит», «Куй железо, пока горячо», «Семь раз отмерь, один раз отрежь», «Не время дорого, пора», «Всего вдруг не сделаешь», «Торопиться жить — скоро умереть», «Часом опоздано, годом не наверстаешь» и т. д. и т. д. Здесь мы брали в основном пословицы, связанные со временем; но в пословицах мы найдем и многие другие аспекты и точки зрения. А часто их диалектическая глубина вообще не может быть исчерпана одним словом: «Незнаемая прямизна наводит на кривизну», «Горы падают, доли встают», «Глаза страшат, руки делают», «Не тот живет больше, кто живет дольше», «От великих порядков бывают большие беспорядки» и т. д.

Итак, отсутствие общего синтеза в философии народа приводит к тому, что будучи насквозь пропитанной стихийными материализмом и диалектикой, она не дает нам осознания этих категорий, понятия их. Однако мы были бы не совсем правы, если бы не отметили, что само понятие «мудрость», характерное для фольклора и бывшее в древности синонимом философии, по своему содержанию

²⁵ «Пословицы русского народа», стр. 29.

очень близко подходит и к понятию «диалектика», к осознанию того, что противоречиво, что не укладывается в рамки обычного здравого смысла, что «и так, да не так». Не случайно мудрец говорит речи загадочные, выводит там, где все видят одно, — нечто совершенно другое.

Всякая философия, какие бы отвлеченные предметы она ни трактовала, всегда имеет определенное конкретное общественное направление, общественный смысл. Такое направление и такой смысл особенно отчетливо должны проявляться в философии фольклора, которая так тесно связана с практической жизнью народа. Нам представляется, что народная философия в этом смысле может быть определена как философия гуманистическая, и по основному ее предмету, и по общему критерию, и по целям.

В самом деле, философия фольклора фактически занята одним единственным предметом — человеком и его бытием. Сама эта философия есть философия конкретного житейского опыта, жизненная философия. И все явления жизни, все социальные учреждения оцениваются народной философией по их отношению к человеку.

Но что значит — человек как мера социального? Разве здесь нет определенного противоречия? Ведь человек сам представляет собою итог социальных отношений. Разве такое представление о человеке не заключает в себе метафизического соединения двух полярных моментов: полнейшей абстракции и эмпирической конкретности? Надо сказать, что философии фольклора действительно присуще все это. Вспомним, что гуманистическая философия, возникшая на заре капиталистической эры, не имея возможности для конкретного социального обоснования и определения своих идеалов, идеализировала «естественного» человека, «естественную» природу, которые трактовались гуманистами или совершенно абстрактно или сугубо эмпирически. В фольклоре и его философии мы находим, на

наш взгляд, как бы предвкушение такого мировоззрения. Не случайно именно из фольклорной мудрости брали гуманисты такие основополагающие свои принципы, как например: «чего себе не хочешь, того и другому не делай» и т. п. Все социальные институты, следовавшие за первобытным строем, были по существу антинародными, антигуманистическими и утверждали классовое угнетение. Поэтому в сознании народа, а затем и в фольклоре не могла не сложиться идеализация «естественного» состояния, «естественной» сущности людей. Фольклор видит человека в его конкретности, ценит и любит его в этой конкретности. Именно поэтому гуманизм фольклора торжествует вопреки обычаям, вопреки национальной розни, вопреки военным столкновениям, вопреки всему.

То, что «естественный» человек защищается фольклором в противовес социальным нормам, существующим в эксплуататорском обществе, может быть доказано самым различным образом. Здесь, в первую очередь, следует отметить, что фольклор всячески подчеркивает скованность человеческой воли, недостаток возможностей жить «по-человечески», неизбежность уступок общему духу того времени: «Живи не как хочется, а как можется», «Один против всех не сладишь». «Плетью обуха не перешибешь». «С волками жить, по-волчьи выть». Обычно такие пословицы приводятся в пример ограниченности народного мировоззрения. А между тем, нетрудно заметить, какой горечью, какой болью за человека они дышат. Простой человек, жаждавший правды, социальной справедливости, мучительно переживавший все превратности своей судьбы, свои неизбежные огрехи и падения, не мог практически не приходить к мысли о том, что недостатки человека — это недостатки общества, поставившего его в невыносимые и неестественные условия. Можно было бы на каждом шагу восхищаться силой чувств, необычайным соединением иро-

нии и шафоса, проявляющимся в народных пословицах; но обратим внимание читателя хотя бы на некоторые примеры такого рода: «Голодный, и архимандрит украдет», «Хороша воля с умом да с деньгами», «От сумы да тюрьмы не зарекайся». Можно понять всю страшную истину этих слов, если учесть, что это была сума разорившегося и потерявшего семью в холерных эпидемиях крестьянина, если учесть, что это была тюрьма, ограждавшая классовое господство дворян и капиталистов и грозившая каждому «холопу», проявившему чувство независимости и человеческого достоинства. «В красне,— говорит народ,— нас всякий полюбит, полюби нас в черне». Только противопоставление естественной ценности человека социальному его положению и может объяснить, как это, отболев всеми болями человеческими и заклеив все пороки и слабости, фольклор может сказать в заключение: «Будь хоть каналья, только б добрый человек!» Понятно, что для эпохи классовой борьбы эксплуатируемых с эксплуататорами эта защита человека была великим гуманистическим актом.

В ходе своего развития человечество не отбрасывает то положительное, что достигается на ранних этапах, но включает в свою сегодняшнюю культуру, отводя этому положительному свое место, свои конкретные функции. Поэтому и та вера в человека, любовь и уважение к нему, которые отражаются в фольклоре, если и не могут ответить полностью нашим сегодняшним теоретическим представлениям, имеют, тем не менее, огромное значение для воспитания наших чувств, для определения практических отношений членов нашего общества друг к другу. Эта вера, при всей ее исторической неопределенности и смутности, была и остается великим поучением, великим источником нравственной силы и мужества.

Отмеченные выше особенности народной философии, находящей в пословицах наиболее ясное позитивное свое

выражение, позволяют нам более конкретно определить и эпоху расцвета данного жанра, его исторические судьбы. Возникая с первых шагов человеческой практики как сжатые формулировки реальных наблюдений, пословицы и поговорки могли достичь общефилософского значения уже только в обществе, получившем определенную внутреннюю дифференциацию. Легко установить практически, что расцвет пословиц — это момент, когда рационализм в фольклоре внутренне достигает наибольшего развития, когда склонность к философствованию наполняет каждого человека и ищет выхода в оценке и трактовке каждого обыденного явления. Поехал мужик на ярмарку, вернулся. Он уже не скажет, что ездил без толку, что и не надо было, а завернет: «Ездил не по что — привез ничего». Возьмет краюху в поле немытыми руками: «Всякому свое немыто — бело». Становится очевидно, что за образными олицетворениями пословиц стоит стремление поднять конкретные жизненные явления до уровня общих категорий. Ясно, что эпохой расцвета пословиц должна была быть пора глубокого практического осознания общих жизненных связей, осознания народом самого себя в рамках классового общества. Это уже не идеология сказок, согласно которой социальное зло, новые социальные нормы являются только нарушением старых. Это ясное понимание факта классового расслоения общества. Жанр пословицы должен достичь высшей точки своего развития в условиях эксплуататорского общества, когда все частные отношения уже достигли такого развития, что могут быть ясно осознаны и отражены в сжатой, лаконичной форме.

Но вместе с тем, это осмысление частных, чтобы оно было действительно осмыслением и имело общефилософское значение, должно было опираться на какое-то единство. Таким единством является единство народной жизни, конкретное единство крестьянского бытия и сознания, ог-

раниченного чисто эмоциональным способом отражения, нетронутого «книжной мудростью», «учением», т. е. мышлением, получившим специальное теоретическое развитие. Однако все это сохраняется только до того момента, пока в крестьянский мир не вторгается развитие капитализма. Иначе говоря, эпохой расцвета пословиц должно было быть время гораздо более позднее, чем предполагали мифологи, оказавшие в этом отношении определенное влияние на мнение фольклористов вообще. Обычно в научной литературе период XVII—XVIII вв. указывается как время первой систематической собирательской работы в этой области. Но, видимо, этот период был и вершиной в развитии пословиц. Да и в последующие десятилетия, вплоть до конца XIX в., пословицы активно жили и пополнялись в крестьянской среде.

Для возникающего пролетариата уже самые обобщения пословиц (правда, доля и т. п.) не могут не приобретать нового, рационалистического содержания, которое выходит за рамки эстетических представлений, за рамки искусства вообще. Эта потребность рабочего класса может быть удовлетворена только специальными социологическими исследованиями, специальной философией, философией как таковой. Следовательно, эпоха расцвета пословиц как особого этапа в развитии народного сознания завершается с наступлением эпохи революционной борьбы пролетариата, с эпохой сознательной классовой борьбы. Это, конечно, не значит, что жанр пословиц исчезает; пословицы живут как богатейшее собрание народного общественного опыта. Но все дело в том, что новые афористические выражения, возникающие на основе существующей эстетической традиции, уже не имеют прежнего самостоятельного философского значения, а служат скорее выражению философии, существующей помимо и вне фольклора. Если пословицы раньше сами нащупывали какие-то истины, то теперь они служат

только выражению этих истин, иначе говоря, выполняют функцию в значительной мере формальную.

Не случайно, все, что создается сейчас в этом роде, целиком относится к первому из трех типов, о которых мы говорили в самом начале, к типу, выражающему непосредственные наблюдения и утверждения. И это понятно. Дифференциация общественной жизни, лишая пословицы их философского значения, должна была особенно усилить как раз их практическую функцию, их роль как малой формы, способной отражать те или иные отдельные стороны жизни. Закономерным является в этой связи необычайное увлечение любителей-собираателей пословицами и афоризмами, которое мы наблюдаем в настоящее время. В данном случае происходит как бы извлечение из литературы (по образцу народных пословиц) тех частных наблюдений и обобщений, которые достигались писателями уже с точки зрения дифференцированного общественного сознания. Стремление обобщить эти знания и, так сказать, «фольклоризировать» их вполне понятно. Но также очевидно, что эти собрания афоризмов уже не могут иметь значения определенной ступени в развитии философского мышления, какое имели фольклорные пословицы, которые обладают своей особой значительностью и цельностью и по своему исчерпали определенную область человеческого бытия и сознания.

Может показаться, что анализом пословиц и поговорок мы должны были бы завершить раздел о философских жанрах фольклора. Однако в действительности мы пока коснулись только одного из двух выражений народной философии. Выше, говоря о притче и пословицах, мы не случайно подчеркнули, что они дают нам народную философию в позитивном плане. Ведь существует и другой ее план, план негативный. Таким выражением народной философии является народное комическое творчество. Говоря

в притче и пословице, мы всякий раз вынуждены были отмечать их ограниченность, обусловленную характером мировоззрения и положительных идеалов творцов фольклора. Выступая как отрицание существующего, комическое оказывается в этом отношении более свободным, а следовательно, и более перспективным в своем развитии. В историческом плане расцвет комического творчества завершает развитие народного рационализма. Действительно, не только в эпос и сказку, но и в пословицу комическое входит на их заключительной стадии. «В настоящее время,— писал Ф. И. Буслаев,— возможно образование пословицы только иронической, в связи с комедией, баснею, сатирою: тогда как в старину выходила она из эпических произведений народа»²⁶. Можно сказать, что комическое творчество народа становится одной из важнейших областей фольклора и ярчайшим отражением философского отношения народа к действительности. Изучение комического с этой точки зрения, насколько нам известно, еще не проводилось. Здесь перед нами встает ряд сложных задач: мы должны установить связь развития комического творчества с определенными социальными условиями; понять, против чего оно оказывается направленным; поставить комическое в связь с другими формами сознания и, в первую очередь, развитием философии. Для этого нам, несомненно, нужно обратиться к одному из наиболее ярких моментов его расцвета, который мы могли бы рассматривать в широкой исторической перспективе. Всем этим условиям удовлетворяет комическое творчество народов Востока.

Обращаясь к восточному фольклору, мы должны отметить необычайное богатство в нем комического материала, с которым, пожалуй, не сравнится никакой другой.

²⁶ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861, стр. 136.

В первую очередь, наше внимание привлекает великое множество комических образов шутников и народных любимцев, вроде арабского Джухи, персидского Бахлулы, турецких Базарлы и Касым-Ышыка, таджикского Мушфики и др. Среди них нельзя не назвать особо образ Ходжи Насредина, который получил общевосточный характер и поистине может быть поставлен в один ряд с так называемыми «мировыми» образами.

Об интенсивности и глубине комического творчества на Востоке говорят и его жанровые формы. В самом деле, если в фольклоре европейских народов и в русском фольклоре комическое в основном растворилось в жанре сказки и естественно подчинилось в ней общей фабуле повествования о судьбах сказочного героя, то на Востоке активно расцвел специальный комический жанр — жанр шутки, жанр анекдота (латифа). Восточный анекдот — «летопись частной жизни в движении, постоянный спутник людей и событий всего средневековья Азии»²⁷, — писал П. Павленко. Этот богатейший художественный материал указывает на необычайный расцвет повседневного живого остроумия, превратившегося на Востоке как бы в особенность самого народного сознания. Поскольку изучение народного комического творчества пока еще и не начиналось по-настоящему, научная литература в этой области в основном ограничивается предисловиями к фольклорным сборникам. Естественно, что до сих пор остается неясным и вопрос о том, каким путем следует идти при определении сущности исторической жизни комического творчества вообще.

Так, обычно исследователи все свое внимание сосредотачивают на самом примечательном моменте комического творчества, на его персонажах. И это, казалось бы, верно, поскольку такие образы придают отдельным анекдотиче-

²⁷ П. Павленко. Стамбул и Турция. М., 1933, стр. 174.

ским сюжетам конкретный социальный и исторический характер. Однако на практике эти образы живут не столько в канве анекдотов, где они лишь называются, сколько в представлениях рассказчиков и слушателей. Потому их действительное содержание от эпохи к эпохе должно меняться довольно сильно. Единственной видимой нитью, связывающей данный комический образ с условиями его возникновения, оказывается, следовательно, вопрос о прототипе. Но нужно ли доказывать, что подобный путь исторического изучения явлений искусства и тем более фольклора весьма относителен и ненадежен? Образ и его прототип могут в существе своем принципиально отличаться друг от друга (Мушфики); порою же для одного и того же образа отыскивается несколько прототипов (Ходжа)²⁸. Более определенным является обычно социальное лицо комических образов. Так, наиболее значительные из них всегда народны по существу. И это, несомненно, дает нам известное указание на главную тенденцию развития восточного юмора. Однако нельзя не заметить, что такая оценка была бы слишком общей и статичной.

Изучение комического творчества должно не начинаться, а завершаться рассмотрением главных его образов, которые являются итогом этого творчества, его венцом. Действительно, возникновение определенного комического образа не представляет собою акта самостоятельного и замкнутого в себе; не обуславливается оно и существованием того или иного реального шутника, который может быть только поводом для народной фантазии. Подлинной причиной формирования такого образа является развитие комического материала в данный период у данного народа.

²⁸ См. нашу статью «О значении и происхождении образа Ходжи Насреддина Афанди». Сб. «Вопросы узбекской литературы». Ташкент, 1959 г.

Рост социальной значимости комического материала рождает потребность в его объединении общим художественным и идейным моментом. Таким объединяющим фактором, конкретно-индивидуализированным оформлением народной точки зрения и является образ. Иначе говоря, оценки того или иного комического образа не могут делаться без учета тех общественных эволюций, которые переживает общая масса анекдотов.

Однако рассматривая анекдотический материал как таковой, мы оказываемся перед трудностями еще более значительными. В самом деле, материал этот чрезвычайно текуч, неравноценен в идейном отношении и тематически разнороден. Как говорить об исторической определенности анекдотов, если большинство из них бытует почти у всех народов Востока? Как разобраться в их социальной значимости, если от замены образов существенно меняется все их конкретное идейное содержание? Обратим внимание, что анекдоты создаются не только народом и не только в прогрессивном духе, но и группами реакционными в их собственных целях. Различные идейные тенденции можно отметить в комическом творчестве любой эпохи. В отношении же древнего и средневекового Востока достаточно сослаться на многочисленные буддийские и суфийские сборники притч. Наконец, нужно отметить и тот факт, что среди анекдотов мы найдем не только произведения, противоположные друг другу по своему социальному содержанию, но и образцы, которые, казалось бы, вообще не подходят под такого рода определения. Это великое множество чисто бытовых юморесок, высмеивающих общечеловеческие пороки (глупость, злость, жадность и т. п.), шутки, основанные на игре слов, или нарочитые нелепицы. Можно ли применять к ним социальные и философские категории без натяжки? Рассматривая эти противоречия в содержании анекдотического материала, нетрудно понять, почему он до

сих пор не получил никакого общего осмысления и систематизации, кроме классификации по сюжетам.

Но если в изучении комического творчества нельзя идти ни от образов, ни от анекдотических сюжетов, то мы, казалось бы, сталкиваемся с неразрешимыми трудностями, а между тем они вызываются эмпирическим подходом к проблеме. В самом деле, хотя отдельные частные моменты комического творчества, как всякие частности, в ходе исторического развития могут вступать в противоречие и даже получать взаимоисключающий смысл, все они представляют собою проявление определенного отношения к действительности, определенного художественного, гносеологического принципа. Поэтому характеристика исторической роли комического творчества должна начинаться с общей постановки вопроса, с определения того, какое место занимало комическое среди других форм идеологии в условиях восточного средневековья.

Историческое развитие восточного общества отличается большим своеобразием. Если подходить к истории Востока с тем же критерием, который выработан наукой на примере европейских народов, то здесь понятию средневековья (т. е. сложению, расцвету и упадку феодальных отношений) соответствует огромный промежуток времени от момента разрушения первоначальных кастовых деспотий до Великой Октябрьской социалистической революции.

Характеризуя роль комического творчества на Востоке, необходимо показать, почему мы выбираем именно этот период. Так, по аналогии с миром античности можно было бы предположить, что и на Востоке уже в условиях рабовладельчества скептицизм и юмор должны были получить значительное развитие. Однако фактически дело обстояло совсем иначе.

Обратим внимание, что комическое творчество по существу своему является отражением свободомыслия.

Жизнерадостность, критика существующего и стремление к активному его переустройству — вот основные его черты. Расцвет комического в различные периоды греческой и римской истории был обеспечен общим интеллектуальным развитием и самыми разнообразными формами общественно-политической борьбы того времени. А вся эта надстройка, как и античная демократия, стала возможной только потому, что производство непосредственных средств к жизни было целиком переложено свободными гражданами на рабов.

На Востоке же развитие общества определялось иными формами собственности. Малый удельный вес отдельного производителя приводил здесь к созданию целых армий рабов, и это, в свою очередь, делало необходимым деспотический способ правления. «...примитивная форма, в которой осуществляется разделение труда у индусов и египтян,— писали Маркс и Энгельс в „Немецкой идеологии“,— порождает кастовый строй в государстве и в религии...»²⁹ Особую роль в господстве деспотического строя на Востоке Маркс и Энгельс отводили общинной организации земледельческого населения.

В области идеологии деспотизм и кастовый строй, основывающиеся на жестоком и беспрекословном подчинении, отражаются как полное господство догматики. Свое обоснование и освящение догма получает в религии. Отказ от разумного объяснения явлений в пользу веры, отказ от рационального — это и есть единственное «рациональное», философское зерно религии. В условиях первоначальных кастовых государств религия безраздельно господствовала над умами людей, как цари и фараоны над их плотью. Не случайно, деспоты сами оказывались нередко обожествляемыми. Чтобы пояснить закономерность этого явления,

²⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 38.

сошлемся на Маркса, который говорил, что истинной религией древних был культ их собственной «национальности», их «государства». Как видим, догма была в то время отражением самых основ общественного строя и, следовательно, как бы методом мышления, его законом. Нетрудно понять, что при подобных условиях комическое творчество не могло получить заметного развития. О социальной роли комического можно говорить только после разрушения рабовладельческого деспотического строя.

Действительно, с гибелью этого строя неизбежно должна была измениться и сущность идеологии. Догма как основа мышления была поколеблена самым решительным образом. Это тем более понятно, что окончательное установление феодализма последовало на Востоке далеко не сразу. Отсюда большой исторический промежуток оказался своеобразным переходным периодом, свободным от прочных господствующих канонов. У разных народов Востока этот переходный момент относится к различным временам. Так, в Китае и в Индии он начинается еще за несколько веков до новой эры. В Персии, Аравии, Средней Азии эти же процессы происходят гораздо позднее и в более ясной, определенной форме. В такие эпохи открывался безграничный простор для любого рода исканий и сомнений, любого субъективного самоутверждения. Трудно даже представить себе условия более подходящие для развития комического творчества. Как мы видим, на Востоке условия расцвета комического творчества предстают перед нами в особо наглядной форме, чего не скажешь, например, о Греции, где комическое творчество могло развиваться уже на ступени рабовладения, но зато именно поэтому не вступало в открытое противоречие с религией и даже переплеталось с ней (в мифологии).

Чтобы показать подлинный смысл переворота в сознании, который происходил на Востоке на рубеже раво-

дельчества и феодализма, и место комического в этом процессе, нужно понять, что падение рабовладельческих государств и их религий, подорвав догматическое мышление, привело к рождению философии как самостоятельной формы идеологии на Востоке. Содержанием философии должны были послужить те знания о природе, которые были накоплены за предыдущий период и которые уже не умещались в рамки религиозной догматики.

Подобное противопоставление религии и философии в абсолюте может показаться произвольным, ибо и церковники создают свою «философию», не говоря уже о многочисленных формах идеалистической философии, так или иначе ведущей к религии. Однако противопоставление это и возможно и необходимо. Подтверждение тому мы находим в следующих общеизвестных словах Маркса:

«Философия, пока в ее покоряющем весь мир, абсолютно свободном сердце бьется хоть одна еще капля крови, всегда будет заявлять — вместе с Эпикуром — своим противникам: „Нечестив не тот, кто отвергает богов толпы, а тот, кто присоединяется к мнению толпы о богах“.

Философия этого не скрывает. Признание Прометея:

По правде, всех богов я ненавижу,

есть ее собственное признание, ее собственное изречение, направленное против всех небесных и земных богов, которые не признают человеческого самосознание высшим божеством. Рядом с ним не должно быть никакого божества»³⁰.

В том, что здесь имеет место именно противопоставление религии и философии и что смысл этого противопоставления сводится к противопоставлению двух методов

³⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 24.

освоения действительности, веры и знания, догмы и исследующего разума, мы окончательно убеждаемся, когда рассматриваем, как Маркс определяет различие между идеалистической философией Платона и христианской религией: «...именно в христианской религии, как в высшей стадии религиозного развития, оказывается больше сходства с субъективной формой платоновской философии, чем с субъективной формой других философских учений древнего мира. Но на этом же основании можно, наоборот, с таким же правом утверждать, что ни в какой другой философской системе не может явственнее выразиться противоположность религиозного и философского элементов, потому что в последнем философия является в религиозном определении, а в первом религия — в философском определении»³¹.

Здесь ясно выражена мысль, что, чем ближе философия к религии по своему содержанию, тем нагляднее проявляется их противоречие как двух форм освоения действительности.

И пусть религия рядится в одежды логики и разумной системы, пусть исторически религия и философия переплетаются во всевозможных отношениях; в конце концов философия в развитии своем приходит к материализму, а религия теряет постепенно все свои философские атрибуты. Это противостояние, которое мы непосредственно наблюдаем в наши дни, имело место и в отдельные поворотные моменты истории прошлого. Вспомним Абеяра в Европе и мутазилитов на Востоке. И там и тут мы видим установление определенной религиозной системы (христианства и ислама), превращающейся в орудие господствующего строя. И там и тут сторонники разумного обоснования и систематизации той же самой религии отправляются на

³¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 201,

костер «за недостаток веры», ибо попытка подобного рода противна самой сущности религии, и она привела бы к раскрытию подлинной основы возникновения данной религии, основы самой «земной».

Отсюда следует, что возникновение философии как самостоятельной формы общественного сознания было качественным скачком в сознании, возникновением вечного антагониста религии как метода мышления.

Говоря о рождении философии в период разрушения рабовладельческого строя на Востоке, мы непосредственно приблизились к раскрытию подлинного гносеологического значения комического. В самом деле: «Сократовская ирония... как необходимо понимать ее вслед за Гегелем,— писал Маркс,— а именно в качестве диалектической ловушки, при посредстве которой обыденный здравый смысл оказывается вынужденным выйти из всяческого своего окостенения и прийти — не до самодовольного всезнайства, а до имманентной ему самому истины,— эта ирония есть не что иное, как форма, свойственная философии в ее субъективном отношении к обыденному сознанию. То, что в лице Сократа она приняла форму иронизирующего человека, мудреца, вытекает из основного характера греческой философии и из ее отношения к действительности... всякий философ, отстаивающий имманентность против эмпирической личности, прибегает к иронии»³². Маркс, показывает, стало быть, что с философской точки зрения ирония, комическое есть путь к диалектике, есть стремление разбить убеждения, полученные эмпирически, тяготеющие над нашим сознанием по инерции.

Здесь можно привести ту оценку, которую, по словам А. М. Горького, дал Ленин клоунам-эксцентрикам, побы-

³² К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 198—199.

вав на их представлении в небольшом английском демократическом театрике в Лондоне. «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к обычному, есть стремление вывернуть его наизнанку, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно»³³.

Диалектическую основу комического можно установить и наглядно. Вспомним хотя бы следующий старинный анекдот.

«Посылая сына с глиняным кувшином, Афанди дал ему затрецину и сказал:

— Смотри у меня, не разбей кувшин.

Жена Афанди возмутилась:

— За что вы бьете ребенка? Ведь кувшин-то еще цел.

— Ничего ты не понимаешь, жена,— ответил Афанди.— Какая же польза бить его после того, как он разобьет кувшин?»³⁴

И действительно, если колотушки помогают внушить ребенку необходимую осторожность, то почему не сделать этого до потери кувшина? Именно метафизическая последовательность Ходжи раскрывает нелепость данного суждения вообще.

Однажды Ходжа Насреддин, взойдя на кафедру в Акшехире для проповеди, сказал: «Верующие, знаете ли вы, что я хочу вам сказать?» Ему ответили: «Нет, не знаем». Тогда Ходжа сказал: «Раз вы не знаете, так что мне вам и говорить?»

Когда в следующий раз он снова взойшел на кафедру и предложил тот же вопрос, община ответила ему: «Знаем».

«Ну, коли вы знаете, мне нет надобности и говорить...» Община, пораженная, решила, если Ходжа взойдет еще

³³ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 17, стр. 16.

³⁴ См. «Необычайные приключения Насреддина Афанди». Ташкент, 1959, стр. 15.

раз на кафедру, ответить: «Одни из нас знают, а другие нет».

Поднявшись как-то опять на кафедру, Ходжа по обыкновению обратился к народу со своим вопросом. Ему ответили: «Одни из нас знают, другие нет». Ходжа воскликнул: «Великолепно! Пусть тогда те из вас, кто знает, расскажут тем, которые не знают»³⁵.

Эта юмореска имеет уже более серьезный и, мы бы сказали, «гносеологический» смысл. В ней ясно отразилось понимание слабости обычных представлений о знании как о чем-то абсолютном. Действительно, нельзя говорить с человеком о том, чего он «не знает» (например, о математике), и в то же время, если он «знает», то к чему тогда, казалось бы, и говорить. При таком подходе не учитывается тот диалектический момент, что практически мы всегда имеем дело с «полузнанием», что одни знания позволяют нам воспринимать и осваивать другие.

Раскрытие содержания анекдотов с точки зрения диалектики может показаться слишком серьезной трактовкой такого предмета. Но для того, чтобы рассеять такого рода сомнения, нам достаточно обратиться к следующему высказыванию Гегеля, процитированному В. И. Лениным в «Философских тетрадах»: «...изменение, выступающее как чисто количественное, переходит также в качественное,— на эту их связь обратили внимание уже древние и представили на популярных примерах те коллизии, которые проистекают из незнания этого»... («лысый»: один волос вырвать; «куча» — одно зерно отнять...)...

...«Эти обороты суть поэтому не пустая или педантическая шутка, но сами по себе они правильны и есть порождения сознания, проявляющего интерес к явлениям,

³⁵ «Анекдоты о Ходже Насреддине». Пер. с тур. В. А. Гордлевского. М., 1957, стр. 19.

возникающим в мышлении»³⁶. Легко заметить, что пример, взятый Гегелем, является типичной притчей, которая вполне может быть изложена в форме анекдота и сродни анекдоту.

Но если сущность остроумия сводится к тому, чтобы довести существо явления до его логического конца и тем самым обратить его в свою собственную противоположность, иначе говоря, вскрыть временность, ограниченность предмета или суждения, то, подходя к комическому с таких позиций, мы неожиданно раскрываем для себя глубокий смысл именно той безграничной массы анекдотов, которые не имеют никакого прямого социального адреса. Ведь именно в таких анекдотах, как правило, раскрывается метафизичность обыденных представлений, многозначность явлений и понятий; именно они являются как бы тренировкой в диалектике; и как ни примитивны порою эти шутки, тенденция в них, несомненно, гораздо более значительна, чем исполнение. Социальный смысл отрицания обыденного сознания в комическом творчестве понять нетрудно: это разоблачение косности отживших, но еще господствующих представлений, разоблачение, исполненное веселья, исполненное радости за торжество разума.

«...ирония есть не что иное, как форма, свойственная философии в ее субъективном отношении к обыденному сознанию»³⁷, — определение это объясняет все. Субъективное отношение, отношение эмоционально-чувственное находит свое отражение в искусстве, которое только и было доступно народу в ту эпоху, только и выражало его философию как таковую. Необычайный расцвет комического творчества на Востоке очень хорошо раскрывает нам ха-

³⁶ В. И. Ленин. Сочинения, т. 29, стр. 110.

³⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 198.

рактер народной философии. Вопреки концепциям реакционных буржуазных историков, этот расцвет наглядно и неопровержимо свидетельствует об активности и жизне-радостности народного сознания в самых тяжелых социальных условиях, в самые мрачные периоды человеческой истории.

Рассмотрев в целом антагонизм философии с догматическим мышлением и религией и отношение комического и философии, мы должны исторически конкретизировать данные положения в соответствии с условиями восточного средневековья. В самом деле, падение рабовладельческого строя в общественном сознании той эпохи отразилось двояким образом. Так, господствующими классами этот социальный переворот воспринимался как «гибель мира». Отсюда тот ужас и отвращение к реальной жизни и даже принципиальное игнорирование ее, которые явились основой мистицизма. Иначе относились к разрушению рабовладельческого деспотизма народные массы, которые сами в огне восстаний добывали остатки ненавистного строя. Реальность в тот момент была их реальностью. И не случайно в это время народность и материализм выступают в наглядном единстве (учение о Дао в Китае; «чарвака» в Индии; материалистические тенденции в восточной науке эпохи Халифата).

Поскольку возникновение и развитие философии по тем временам в целом было прогрессивным фактом, то очевидно, что даже мистические искания, отрицающие реальный мир и зовущие к божеству пантеистическому, иначе говоря, не оформленному социально, представляли собою определенный шаг вперед по сравнению с мертвым застоём официальных религиозных канонов. Говоря о мировом духе и его трансформациях, мистики практически вырабатывали философские понятия мирового развития и эволюций, хотя, конечно, в идеалистическом их виде, определяя

причинные связи в сфере сознания, оторванного от реальности.

Легче раскрыть в мистических учениях элемент социального протеста. В самом деле, призыв отвернуться от бренного мира, который понимался средневековыми дервишами столь прямолинейно, что они часто проводили свою жизнь в берлогах или на верхушках каменных столбов, несомненно отражал неприятие данной социальной действительности и под влиянием народного сознания мог получать демократический смысл. Отсюда — высказывание Энгельса о том, что мистика являлась одной из форм оппозиции феодализму.

Естественным при такой оппозиционной сущности мистицизма было и то, что представители его порою весьма активно обличали несовершенство мира, силу богатства и т. п. И делалось это очень часто в форме комической, форме сатиры, близкой народу и перенимаемой народом. Так, открытое обличение и унижение светского владыки нищим дервишем стало одним из самых распространенных легендарных мотивов Древнего Востока. Отвергать эту относительную ценность большого комического материала, использовавшегося и создававшегося различными религиозными реформаторами, очевидно, не следует.

Однако нужно учитывать, что мистицизм в своем отношении к комическому, как и к философии, чисто формален. Учения мистиков отражали собою такой протест против существующего строя, который получал реакционное направление (откуда и возникает возможность использования мистицизма господствующими классами). Мистицизм не мешал существованию эксплуатации, ибо не звал на борьбу с нею и ставил своей целью отрешение от мира и достижение внутренней свободы и совершенства отдельным человеком. Используя притчи и анекдоты, мистики пытались придать им, в соответствии со своим пессимисти-

ческим мировоззрением, чисто «отрицательный» смысл. Между тем как сила смеха состоит именно в том, что, отрицая те или иные явления, смех несет с собою жизнеутверждение. Воплощением жизнелюбия и оптимизма является комическое творчество народа.

Мистицизм и комическое творчество народа не только имеют различные конечные цели, но и идут к ним различными путями. Так, в основе мистических учений лежит стремление к экстазу, к эмоциональному общению с божеством, тем самым — к пиэтизму. Комическое же резко отличается своим рационалистическим характером.

Действительно, что составляет сущность анекдота — самой важной и распространенной комической формы? Нетрудно убедиться, что сущность эта сводится к комическому выявлению одного единственного жизненного противоречия. В анекдоте ничего другого и нет.

«— Ходжа, проснись, к нам забрался вор...

— Тише ты, жена. Вдруг он найдет что-нибудь хорошее, тогда я у него отниму...»³⁸

В этом диалоге все построено на противоречии: вор в доме бедняка.

Тимур взглянул в зеркало и заплакал: безобразен! Ходжа заревел вслед за ним и хныкал до тех пор, пока уже успокоившийся было эмир не рассвирепел: «Ты-то чего ревешь?» — «Да я же вас вижу каждый день»³⁹.

В словах Ходжи раскрывается противоречие между «постоянным» безобразием Тимура и «кратковременностью» его понимания этого. А каково окружающим?

В противовес сатирической сказке, которая, кроме комического элемента, включает в себя и другие способы эстетической характеристики и имеет довольно рыхлую

³⁸ «Анекдоты о Ходже Насреддине». Изд. 2. М., 1959, стр. 61.

³⁹ «Необычайные приключения Насреддина Афанди», стр. 64.

композицию, анекдот является по своим функциям «чисто комической» формой. А это уже обеспечивает ему исключительную цельность. «Эмоция смеха коротка,— писал Б. А. Грифцов,— смех дробит мир на эпизоды, которые тем смешнее, чем они короче, чем они менее связаны друг с другом... Анекдот — короткий, быстрый и неожиданный рассказ, настоящее достояние юмориста»⁴⁰. Понятно, что в анекдоте все внимание слушателя сосредоточивается на противоречивой ситуации, составляющей его сущность, на ходе ее; отсюда всякая попытка «дополнить» и «приукрасить» анекдот сразу отмечается как фальшивость и утяжеление повествования, как уничтожение данной жанровой формы. Можно сказать, что анекдот представляет собою шутку, вызванную определенным жизненным положением, т. е. как бы первоклетку комического. Как видим, для пэтизма, а вместе с ним для собственно мистического элемента в анекдоте просто нет места. И если условная, временная и пространственная связь в жанре сказки (даже сатирической) в конечном итоге приводит нас к «волшебной» ее первооснове, то анекдот совершенно не поддался даже влиянию того процесса формализации и проникновения мистицизма, который с течением времени все более усиливался в восточной литературе. «Вероятно, в этих маленьких рассказах,— писал Ж. Декурдеманш по поводу турецких анекдотов о Ходже Насреддине,— османский гений наименее удаляется от той трезвости, к которой нас приучили западные рассказчики. Здесь отнюдь нет тех гиперболических сравнений, которые смущают воображение, отнюдь нет тех тонких образов, которые одними османскими учеными могут быть оценены по достоинству, отнюдь нет тех растянутых периодов, имеющих целью изящество или выразительность, которые часто запутыва-

⁴⁰ Б. А. Грифцов. Теория романа. М., 1927, стр. 72.

тот нить рассуждений автора. На месте этих орнаментов, сбивающих с толку европейского читателя, мы находим добрую и откровенную веселость, наивное остроумие, которое заставляет смеяться от души...»⁴¹

Насколько неподатлив анекдот к коренным его изменениям вследствие своего жанрового лаконизма и комической сущности, мы можем убедиться на примере «Гюлестана» Саади Ширазского. У Саади анекдоты превращены в притчи, которые заключаются моралью, часто изложенной стихами. Такая форма не случайна, ибо, стараясь придать анекдотам собственный смысл, иногда совсем из них не вытекающий, Саади не мог обойтись без приложения к ним. Мы приведем один характерный пример такого рода.

Среди анекдотов о Ходже существует рассказ о том, как он подкинул забравшемуся к нему вору какую-то вещь, чтобы вор не думал, что у Ходжи ничего в доме нет. А вот как пересказывается это в «Гюлестане» (в главе «Нравы дервишей»):

Р а с с к а з 4-й

Вор пришел в дом бедняка и, хотя искал там чего-нибудь, не нашел ничего. Бедняк, узнав происходившее, бросил на дороге, где надобно было проходить вору, свой коврик, на котором спал, с той целью, чтобы его поиски не остались тщетными.

С т и х и

Я слышал, что люди божьей воли никогда не опечаливают сердце своих врагов, а ты, кому это легко, даже с друзьями вступаешь в спор и драку⁴².

⁴¹ J. Descaudemanche. Les Plaisanteries de Nasr-Eddini Hodja. Paris, Leroix, 1876, p. 6.

⁴² «Гюлестан». М., 1882, стр. 58.

Сравнивая притчи Саади с народными анекдотами, нужно отметить, что поэт не только меняет их смысл, но при этом часто изменяет и самую сущность анекдота, лишая его комизма. Действительно, когда бедняк из соображений суфийской морали бросает вору свой последний коврик, тут не остается ни капли юмора, ибо никакого противоречия в его поступках нет. Другое дело — Ходжа, расстающийся со своим имуществом для того, чтобы сохранить славу зажиточного человека.

Итак, хотя анекдот нередко использовался мистиками и употреблялся в целях иллюстрации тогдашней официальной морали, по существу своему он противоположен и догме, и фантастике. Отсюда развитие комического творчества на средневековом Востоке должно было связываться с подъемом радикального общественного сознания и его рационалистическим уклоном. Верность этого положения можно подтвердить параллелью с Грецией и Римом, где «смех убил богов» (вспомним Аристофана и Лукиана).

Говоря о подобных явлениях на Востоке, нужно начинать еще с истории древних Китая и Индии, поскольку именно оттуда происходит значительная часть того изумительного по своему богатству комического материала, который прошел по всему Востоку и отразился даже в европейской литературе. Конкретное изучение таких процессов удобнее всего проводить на примере той эпохи расцвета культуры, науки и искусства, которая связана со временем Халифата и освободительных войн народов Востока против арабских завоеваний. Мы уже говорили о необычайном развитии комического творчества в это время. Но роль восточного юмора не ограничивается рамками устного народного творчества. Факты свидетельствуют о том, что в этот период (VIII — XI вв.) вся литература Персии, Аравии и Средней Азии была буквально заполонена народным комическим материалом. Даже в восточной науке

возникают в это время формы, носящие элементы комического («макамы», «муназаре»).

Такое значение комического — этого своеобразного выражения народной философии — станет вполне понятным, если учесть, что культура и наука самим своим существованием и направлением были обязаны тогда народу, его борьбе против эксплуататоров. Действительно, народные движения (хариджитов и карматов), dokonчившие разрушение рабовладельческого строя и очистившие место для нового общественного порядка, в это время как бы забегают далеко вперед, выдвигая примитивные коммунистические лозунги. Материальная база для господства народа еще отсутствует, поэтому его коммунизм оказывается обращенным назад, к первобытным порядкам и неизбежно терпит поражение в столкновении с поднимающимся феодализмом. Однако эти народные движения отвоевывают у господствующей идеологии эксплуататоров века относительной свободы, в течение которых наука и искусство достигли удивительных результатов. Эпоха эта блистает именами Авиценны, Бируни, Омара Хайяма и др. Ее духом жили в дальнейшем все прогрессивные поэты и ученые Востока.

В это время и сам народ как бы подводит итоги своего творчества за многие века. Здесь оформляется знаменитая сказочная сокровищница «Тысячи и одной ночи». Здесь обнаружилось и необычайное богатство народного комического творчества, подспудно развившегося в прошлом, и его подлинный смысл, который с такой очевидностью выразился в образе Ходжи Насреддина — вольнодумца и еретика. Выбор Ходжи — лица духовного и ученого — героем народного анекдота должен объясняться религиозной формой, которую принимали все крупные народные движения в ту эпоху. Но этот образ является и живым воплощением связи комического творчества с философией.

В самом деле, в древние времена сама философия, как правило, выливалась в чувственно-эстетическую форму. Происходило это оттого, что древние рассматривали мир нерасчлененно, в его чувственной совокупности. Вспомним известные слова Ф. Энгельса: «У греков — именно потому, что они еще не дошли до расчленения, до анализа природы, — природа еще рассматривается в общем, как одно целое. Всеобщая связь явлений природы не доказывается в подробностях: она является для греков результатом непосредственного созерцания»⁴³. Это свойство древней философии практически приводило к тому, что и разработка ее получала субъективно-индивидуальный характер — характер учений отдельных мудрецов. Маркс специально подчеркивал, что мудрец, софос, был типичным носителем знаний в древности. Вспомним: «То, что в лице Сократа она (ирония. — К. Д.) приняла форму иронизирующего человека, мудреца, вытекает из основного характера греческой философии и из ее отношения к действительности...»⁴⁴. Это целиком относится и к философии Востока.

Таким образом, в данном плане философия как бы шла навстречу комическому творчеству, сближаясь с ним. Мудрец становился шутником, «иронической личностью». И не в этом ли состоит объяснение той мудрости шутов и шутовства, прикрывающего собою мудрость, которую мы наблюдаем в эпохи древности и средневековья? Не таким ли веселым мудрецом является и Ходжа Насреддин, наиболее яркое порождение комического творчества на Востоке?

После всего сказанного мы можем уже, очевидно, утверждать что в комическом творчестве народа мы находим противопоставление той доктрине подчинения и религиоз-

⁴³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 369.

⁴⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 199.

ного благочестия, которая являлась на Востоке официальной. В анекдотах слышится насмешка трезвого разума над всем условным и не имеющим действительного содержания. Вспомним, как Ходжа учит или учится, как постится, молится богу, сталкивается с людьми богатыми и бедными; всюду и во всем отражается неразумность догм, законов и установлений мира угнетателей. их несовместимость с требованиями живой материальной практики, с человеческими потребностями. Можно ли расценивать это иначе, как духовное раскрепощение? И пусть оно проявляется на примере самых конкретных фактов жизни и быта, оно, несомненно, является определенной ступенью в развитии сознания, той низшей ступенью, присутствие которой необходимо для возникновения и развития более высоких его форм. Комическое творчество в условиях восточного средневековья являлось неизбывной стихией будничного ерetzизма, постепенно и неустанно стиравшего блеск с существующего строя и его религии.

Говоря о народной сущности комического творчества, мы должны, вместе с тем, учитывать диалектику мировоззрения и художественных средств. В самом деле, из истории мы видим, что формы народного юмора могут использоваться реакционными классами и группировками. Соответствующие примеры можно привести из любой эпохи. Вот что пишет о такого рода творчестве в доевней Индии и на средневековом Западе Гастон Пари: «Отчуждение от всего, что возбуждает желание и тревожит душу, полное самообладание, боязнь мирских привязанностей и скорбей — таков смысл буддийской доктрины. Авторами рассказов, составленных с тем, чтобы заставить эту доктрину проникнуть в сердца, были иноки, очень похожие на наших соединевековых западных, которые старались внушить любовь к безбрачию.., указывая на безобразия, пошлость, заботы и опасности брака. Их рассказы были с удовольстви-

ем собраны западными клириками, расположенными смотреть почти так же на брачную жизнь, и служили здесь, как и там, к отвлечению от нее молодых людей»⁴⁵. Понятно, что столкновение различных тенденций в комическом творчестве усиливается с развитием социальной борьбы, с усилением расслоения в крестьянской среде. Из материала, близкого нам по времени, достаточно указать здесь на кулацкие частушки и мещанские анекдоты. Справедливо отмечает В. Г. Базанов, что «фольклор не всегда является «громким голосом настоящего». И далеко не всякий фольклор является подлинно народным творчеством»⁴⁶.

Но обращаясь к комическому творчеству, эксплуататоры никогда не защищали и не выражали логику исторического развития и могли обыгрывать только всякого рода формальные несоответствия. В результате их произведения становились выражением мелких групповых интересов или получали характер клеветы на «темный» народ. Слабость этого творчества со всей очевидностью проявляется в том, что оно никогда не создавало таких образов, какими по праву может гордиться фольклор. К. Маркс указывал, что комическое творчество получает историческое значение только тогда, когда оно обращено на осмеяние уходящих общественных отношений, «последнего фазиса всемирно-исторической формы»⁴⁷. И то, что народный юмор силен именно этим своим направлением, показывает нам не только Древний Восток, но и все дальнейшее развитие мировой истории.

Ислам и феодализм очень быстро задушили науку и искусство, которые так бурно развились на Востоке в пе-

⁴⁵ Г. П а р и. Восточные сказания в средневековой французской литературе. Одесса, 1886, стр. 19—20.

⁴⁶ См. В. Г. Б а з а н о в. Фольклор и современность.— «Русская литература», 1956, № 1, стр. 5.

⁴⁷ К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с. Сочинения., т. 1, стр. 418.

риод Халифата. Сохранение важнейших элементов самых ранних общественных формаций, раздробленность государств Востока и другие отрицательные моменты привели здесь к восстановлению деспотизма и религиозной догматики. Причем и то, и другое получило теперь смысл поистине мрачный и реакционный. Так, догма в период первоначальных кастовых деспотий отражала сущность социального строя, выполнявшего определенную, исторически необходимую задачу. Догматика же, установившаяся в эпоху ислама, превратилась в пустую схоластику, в орудие невежества. Она отражала только полнейший упадок общественной жизни, ее тупик. Но там, где остановилось развитие восточного общества, началось развитие иной, европейской жизни. В Европе эпоха феодального средневековья завершилась рождением нового прогрессивного капиталистического способа производства, и в период крушения феодализма мы наблюдаем здесь явления, во многом перекликающиеся с тем, что имело место на Востоке в момент перехода от рабовладельчества к феодализму. Это была великая эпоха Возрождения. Нужно ли особо говорить здесь о том, насколько эпоха эта была отмечена тем же отблеском торжествующего и смеющегося разума? Веселый аббат, двойник Ходжи — Тиль Уленшпигель и другие многочисленные комические фольклорные образы, такие литературные шедевры, опирающиеся на фольклор, как шекспировские шуты и Фальстаф, герои Рабле, Дон Кихот и Санчо Панса, говорят сами за себя. Сходство факторов, вызывавших расцвет комического в эпоху Возрождения с теми, которые обуславливали развитие восточного юмора, подтверждает следующее высказывание: «Имея важное значение и в средние века, сатира, однако, не могла тогда развернуться сообразно своим способностям, стесняемая сильной во всех проявлениях культуры догматикой, и не имея достаточно удобных объектов для высмеивания вследст-

вне мало проявлявшейся людской индивидуальности. Когда же возродилась пылкость человеческого ума и ее неизменный спутник — скептицизм, сатира сразу разрослась и приняла внушительные размеры как в литературе (Rabelais, Cervantes, Folengo и др.), так и в жизни, породив легион людей, насмешливо улыбающихся окружающей действительности...»⁴⁸

Наконец, то же самое мы видим в эпоху Просвещения и в эпоху Французской революции, когда, по словам Л. Гроссмана, одним из распространенных жанров-миниатюр был «тот вид анекдота, который вышел из европейских фавль и фацеций, из итало-французских смехотворных повестей и рассказов о шутках и дураках вроде германских сказаний о Тиле Эйленшпигеле»⁴⁹.

Конечно, на народную почву опиралось и творчество великих сатириков того времени — Свифта и Вольтера.

Сопоставление эпохи Возрождения и эпохи халифата важно для нас в том отношении, что оно позволяет отметить в подобных случаях расцвет гуманистических идей и тем самым еще раз подтвердить нашу мысль о гуманистической сущности народной философии. Однако говоря о дальнейших судьбах комического творчества в условиях углубляющейся дифференциации общества и общественного сознания, мы должны признать, что оно разделяет участь притчи, а именно: постепенно ослабевают его общеполитические функции и соответственно усиливаются политические и конкретно-бытовые. Надо, правда, при этом оговориться, что комическое творчество всегда практически служит развитию диалектического мышления и всегда сохраняет для человека свое обаяние как орудие духов-

⁴⁸ К. Миклашевский. *La commedia de l'arte*. СПб., 1914, стр. 29.

⁴⁹ Л. Гроссман. *Этюды о Пушкине*. М.—Пг., 1923, стр. 44.

ного очищения, помогающее ему освобождаться от рутины и косности.

О плодотворности и постоянстве комических жанров фольклора пишет В. М. Сидельников, исследовавший их на русском материале⁵⁰. Богаты по своему содержанию и сборники комических произведений других народов нашей страны (украинцев, грузин, латышей и др.), появляющиеся за последние годы. В них мы находим множество художественных образцов, что свидетельствует об активной жизни комического творчества и многообразии его форм в наши дни.

⁵⁰ В. М. Сидельников. Идеино-художественная специфика русского народного анекдота.— «Труды Ун-та Дружбы народов им. Патриса Лумумбы», т. IV. Серия «Вопросы литературоведения», вып. 1. М., 1964.

Песенное творчество



Знакомясь с исследованиями народного песенного творчества, нетрудно заметить, что внимание, уделяемое этой области фольклора, далеко не соответствует ее масштабам и значению. В прошлом все основные теоретические исследования и споры сосредоточивались в фольклористике вокруг героического эпоса и сказки. Значительный сдвиг в изучении народной песни был сделан в самое последнее время благодаря работам ряда наших ученых (В. М. Сидельникова, А. М. Новиковой, Н. П. Колпаковой, Т. М. Акимовой, С. Г. Лазутина). Труды эти дают многостороннее представление о народных песнях и подводят нас к определению места песенного творчества в развитии фольклора и шире — народного сознания. Однако мы,

очевидно, не погрешим против истины, если скажем, что фольклористика наша в решении этих проблем стоит еще в самом начале большого и трудного пути.

Первым шагом в осмыслении явлений, отличающихся большим количеством и разнообразием образцов, становится обычно их классификация. И в этом направлении нашими учеными достигнуты реальные успехи. Среди работ, решающих эту проблему, следует выделить труд Колпаковой. «Песня служила человеку для различных целей,— пишет она.— Во-первых, сопровождая земледельческие и семейные обряды, она должна была силой словесного заклинания закрепить и усилить их магическую целеустремленность, т. е. помочь человеку в его трудовой деятельности и в некоторых особо важных и ответственных обстоятельствах его личной жизни (например, при заключении брака). Во-вторых, песня должна была помочь человеку при отдыхе, изображая в веселом игровом аспекте переосмысленные явления трудовой деятельности. В-третьих, песня прославляла человека-труженика, воздавала ему хвалу за его общественные и личные качества. Наконец, в-четвертых, песня должна была выражать все многообразие душевного мира человека с его радостями, печальями, чувством юмора и сатирическими суждениями по поводу отрицательных явлений общественно-политического и бытового уклада. Таким образом, у традиционной песни было много задач, в связи с которыми она распадалась на четыре основных жанра: песен заклинательных, игровых, величальных и лирических»¹. Все это само по себе, по-видимому, верно, и представляет собой вывод исследователя, досконально знающего песенное творчество народа, вывод, являющийся несомненным вкладом в общую характеристи-

¹ Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня.— Автореф. докт. дисс. Л., 1963, стр. 11—12.

ку песен. Но если мы подойдем к подобной оценке песен с точки зрения внутреннего развития жанра, с целью получить ключ к его эстетической эволюции, то убедимся, что она требует существенных дополнений и объяснений.

Обратим внимание, что в приведенном делении песен имеется одно видимое несоответствие. В ряду различных типов песен выделяется тип «лирических» песен. Но разве заклинательные, игровые и величальные песни не являются лирическими? Здесь можно сделать только тот вывод, что лирические песни мы должны рассматривать как песни, освободившиеся от всякого рода побочных функций, как лирические по преимуществу. Следовательно, успех теоретического исследования песен, исторической трактовки их поэтической сущности зависит от наших успехов в осмыслении лирических песен. Однако именно здесь нам удастся пока установить только количественные, а не качественные факторы. В самом деле, к чему сводится социально-теоретический анализ художественного содержания лирических песен, проводимый в современных исследованиях? К указанию на их тематику или социальную принадлежность (например, любовные, семейные, или солдатские, рабочие, ямщицкие и т. д.). Такой подход напрашивается сам собою. Однако так ли он плодотворен? «Отражая всё возрастающую глубину национальной общественной жизни и личной психологии.— пишет Н. П. Колпакова,— она (лирическая песня.— К. Д.) имела возможность углублять свое эмоциональное содержание, отражать на протяжении веков усложнявшиеся явления текущей общественной жизни, вносить новые сюжеты и образы в свои тексты, развивать свою музыкально-словесную поэтику, которая в трех предыдущих жанрах веками жила почти неподвижной жизнью»². Здесь мы находим справедливое

² Н. П. Колпакова. Русская народная бытовая песня, стр. 19.

указание на то, что историческому развитию были подвержены именно лирические песни,— но указание внешнее и сводящееся к тому, что круг социальных факторов и проявлений духовной жизни человека, отражавшихся в народной песне, остается незамкнутым (а значит и теоретически неопределимым в целом).

То же самое относится и к общественной принадлежности лирических песен. Можно сказать, что в песенном творчестве каждая социальная группа и даже этническая единица (одно село) утверждает, хотя бы в какой-то мере, свою самостоятельность и оригинальность, чего, например, нет ни в эпосе, ни в сказке, ни особенно в пословицах. Последние всегда фигурируют как «всеобщее» (даже подчеркивается общность, общепризнанность истины). В песне всяк норовит отличиться. Надо, правда, сказать, что тематически-групповые дробления намечаются и в других областях фольклора, когда эти области приходят к реалистической стадии своего развития (например, солдатские сказки). Но в песне эта склонность к дифференциации (в соответствии с ее эмоционально-индивидуальной сущностью) выступает как качество принципиальное. Естественно, что попытка исчерпать в теории все разновидности песни (у всех народов) бессмысленна, ибо каждый новый день, каждая новая национальная и даже профессиональная группа могут порождать новый вид песни (например, у многих народов в результате их исторической судьбы возникали так называемые «эмигрантские» песни). В плане групповом — профессиональном — можно назвать бурлацкие песни, студенческие и т. д.

Это, конечно, вовсе не значит, что тематическое и социально-групповое деление (которые неизбежно переходят одно в другое) не нужно для науки. Наоборот, проводя такое деление, мы уясняем себе весь исторический ход развития песенного творчества с фактической стороны, весь

круг социальных, исторических и психологических факторов, отразившихся в песенном творчестве. Однако внутренняя и внешняя «незавершенность» такого рода классификации, несомненно, показывает нам, что понимания эстетической сущности песен мы с ее помощью еще не достигаем.

Нам необходимо, очевидно, проникнуть во внутреннюю природу песенного творчества. Но насколько наши представления в этом отношении еще не определились, можно судить по следующему факту. Народная песня в самом общем смысле может быть отнесена к области поэзии. В противоположность прозаическим жанрам фольклора в нее же мы должны будем включить и все виды историко-героического эпоса. Видимое сходство песни и эпоса тем более велико, что, как указывал В. Я. Пропп, в фольклоре всякое поэтическое произведение поется. И вот мы наблюдаем, что на основании этого формального сходства наши фольклористы нередко стирают качественную грань между эпической поэзией и народной песней, рассматривая их развитие как единую эстетическую линию. Так, в книге С. Г. Лазутина «Русские народные песни» мы читаем: «В широком смысле слова понятие «народная песня» включает в себя очень обширный и чрезвычайно разнообразный материал: сюда входят в жанровом отношении песни лирические, эпические и лиро-эпические»³. Чтобы не было никаких сомнений в подлинном значении этого высказывания, добавим, что С. Г. Лазутин, в частности, относит к «песням» исторические песни XVII—XVIII вв., которые никогда песнями в собственном смысле слова не были и народом за таковые не признавались, а свое название «песни» получили только в фольклористическом обиходе. В более сложной, концептуальной форме подобная

³ С. Г. Лазутин. Русские народные песни. М., 1965, стр. 6.

точка зрения проводится Д. И. Балашовым. «В нашем изложении, — пишет он, — мы молчаливо исходили из схемы: эпос — баллада — лирическая песня»⁴. И, как было сказано, в формальном плане такая линия развития действительно может проводиться. Но по существу здесь происходит смешение совершенно различных явлений. Отражая сферу внутренних лирических переживаний, песня в этом основном своем качестве противостоит всей эпической поэзии и живет параллельно с нею, возникая с первых шагов человеческой истории. «Параллелизм» эпических жанров и песни проявляется и в их содержании: ведь песня по своему охватывает проблематику и героического эпоса (труд и история), и сказки (обряд и мораль), и философских жанров (юмор). Но освоение одного и того же материала может производиться параллельно только такими формами искусства, которые принципиально различаются по своему эстетическому существу; иначе это было бы простым дублированием. Песенное творчество народа по отношению к эпическим жанрам может рассматриваться едва ли не как половина фольклора, причем половина, обладающая чрезвычайно своеобразными закономерностями и стимулами развития.

Трудность характеристики песен состоит в том, что это — материал, в котором нет, казалось бы, моментов устойчивых и определенных. Если, говоря о других областях фольклора, мы можем — благодаря их объективному характеру — уже по тематике и конкретным реалиям нащупать их историческую и социальную сущность, то субъективность песен придает им нередко видимость вневременности. А. И. Герцен говорил, что в народной песне нашли себе выражение «все поэтические начала, бродившие в душе

⁴ «Народные баллады», стр. 37.

русского народа»⁵. Понятно, что при оценке песенного творчества мы вынуждены обратиться к характеристике «духа народного», или, по определению В. Г. Белинского, «таинственной психеи народа». Песня, писал он, есть «выражение безобразного и бесформенного чувства»⁶. Как подступиться к этой зыбкой и постоянно движущейся стихии? Очевидно, предмет такого рода может быть осмыслен только в том случае, если мы взглянем на него в его совокупности. И правильная оценка частных сторон и проблем песенного творчества возможна, по-видимому, только после трактовки его в самом общем социально-историческом и гносеологическом плане. В этом отношении песенное творчество подобно области народной философии и юмора, и это совсем не случайно. В философских жанрах фольклора и в лирической песне выражаются в развитой и законченной форме два противоположных момента в народном сознании — рациональный и эмоциональный. Такое обособление и относительно самостоятельное развитие противоположностей в искусстве (как и в любой другой области) представляет собою закономерное и прогрессивное явление, которое составляет целый этап развития после первоначального нерасчлененного его состояния. В фольклоре этот аналитический период естественно отражает усиливающуюся дифференциацию общества, развитие личности и ее самосознания, развитие и обособление человеческих способностей. И философские жанры, и песенное творчество жили, конечно, с первых этапов истории человечества, но расцвета своего они достигали на поздних этапах развития фольклора данного народа. Причем, поскольку философские жанры в основе своей служили функции, не являющейся собственно художественной, в эстетическом отношении

⁵ А. И. Герцен. Полн. собр. соч., в тридцати томах, т. 7. М., 1956, стр. 185.

⁶ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, стр. 12.

первенство принадлежало их лирическому собрату. Песенное творчество, по сути дела, является последним по времени великим выражением народной эстетики.

Понимание этого позволяет нам установить действительные отношения песни с историко-эпической поэзией. Высшим образцом последней является героический эпос. Но внутреннее различие его с песней очевидно. Песенная поэзия представляет собою эмоциональный отклик на мир не монолитного коллектива, утверждающего в искусстве свое единство, но отдельной личности, которая выделила себя из коллектива и потому самый коллектив стала воспринимать как сумму самостоятельных индивидуальностей. Понятно, что здесь мы наблюдаем прямую противоположность художественных принципов. Конечно, это различие внешне стирается, когда мы сравниваем с песней позднейшие формы эпической поэзии, например балладу. Но в песне на первый план выступает жизнь души, а действительные обстоятельства служат только объяснением чувств, только способом указания на них.

Невозможность сближения эпических форм с песней ясно проявляется в мировоззренческом плане. Если художественная система героического эпоса, его поэтика оказывалась в непосредственной зависимости от мифологического мировоззрения, если над балладой тяготеет власть идеалистических представлений, то песня, даже предназначенная для выполнения специально обрядовых функций, практически служила выражением реальных лирических эмоций, которые были обращены к реальным явлениям природы и человеческой жизни. Именно поэтому даже эти обрядовые песни не исчезали с исчезновением обрядов, но оставались на устах народа в качестве обычных лирических песен. Специально религиозных чувств в природе не существует, чувство всегда является результатом соприкосновения человека с окружающей его действительностью. Та-

ким образом, сама эмоциональная природа песенного творчества освобождала его по существу от связи с мифологическим мировоззрением.

Остаются проблемы музыкального исполнения эпических произведений и песен. Но здесь-то нам и открывается тот момент, который должен быть отправным в исследовании эстетической природы песен. Действительно, в области эпического творчества музыкальная его сторона является вспомогательной. Как свидетельствуют наблюдения музыковедов-фольклористов (С. Н. Кондратьевой), в музыкальном отношении эпос принципиально не выходит за рамки возможностей диатонического речитатива. И только в ряде культур Востока с полным господством в их песенной лирике пентатоники влияние последней ощущается и в эпосе, между тем как в песне мелодия явно выступает на первый план. Нужно ли говорить, что самим народом песни прежде всего и главным образом воспринимаются в их мелодическом бытии, как проявления музыкальной культуры. Правомерность обращения к мелодической стороне песен при их общей теоретической характеристике очевидна потому, что мелодия песни глубочайшим образом связана с тем самым «лирическим существом песни», развитию которого нам и предстоит дать реальное историческое обоснование. В настоящее время потребность соединения исследований фольклористов-словесников со специальными музыковедческими исследованиями ощущается у нас очень остро, но значение этой проблемы все-таки не осознается полностью.

О том, насколько плодотворно и естественно объединяются наблюдения над поэтическим текстом песни и их мелодической структурой, можно судить даже на основании частных вопросов изучения песен. Так, в диссертации Н. П. Колпаковой хорошо раскрыта содержательная обусловленность существования в народе двух видов песен:

частых и протяжных. Такое деление позволило автору проследить тесную связь между социально-психологическим содержанием песен и их эмоциональной окраской, опирающейся на ритмическую основу мелодии. О том, что в песне текст если и не подчиняется полностью мелодии по содержанию, то во всяком случае живет музыкальной жизнью, особенно наглядно свидетельствуют протяжные песни. В кандидатской диссертации И. И. Земцовского «Протяжная песня как особая форма русской народной песенной культуры» мы читаем следующее: «В протяжной песне буквально все подчинено распевности. Эстетический смысл этого состоит в том предпочтении, которое отдается в ней музыке как носителю лирического содержания. Именно мелодический аспект создает в песнях ясный эмоциональный образ без навязывания ему логической определенности. Тем самым он обогащает песенный текст глубоким «подтекстом», давая простор воображению»⁷.

Мы можем привести примеры из песенного творчества многих народов, когда различие между отдельными песенными формами удастся установить только по музыкальной их стороне. Показательной является характеристика румынских и молдавских дойн и песен, которую дает крупнейший румынский фольклорист Михай Поп. Он отмечает, что в словесном, литературном отношении дойны и песни разделить невозможно, и определения этих видов творчества в фольклористике до сих пор не существует. Дойны отличаются от собственно песен своей музыкальной структурой⁸.

⁷ И. И. Земцовский. Протяжная песня как особая форма русской народно-песенной культуры.— Автореф. канд. дисс. Л., 1964, стр. 9.

⁸ М. Поп. Prefață — Flori alese din lirica populară. București, 1960, р. X.

Чрезвычайно интересным материалом в этом отношении являются негритянские спиричуэлы. Возникая на основе религиозных сюжетов и будучи исполняемыми вначале только в церкви, спиричуэлы свое происхождение, естественно, вели от тех духовных песен, которые уже существовали у белых. Это дало основание некоторым исследователям спиричуэлов отрицать их самостоятельность. Джордж Пуллен Джексон утверждает, например, что спиричуэлы являются только подражанием евангельским гимнам белых с некоторой негритянской «расовой выразительностью»⁹. Этот вопрос вызывает дебаты до самого последнего времени. Сравним, однако, духовные песни и спиричуэлы с содержательной и формальной стороны. Пуританская религиозность белых американцев была менее всего склонна к художественному выражению. И, как мы знаем, искусство белых возникало как бы в противовес пуританству, в борьбе с его морализаторскими требованиями. Трудно понять, как в этих условиях религиозные псалмы могли бы нарушить свою каноническую ограниченность и перерасти в живое искусство. Иное мы находим у негров. Когда они пели о спасении во Христе, они мечтали о реальной свободе. Они воспевали небо и счастливую землю Ханаан как место покоя и отдыха для своей измученной души. В своей книге «The Negro Caravan» Стерлинг Браун пишет: «В спиричуэлах раб смотрел ясными глазами на этот мир и раскрывал в трагической поэзии то, что видел»¹⁰. Действительный смысл спиричуэлов нередко проявляется совершенно явственно. Взять хотя бы следующие строки из них: «Разве господь не освободил Даниила, почему же не каждого человека!», «Богач Дайвс жил так хорошо, когда же он умер, он нашел пристанище в

⁹ G. P. Jackson. White and Negro Spirituals. N. Y., 1943, p. 293.

¹⁰ S. Brown. The Negro Caravan. N. Y., 1943, p. 419.

аду», «О, Свобода, пусть я буду погребен в могиле, прежде чем стану рабом!» Уже эта особенность спиричуэлов — протест против действительности в религиозной форме — доказывает, что они принадлежат неграм. Рабы не могли протестовать иначе.

Однако еще яснее о негритянской сущности спиричуэлов говорит их поэтическая и музыкальная специфика. Рабы, приняв христианство, принимали и существующий репертуар религиозных гимнов. Пение это сильно влияло на музыкально восприимчивых рабов, и они сами исполняли эти гимны. Однако все дело в том, что негры превратили строгую, канонизированную область религиозных гимнов в форму живого художественного творчества. Как справедливо отмечает Джон Уорк в предисловии в книге «American Negro Songs», необходимо отличать подражание от пересоздания. Даже в отношении негров к каноническим гимнам заметна бессознательная критика, которая приводила к переделке отдельных слов и фраз, к добавлению идиом и переработке мелодий и ритмов. Что же касается собственно спиричуэлов, то они живут как настоящие народные произведения, переделываясь и дополняясь в процессе бытования, и один и тот же спиричуэл в Джорджии исполняется иначе, чем в Техасе («Катись медленно, прекрасная колесница», «Был ли ты там, когда распяли Христа»).

Нужно сказать, что основным моментом в поэтике спиричуэлов явилось как бы эмоциональное насыщение и оживление текста гимнов, непосредственное подчинение его музыке. В связи с этим даже традиционные тексты довольно основательно перерабатывались. Большое развитие в спиричуэлах получили повторения отдельных строк. На таких повторениях собственно и строилась вся эмоциональная сила спиричуэлов. На повторах отдельных строк и взаимной переключке запевалы и хора основывался один

из главных видов спиричуэлов, так называемые песни «зова и отклика». Луис Унтермейер пишет: «Только те, кто слышал эти каденции, могут оценить вклад негра. Их волшебство проистекает из неаффектированного благородства тем, из их дразняще-меняющихся ритмов, таких простых внешне и таких бесконечно разнообразных внутренне; оно происходит из глубокой эмоциональной искренности в каждом биении»¹¹. Характерно то развитие, которое получила постепенно музыка спиричуэлов. Элементы негритянского хорового пения в ней все более усиливались, так что возникла даже новая манера исполнения спиричуэлов, при которой пение стало сопровождаться аплодированием, топанием ног, раскачиванием тела, расхаживанием и пляской. При этом число медленных, сдержанных спиричуэлов постепенно сокращалось, и все более популярными становились быстрые, синкопированные, отрывистые мелодии. Здесь следует остановиться и на африканских элементах в музыке спиричуэлов. Главная ошибка многих исследователей, говорит Д. Уорк, состоит в том, что при анализе спиричуэлов они всецело полагаются на стихи и не обращают внимания на их музыку. Но нетрудно убедиться, что негры были более поглощены музыкой, чем словами, и музыка эта тесно связана с национальным характером негров и с их родиной — Африкой.

Учет мелодической стороны песни необходим не только для характеристики частных ее форм, но и для понимания общих условий развития песенного творчества. Очевидно, что в конечном итоге причины развития песенного творчества следует рассматривать именно в связи с развитием народной музыки (ибо иначе содержание песен могло бы найти себе выражение и в других, устных формах фольклора). Исследования советских музыковедов показы-

¹¹ Цит. по S. Brown. The Negro Caravan. N. Y., 1943, p. 418.

вают нам, что расцвет русской песенной лирики начинается с начала XVII в. По общему их мнению, эта эпоха возникновения русской нации является временем постепенного образования высокоразвитого народного классического песенного стиля и основных песенных жанров, в которых нашли свое отражение общность психологического склада русских людей, отличительные особенности русского национального характера¹². Вот, например, как конкретно и основательно трактует проблемы исторического развития и исторического приурочения песенного творчества музыковед: «Из истории очевидно,— пишет И. И. Земцовский,— что в XIV—XV вв. происходило складывание великорусской, украинской и белорусской народностей. Именно тогда Белоруссия и Украина (первая с XIV по XVIII век, вторая с XIV по XVII век) были изолированы от России и не свободны в своем развитии (находились под иноземным игом). Со своей стороны фольклористика говорит о том, что общими у восточнославянских народов оказались древний и новый песенный слой — свидетельство их былого единства и позднейшего объединения. Протяжной песни на Украине и Белоруссии нет. Очевидно, она сложилась именно на Руси в период насильственной изоляции белорусов и украинцев от русской общественно-экономической и культурной жизни. Значит, примерные хронологические рамки становления и расцвета протяжных песен — XIV—XVIII век, т. е. эпоха «Московской Руси»¹³. Но протяжная песня является высшей формой лирических русских крестьянских песен, и, следовательно, момент ее расцвета может быть признан моментом расцвета русских песен в целом. Такого рода

¹² Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество. Вып. 2. М., 1956, стр. 4.

¹³ И. И. Земцовский. Протяжная песня как особая форма русской народно-песенной культуры, стр. 6.

музыковедческий анализ, по сути дела, составляет уже концепцию исторического развития русского песенного творчества и должен быть положен в основу его изучения.

Однако отдавая предпочтение при исследовании песен и их исторического развития музыкальной их стороне, мы не должны понимать это как полное подчинение наших суждений эмпиризму конкретных музыковедческих наблюдений. Иначе говоря, и музыкальную природу песен мы должны, во-первых, оценивать в широком эстетическом плане, не упуская из виду содержание поэтического текста, а во-вторых, корректировать музыковедческие наблюдения общими историческими соображениями.

«...Русская песня,— пишет, например, И. И. Земцовский,— формировалась в более благоприятных исторических условиях по сравнению с белорусской и украинской. Татаро-монгольскому игу был нанесен сокрушительный удар уже в XIV веке. После почти 250-летнего ига народ воспрянул и зажил активной исторической жизнью. Русское средневековье отмечено бурным возрожденческим пафосом. В песенном фольклоре наибольшее развитие получила лирическая струя. В творчество втягивались все новые слои трудового населения, что влекло за собой расширение содержания лирической песни. Крестьянская песенность развивалась медленно, но органично, и новые выразительные средства складывались в ней исподволь на традиционной базе чисто мелодического мышления»¹⁴. «Представление о протяжных песнях как непременно грустных по характеру и содержанию неверно. Образный мир их необыкновенно широк. Все темы собственно лирических песен встречаются и в протяжных»¹⁵. Соглашаясь с этими конкретными наблюде-

¹⁴ И. И. Земцовский. Протяжная песня как особая форма русской народно-песенной культуры, стр. 6.

¹⁵ Там же, стр. 7—8.

ниями автора, мы, видимо, должны все-таки для характеристики русского песенного творчества на протяжении всего его развития принять точку зрения крупнейших представителей русского освободительного движения, точку зрения гораздо менее оптимистическую. «Кто знает голоса русских народных песен,— писал А. Н. Радищев,— тот признает, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее... В них найдешь образование души нашего народа»¹⁶. Мы подчеркиваем: «образование души!» — этот вопрос нельзя сводить к существованию или отсутствию веселых песен в русском песенном репертуаре и нельзя не оговорить при общей его оценке. В развитии русской общественной жизни мы должны отметить то основное, что определяло ее перспективы на века вперед, а тем самым определяло и основное содержание и направление русской народной песни, именно: усиление классового гнета и установление крепостного права. «Интенсивное развитие русской песенной лирики в рассматриваемый исторический период,— пишет Т. В. Попова,— стоит в теснейшей связи с усиливающимся стремлением к высвобождению личности от гнетущих оков косного патриархального семейного уклада, а также с растущим протестом широких народных масс против социального гнета»¹⁷.

В ходе эстетического анализа той или иной формы искусства мы, помимо собственно исторической обстановки развития данной формы, должны раскрывать и гносеологические ее корни. При этом наше внимание, естественно, переключается с социально-исторических моментов на моменты психологического и тому подобного плана. Учет последних весьма важен и полезен. Но при первом обращении к ним они могут заслонить в сознании исследовате-

¹⁶ А. Н. Радищев. Избранные сочинения. М., 1952, стр. 63.

¹⁷ Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, стр. 106.

ля факторы более существенные. Так, И. И. Земцовский подробно разбирает развитие песенного творчества с точки зрения развития абстрактного лирического момента в жизни и сознании людей. Этим его подходом определяется и тот круг конкретного песенного материала и песенной проблематики, которую он включает в поле своего зрения: «Одним из неизученных аспектов проблемы отношения протяжной песни к действительности является вопрос о жизненных предпосылках лирических эмоций. Лирика в жизни явилась основой лирики в песне. В качестве примера рассмотрены лирические любовные, отражающие преимущественно внесемейные отношения. Протяжная песня создавалась в русское средневековье, когда любовь в нашем смысле еще не лежала в основе брака, вынуждена была искать себе выход вне семьи. Несмотря на установление в русском семейном быту домостроевского режима, лирическая песня (и отчасти баллада) воспевала «свободную любовь». Песни подобного содержания, разнообразные по форме и среде бытования, закономерно возникали у разных народов в эпоху средневековья (ср. французские альбы)»¹⁸. Все это верно и подтверждает мысль о гуманистической защите естественных прав человека фольклорной философией. Но останавливать внимание на этих любовных «внесемейных» песнях и не касаться песен, порожденных домостроевским режимом, которых было, видимо, гораздо больше, и тем более не говорить о песнях, возникших под гнетом крепостничества, на наш взгляд, не совсем верно. «Русская песня — русская история, — писал А. М. Горький, — и безграмотная старуха Федосова, уместив в своей памяти 30 000 стихов, понимает это гораздо лучше многих очень грамотных людей»¹⁹.

¹⁸ И. И. Земцовский. Протяжная песня как особая форма русской народно-песенной культуры, стр. 9.

¹⁹ М. Горький. О литературе, 1953, стр. 18.

В. Г. Белинский видел в русской песенной лирике истинное глубокое чувство народа, «сдавленное неправильно развивающейся общественностью». О русской песне он писал следующим образом: «... медленное, тяжкое, испытательное историческое развитие Руси: междуусобия и темное владычество татар... быт русского крестьянства... Семейный быт — первый и непосредственный источник народной поэзии. Русская народная эпическая поэзия как будто совсем не приняла в себя элемент лирической поэзии. И это логично: русская эпическая поэзия как будто совсем обошла и миновала семейный быт, посвятив себя преимущественно идее своей народности в общественном значении. И потому в эпической поэзии чувство отваги, удалства и молодечества составляет главный преобладающий мотив. Лирическая поэзия, напротив, вся посвящена семейному быту, вся выходит из него; и потому она так грустна, так заунывна и нередко дышит таким сокрушительным чувством отчаяния и ожесточения»²⁰. Очевидно, что лирическое содержание мы должны рассматривать не в поэтико-мадригальном смысле, но как социально-историческое осознание личностью самой себя, происходящее на основе дифференциации общества. А последняя влечет за собою процессы гораздо более важные в социальном отношении, чем зарождение «свободной» любви. Мы имеем в виду окончательное «размежевание» эксплуататоров и эксплуатируемых, превращение эксплуатации в открытую насильственную диктатуру господствующего класса. С этой точки зрения странно читать утверждение Земцовского, что в «Московской Руси крестьянство составляло подавляющее большинство населения и было основной общественной силой страны»²¹. Все дело в том, что, освободившись

²⁰ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1954, стр. 476—477.

²¹ И. И. Земцовский. Протяжная песня как особая форма русской народно-песенной культуры, стр. 7.

от татарского ига, русский народ не успел расправить плечи, как попал под новое ярмо — ярмо крепостничества. И по сравнению с этим социально-историческим фактором и недолгая радость освобождения, и возрожденческий пафос, которые, конечно, имели место, все-таки оказывались весьма незначительными и мимолетными. Не случайно победа над татарами, при всем ее великом значении, не породила в русском фольклоре ничего, равного былинному эпосу, а в основном только использовала этот эпос в переосмысленном виде.

Но, может быть, русская песня достигла своего наивысшего расцвета в период до установления крепостничества? И это не так. Земцовский сам указывает, что «крестьянская песенность развивалась медленно». Ее кульминация (и об этом свидетельствует основная масса дошедших до нас песен) относится к XVII в., а вернее сказать, к XVII — первой половине XVIII в. К этому времени (ко второй половине XVII в.) крепостное право не только оформилось фактически, но и было юридически закреплено. Самосознание личности из народа в России XVII века должно было, таким образом, выразиться прежде всего в протесте против крепостного ее закабаления, т. е. получить гражданский протестующий характер. Не случайно на этой вершине песенного творчества возникает не что другое, как «удалые» песни, песни «вольного общества, вольных людей» (по выражению В. И. Ленина), «полные удали и отваги», отражающие смелые действия, «смелый образ мыслей»²². Чтобы вызвать живое представление об этих песнях, достаточно назвать здесь «удалую» песню «Не шуми, мати, зеленая дубравушка», которая упоминается Земцовским только в ходе анализа формально-музыкальных особенностей протяжной песни. Все-

²² «Ленин о поэзии». Из воспоминаний В. Бонч-Бруевича.— «На литературном посту», 1932, № 4, стр. 4.

сторонняя характеристика «удалых» песен дается в докторской диссертации Т. М. Акимовой. «В удалых песнях,— пишет она,— изображались такие факты народного возмущения, как расправа с представителями власти. Чаще же всего их содержание проникало в эмоциональную сферу жизни людей, ставших в противоречие с феодальным законом»²³. Образ «разбойника», возникший в эту пору, стал отражением идеалов свободной гражданственности.

Подлинное значение XVII века в развитии народного самосознания и песенного творчества открывается нам, когда мы сравниваем фольклор, связанный с восстанием Разина и движением Пугачева. Внимание ученых неоднократно привлекал тот факт, что фольклор пугачевщины значительно беднее, и очень часто он является простым воспроизведением песен и сказок, возникших вокруг имени Разина. В статье «Социально-политические судьбы песен о Степане Разине» Н. Пиксанов писал о разинском движении и его необычайно ярком отражении в фольклоре следующее: «Оно не создало крупных перемен в русской государственной жизни — ни в социальных, ни в правовых, ни в хозяйственных условиях — и замерло как бы бесследно.

Но словно повинувшись закону сохранения энергии, разинское движение, исчезнув из практической жизни, свое напряжение передало в жизнь духовную и здесь обнаружило необычайную живучесть и долговечность.

Еще при жизни Степана Разина о нем слагались легенды и песни, а потом их запас все разрастался и разрастался. Их собралось необычайно много, гораздо больше, чем, например, о Петре Великом. Все Поволжье было переполнено песнями о Разине; они бытовали и в Архангель-

²³ Т. М. А к и м о в а. Народные удалые песни в устном бытовании и в художественной литературе конца XVIII — первой половины XIX века.— Автореф. докт. дисс. Л., 1964, стр. 5.

ской губернии, и в Якутской области, и в Оренбургском крае, и в Смоленщине. Двести пятьдесят лет прошло от казни Разина, но и до наших дней сбереглось это богатство народно-поэтической песенной памяти; даже пугачевщина — движение более сильное — не заглушило в народе преданий о Разине, наоборот, оказалось несравненно скуднее в народном творчестве, чем разиновщина»²⁴. Понятно, что такое отношение народа к разинскому движению требует особых объяснений.

Часто мы встречаемся с попыткой представить дело так, будто пугачевский фольклор не уступал разинскому, но суровые преследования, которым подвергались певцы и рассказчики, привели к тому, что он в большей своей части до нас не дошел. Факт преследования несомненен, бесспорно и то, что не весь пугачевский фольклор дошел до нас. Но ясно также, что при сравнительной оценке фольклора, связанного с именами Разина и Пугачева, эти аргументы оказываются формальными и несостоятельными. Разинский фольклор преследовался не меньше, а доминирование образа Разина в бунтовщическом фольклоре, частое замещение им образа Пугачева такими внешними причинами объяснить нельзя.

Здесь нам снова нужно обратиться к концепции И. И. Земцовского. Действительно, победа над татаро-монголами придала русскому человеку могучие душевные силы, и тем сильнее, тем отчаяннее был его протест против подавления этих сил мерами классового угнетения, тем ярче и глубже отражалась эта эмоциональная энергия в песнях народных. Разинский фольклор возник в эпоху, наиболее яркого и последовательного народного протеста против крепостного права, в эпоху, когда носителями этого протеста и его организаторами были люди высокого

²⁴ «Художественный фольклор». М., 1926, стр. 54.

духа народной вольницы, общенародного демократического самосознания, достигнутого массами в борьбе против монгольского ига. Таким последовательным и открытым защитником народной вольности был Степан Тимофеевич Разин. В эпоху Пугачева укрепление политических царистских форм феодализма было уже по необходимости принято массами как факт, как реальная форма политической власти; и массы исходили уже из этого факта, старались утвердить свои интересы в рамках царистских представлений, выступая за «доброе» царя. Именно поэтому даже люди, близко знавшие Пугачева, рассказывая о нем, упорно настаивали на том, что он подлинный царь — Петр III. Но то, что было хорошо для политического движения и политической программы, никак не подходило для фольклора. Правда, представление о «добром» царе еще перекликалось с царями сказок (не случайно основную часть фольклора о Пугачеве составляют именно сказки и другие прозаические произведения). Но для песенного творчества с его высокой и искренней поэтизацией идеологические выступления Пугачева не могли дать настоящего материала, а его реальная борьба вполне укладывалась в рамки уже воспетых народом «атаманских» подвигов. Народ не стал петь о «добром» царе, но народный атаман в фольклоре уже был — это был Разин. Поэтому-то образ Разина в песенном творчестве фактически заслонил собою образ Пугачева. Здесь нужно говорить не об историческом реальном соотношении разинского и пугачевского движений, а о значении эпохи высшего по гражданскому пафосу развития народно-песенного творчества и силе влияния образов и воспоминаний этой эпохи на последующее развитие русской песни.

В несколько ином аспекте та же мысль позволяет нам лучше понять все социально-историческое содержание народно-песенного творчества. Действительно, будучи

отражением гражданского самосознания человека из народа в момент расцвета, в момент высшего первоначального своего подъема, русские песни на всем протяжении своей исторической жизни несли эту печать — отражение социального самосознания труженика, его личных судеб и стремлений. Речь в них прежде всего шла о «доле» русского человека. Не абстрактный лиризм, а вопли истерзанного сердца порождали русские песни. Вспомним хотя бы запев одного из лучших плачей И. Федосовой: «Много страсти-то теперь да много ужаси...» — вот на каком фоне рисовалась в русской песенной лирике судьба отдельной человеческой личности. «Так поет страна, — писал Б. В. Асафьев, характеризуя строй русских мелодий, — для которой жизнь была всегда нелегким препровождением»²⁵. Отражившись в «удалых» песнях в воинственной и политически заостренной форме, социальный протест личности из народа получал в соответствии с конкретными жизненными условиями различное выражение.

Так, если в общественном своем бытии человек из народа нес на себе пути крепостной зависимости, в семейном кругу его развивающееся самосознание не меньше страдало от патриархального уклада. Младшие члены семьи и особенно женщины в больших патриархальных семьях подвергались самому тяжелому и мелочному гнету. Песня отразила все многообразие этих внутрисемейных отношений. О возможности изучения по песенному материалу положения русской крестьянской женщины того времени, как известно, говорил Ф. Энгельс.

Посмотрим, наконец, с этой точки зрения на «чисто» любовные песни. Тема эта была ценна для народа именно тем, что в ней в наиболее «естественной» и «душевной» форме выражались социальные проблемы, в ней проявля-

²⁵ Б. В. А с а ф ь е в. О русской песенности. — «Советская музыка». 1948, № 3, стр. 24.

лась гражданская самостоятельность личности. Особенно остро должна была ощущаться эта тема женщиной, для которой брак по любви по тем временам был единственной счастливой перспективой духовной свободы и благополучия. Любовь становилась для нее поистине формой утверждения своей личности, утверждения всего человеческого, общественно значимого, святыней, ради которой должны были быть совершены все подвиги, принесены все жертвы, и с потерей которой неважной становилась потеря самой жизни. Вот как передается картина проводов милого в девичьей песне:

Вздохнувши о любезном,
Я вослед за ним пошла.
Громким голосом кричала,—
Знать, мой милый не слышал.
Белой рученькой манила,—
Знать, мой милый не видал.
Размахнувши белы руки
Пала грудью на воду...²⁶

Рассматривая лиризм народных песен как проявление гражданского самосознания, мы подходим, как нам кажется, к подлинному условию развития песенной лирики, к ее глубочайшим истокам. Личный фактор, личный план жизни существовал всегда, и он не мог не существовать, ибо общество состоит практически из отдельных индивидуумов. Но это личное получает общественное значение, становится существенным фактором в развитии общества не сразу, а в условиях растущей общественной дифференциации. Только тогда это личное может становиться предметом эстетической (общественно-значимой, обобщенной) оценки и обуславливать развитие соответствующих

²⁶ Цит. по книге С. Г. Лазутина «Русские народные песни», стр. 219.

форм искусства (в частности, песни). На такой основе развиваются песни любого народа. Но развитие это бывает у разных народов различным по своему уровню. Нам важно установить, когда песенное творчество получает историческое значение, становится наиболее полным эстетическим выражением лица нации. И здесь можно, очевидно, утверждать, что такое развитие песни происходит у тех народов и в те эпохи, когда общенародное эмоциональное содержание чрезвычайно велико, но оно по тем или иным причинам не может найти себе выражения в общенародных действиях, и поэтому вынуждено дробиться и осознаваться в индивидуальной форме, через индивидуальное. В этих случаях народ предстает перед нами, говоря словами М. П. Мусоргского, «как великая личность, одушевленная единой идеей»²⁷. И если народ как коллектив отражается в эпосе, то народ как личность выражает себя в песне.

Такую точку зрения на расцвет песенного творчества можно подтвердить целым рядом исторических примеров, помимо русской песни. Вспомним здесь снова песни американских негров. Будучи перевезенными из Африки, в условиях рабства негры должны были испытать глубочайшее духовное потрясение, которое вывело их сознание из первобытного состояния. Даже в своем рабском положении они фактически включились в живую историю цивилизации, получили толчок к интенсивному духовному развитию. Но, конечно, положение негров не могло не определить формы этого развития, которое шло путем эмоционального, художественного творчества. Горе поработанных людей и вместе с тем страстный темперамент африканской расы — все это искало выхода в народной поэзии, народных песнях. Можно сказать, что в них выразилась душа негритян-

²⁷ «Советская музыка», 1945, № 4, стр. 14.

ского народа. Примером несколько иного рода может быть необычайное, подавляющее все остальные жанры развитие литовских песен, песен народа, который ясно ощущал свою внутреннюю определенность и единство, но которому приходилось вести постоянные тяжелые оборонительные войны против тевтонов. Если в эпосе национальное содержание получало свое внешнее историческое отражение, то в песне выражается национальный строй чувств. Рассматривая национальное чувство в общенародном масштабе как ощущение народом своего коллективного, демократического единства, мы понимаем, что выражение национальных эмоций в песне было своеобразным внутренним протестом против иноземного и классового подавления народа, внутренним самоутверждением народа. Конечно, отсюда вовсе не надо делать вывода, что для развития музыки нужен обязательно гнет; нужна глубокая внутренняя сосредоточенность, которая может вызываться и другими причинами. Показательно в этом отношении преобладающее развитие песенного творчества у степных народов, история которых не была богата значительными общественными событиями и самосознание которых неизбежно должно было отражаться в абстрактно-эмоциональной, лирической, песенной форме.

Высказанному выше наблюдению может быть придан и более обобщенный вид. Мы отмечали уже, что песенное творчество в плане историческом связано с развитием рационалистического мышления (оба они означают развитие индивидуального сознания). Не удивительно, что музыкальная культура и философия как выражение внутреннего духовного развития имеют определенное сходство, что расцвет их часто связывался с одними и теми же условиями и по времени мог совпадать. Наиболее показательным в этом отношении является, очевидно, расцвет философии и музыки в Германии начала XIX в. Маркс и Энгельс не

раз противопоставляли «внешнее» развитие французской общественной мысли и «внутреннее» развитие философского сознания в Германии:

«Подобно тому как во Франции в XVIII веке, в Германии в XIX веке философская революция предшествовала политическому перевороту,— писал Ф. Энгельс.— Но как непохожи одна на другую эти философские революции! Французы ведут открытую войну со всей официальной наукой, с церковью, часто также с государством; их сочинения печатаются по ту сторону границы, в Голландии или в Англии, а сами они нередко близки к тому, чтобы попасть в Бастилию. Напротив, немцы — профессора, государством назначенные наставники юношества; их сочинения — общепризнанные руководства, а система Гегеля — венец всего философского развития — до известной степени даже возводится в чин королевско-прусской государственной философии! И за этими профессорами, за их педантически-темными словами, в их неуклюжих, скучных периодах скрывалась революция?»²⁸

И именно с немецкой философией, философией, развивавшейся внутренним, собственно «философским», а не политическим путем, оказалась связанной во временном и национальном отношении высочайшая музыкальная культура, давшая миру Моцарта и Бетховена. Аналогичное явление мы наблюдаем и в России середины и второй половины XIX в., когда передовая русская общественная мысль подспудно, больше в форме эстетической критики, чем социально-политической литературы, развивается под давлением царской цензуры. Литература была тогда, по словам А. М. Горького, единственной общественной трибуной. Такой трибуной было все искусство. Вспомним передвижников. Вспомним, наконец,— и это как раз важно для нас

²⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 273.

в данном случае,— замечательный расцвет русской музыки, отражавшей великое внутреннее напряжение русского народа, все более и более революционизировавшегося под гнетом крепостного права.

Трактовка развития песенного творчества как усиления внутреннего эмоционального содержания, с нашей точки зрения гораздо вернее, чем объяснение его развитием чисто лирического начала. В самом деле, общенародная лирика возможна только там, где нет противоречия между индивидуальным и общим. Такое единство с полным развитием индивидуальности может дать только бесклассовое коммунистическое общество. В фольклоре же общенародная лирика опирается, наоборот, на слабое развитие индивидуальных особенностей человеческой личности в действительности и соответственное отражение этих особенностей в художественном плане. Но отсюда очевидно, что обобщение в народной лирике достигается за счет существенной слабости тех самых моментов, которые определяют развитие лирики как таковой. И именно поэтому, противопоставляя песенное творчество в целом области эпической поэзии, мы вместе с тем должны отметить, что в народной песне эпический элемент чрезвычайно силен. «Народная песня,— писал В. И. Чичеров,— за крайне редкими исключениями сюжетна, это обуславливает ее композиционные и поэтические особенности и как бы сближает ее с эпическим повествованием (например, с былиной)»²⁹.

Говоря об этой общей окраске народных песен, нужно учитывать, что та личность, которая в них отражалась, была как бы личностью «общенародной», личностью опять-таки «эпической». И хотя песни рисуют уже не столько действия и поступки человека, сколько его эмоции,

²⁹ В. И. Чичеров. Русское народное творчество. М., 1959, стр. 332.

гами эти эмоции берутся в их основных формах, наиболее общих для всей массы людей. «Народная песня,— указывал Н. Г. Чернышевский,— должна прилагаться к чувствам решительно каждого человека, иначе она не нужна целому народу, а годится только для нескольких отдельных лиц...»³⁰ Именно поэтому та личность, которая отражается народной лирикой, является личностью общенародной: «красна девица», «добрый молодец», «мать», «сноха» или «невестка», «родитель дорогой» и т. д. Но насколько общее представление о личности, настолько общи, конечно, и те отношения ее с обществом, которые могут в данном случае осознаваться, настолько общи и те эмоции, которые могут ей приписываться и в ней открываться. Понятно, что эти отношения и эмоции могут носить пока самый общий и внешний характер, и сам способ передачи их, по сути дела, оказывается «эпическим», т. е. указывающим скорее на обстоятельства возникновения этих чувств, чем на их собственное течение, изменение и оттенки. Красная девица идет к колодезю, ее там поджидает добрый молодец, он помогает ей поднять ведра, обнимает и целует ее. Все это описывается с такой естественностью и веселым, здоровым ощущением красоты жизни и живых человеческих отношений, что вызывает сильнейшее чувство в исполнителях песни и слушателях ее. Но эпичность такого изображения очевидна. Народной песне по существу чуждо стремление описывать и разбирать чувства как таковые, что отличает профессиональное искусство, лирику в полном ее развитии.

Такого рода обобщенность и «нормативность» песни естественно должны были приводить к тому, что при внешней неограниченности областных, профессиональных и индивидуальных особенностей песен (о чем мы уже говорили

³⁰ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, стр. 306.

выше) они должны были иметь довольно строгие внутренние критерии в художественном отношении и определенные тематические границы.

Действительно, взглянем на народное песенное творчество с такой внешней стороны, как его сюжетный состав. Казалось бы, ему конца нет. Но, как отмечает В. М. Сидельников, «когда вы станете анализировать творчество... народного певца, то обнаружится, что в его поэтическом арсенале не более 20—30 основных песенных сюжетов, которыми он искусно пользовался при создании новых песенных редакций. По примерным подсчетам (исходя из основных песенных сборников: Киреевского, Шейна, Якушкина и других, из личных экспедиционных наблюдений за ряд лет) основных песенных сюжетов протяжной песни мы можем назвать не более пятисот, вокруг которых группируются вновь возникшие песенные варианты. И эти песенные варианты живут потом в устном бытовании, существуют как вполне самостоятельные тексты»³¹. Мы не думаем, что число лирических сюжетов может быть определено с большой точностью, тем более что они по природе своей весьма текучи. Но самая мысль о принципиальной ограниченности их представляется нам верной и важной. Расширение песенного репертуара путем контаминаций и перегруппировки является чрезвычайно существенной чертой, сближающей наши представления о песенном творчестве с пониманием других жанров фольклора. Эта черта показывает нам, что и песенное творчество по существу представляет собою определенную ступень в лирическом освоении действительности, что оно исчерпывает опосредованный аспект отражения действительности и вместе с тем определенный круг отношений человека к природе, к окружающим его людям. Круг этих отношений определя-

³¹ В. М. Сидельников Поэтика русской народной лирики, М., 1959, стр. 27.

ется степенью развития этих отношений и степенью развития «народной личности». Видимо, в ходе развития общества круг песенной тематики расширялся, углублялась и разработка различных тем, рисующих душевные переживания человека. Но песня всегда ограничивалась в этом отношении определенными пределами. Чтобы понять, каковы эти пределы, нужно разобраться в том, что собою должна была представлять «общенародная личность» в смысле ее содержания.

Не нужно, очевидно, приводить особых доказательств в пользу того, что первоначально выделение личности из коллектива и осознание ею самой себя должно было осуществляться внешним образом, скорее количественно, чем качественно. На этой стадии своего развития личность уже должна была ощущать свою самостоятельность, наличие определенных факторов, присущих только ее внутренней жизни. Однако умея отличать личное от общего, человек еще не может отличить личное, присущее ему, от личного, присущего другим людям. Да это и невозможно было сделать по существу, ибо большого разнообразия в индивидуальном развитии личности в то время мы не наблюдаем. Вот такое деление общества на индивидуальности, еще не получившие значительного самостоятельного внутреннего развития в духовном отношении, мы и можем рассматривать как деление количественное. Разумеется, люди всегда отличались по своим физиологическим данным, по темпераменту, но все дело в том, что это природное богатство и разнообразие личных данных не находило себе выхода в общественном смысле, а потому не находило себе и соответствующего эстетического выражения в поэзии. Поэтому это природное разнообразие человеческих свойств и потребностей могло в то время проявляться только в склонности к тому или иному песенному репертуару, в манере исполнения и т. п. внешних и не получающих фиксации моментах.

Конечно, нам могут возразить, указав на то, что даже при количественном делении индивидов мы не можем избежать качественных определений, ибо в песнях отражается не абстрактный человек, но конкретные люди, отличающиеся уже по своим природным качествам. И это верно. «Добрый молодец», «красная девица», «родная матушка», «дорогой родитель», «молодая жена», «миленький», «моя любезная», «свекровушка», «невестушка», «старухи», «молодухи», и т. п. — все это качественно определенные персонажи. Но именно вскрывая эту качественную сторону песенных героев, мы и убеждаемся, что их деление носит внешний характер. В самом деле, деление это опирается на природные, «естественные» критерии. Вспомним, что именно так, внешне — как часть природы — выделил себя из природы народный коллектив (что отразилось в героическом эпосе). Теперь так же «естественно» выделяет себя из коллектива и индивидуальная личность. Она оказывается «естественной» личностью и все ее отношения с миром рассматриваются как «естественные», как часть природных отношений. Эта мысль, понятная в применении к любовным или семейно-родственным отношениям, может показаться неверной, когда мы обратимся к песням, в которых встречаются явно социальные персонажи (барин и крепостной, солдаты, ямщик и т. п.). Однако мы уже говорили выше при анализе сказок и пословиц о тенденции фольклора осмыслять социальные отношения как «естественные» отношения. Это присуще и песенному творчеству. Социальные определения, входящие в песню, не нарушают ее общих мировоззренческих представлений. Поэтому даже в острейших социально-критических своих определениях песня идет по линии «природной» характеристики классового врага: помещик-«кровопийца» и т. п. Судьба и переживания солдата или ямщика также укладываются в рамки общего фольклорного мировоззрения: и не случайно поэтика этих

«профессиональных» песен, как и мироощущение, непосредственно перенимается от общенародных лирических песен.

Здесь мы подходим к чрезвычайно интересному и важному моменту в характеристике песенного творчества, а именно к вопросу о месте и значении природы в песенном творчестве. Перед нами явное противоречие: с одной стороны, в народной песне мы не найдем ни при каких обстоятельствах развернутых описаний и изображения природы ради нее самой; а с другой — в ней всякое изображение человеческих чувств тесно связано с природными явлениями и образами. Первое объяснить нетрудно; эстетический интерес к природе как таковой, конкретное художественное исследование ее, в результате которого возникает специальный «пейзажный» жанр искусства, представляет собою плод позднего высшего эстетического развития; искать подобное отражение природы в фольклоре — дело бесполезное. Но тогда почему же изображение внутреннего мира человека так тесно и непосредственно связывается с обращением к природным явлениям? Говоря о «естественности» эстетических критериев народной лирики, мы уже фактически ответили на этот вопрос. Психологический параллелизм, о котором говорил А. Н. Веселовский как о важнейшей особенности народного песенного творчества, является результатом того, что, воспринимая отношения личности к окружающему его обществу как «естественные», природные отношения, народная песня закономерно стремится раскрыть их через сравнения с явлениями природы, через внешнее их ассоциирование. «Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием»³².

³² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 144.

Нетрудно понять, что точно так же, как в философских жанрах фольклора впервые начало получать самостоятельность рационалистическое мышление вообще, так и в песенной лирике должно было достигнуть полного своего развития художественное ассоциативное мышление, как форма познания природных и общественных явлений. Профессиональному искусству оставалось только придать этому способу познания абстрактный и внутренне свободный характер, что во многом расширило его возможности, но и поставило поэта перед необходимостью самому добиваться гармоничности и естественности своих образных ассоциаций. В народном творчестве эта гармония предопределяется самим мировоззрением его, порождающим психологический параллелизм. Народная песня стремится подойти к индивиду и его эмоциям от широкой картины природы, от общего эстетического ее восприятия. Этот своеобразный способ обобщения, именуемый Б. М. Соколовым «ступенчатым сужением образа», «ступенчатым параллелизмом», ясно отражает стремление народной песни сопоставить жизнь человека с жизнью природы и в наиболее общем, и в конкретном отношении.

Вот прекрасный пример психологического параллелизма и ступенчатого сужения образов внутри него:

Как во поле, поле, в широком раздолье
Стоял тут садочек — не мал, не величек,
В том ли во садочке стояли три дерева,
Стояли три дерева — зелены, кудрявы,
Первое-то дерево — зелена береза,
Другое-то дерево — сухая крушина,
А третье-то дерево — горькая осина:
На белой березе соловейко свищет,
На сухой крушине кукушка кукует,
На горькой осине горюшка горюет.
Белый день проходит, ночка наступает.

По меня, младеньку, милый присылает,
Милый присылает и сам приезжает:
— Дома ли милая, радость дорогая?
Выйди на крылечко, промолви словечко!
Она вышла — выходила, речи говорила:
— Миленький дружок, не ходи садочком,
Не ходи садочком, не клади следочку,
От этого следу житья-то мне нету...³³

Эта «природная» оценка явлений человеческой жизни в песнях проявляется не только в их общем художественном построении, но и в конкретных образах, например в народной песенной символике, общую мировоззренческую основу которой раскрывал А. А. Потебня путем этимологических изысканий: традиционные сравнения женщины с ивой или осиной, девушки с калиной, яблоней или вишней, горюющей женщины с кукушкой, молодца с соколом, влюбленной пары с голубем и голубкой, трудностей с горою, горя-тоски с полынью и т. д. Вследствие этого внутреннего эстетического единства складывается общий стиль народной песни, позволяющий ей жить и развиваться на основе постоянства поэтических средств. Песенное творчество оказывается, таким образом, единым и цельным поэтическим организмом, имеющим логическую внутреннюю законченность, которая не уступает цельности других областей фольклора, таких, как эпос или пословицы.

В самом деле, что такое «естественный» человек, «естественные» чувства и отношения, как ни наиболее общие свойства и отношения общественного человека! Именно потому, что они присутствуют в основном во всяком обществе, они представляются «природными» и «естественными». И народная лирика в определении этого общего

³³ Цит. по кн.: В. М. Сидельников. Поэтика русской народной лирики, М., 1957, стр. 47.

круга человеческих эмоций сделала очень много, она в этом отношении осваивала совершенно новый мир и, естественно, должна была во многом предвосхитить литературу. Это не значит, что песенное творчество народа не отразило конкретных социальных отношений своего времени. Мы хотим подчеркнуть здесь другое, а именно то, что, кроме своего конкретно-исторического значения, народная лирика имеет и значение непреходящее. Не случайно и сейчас народные песни пленяют нас своей широтой и правдивостью, своим «общечеловеческим» содержанием.

Итак, мы приходим к выводу, что народная песня опирается на общенародную цельность чувств и отражает эту цельность. Отсюда бесконечное ее очарование. Но отсюда и исторически преходящий ее характер. Действительно, такая цельность возможна только до тех пор, пока развитие личности могло укладываться в рамки патриархального народного быта, пока классовые отношения не вторглись в этот быт со всей силой. Сохранение этого быта до относительно позднего времени было возможно только в среде крестьянства, где мы и наблюдаем активную жизнь традиционной народной песни до начала XX в. Здесь на почве относительной монолитности сознания, на почве однотипности жизненных положений и индивидуальных проявлений людей достигает своего высшего развития фольклорная песенная образность, отражающая в эстетическом отношении наиболее широкие эмоциональные впечатления человека и принадлежащая исторически целым эпохам, создается и живет грандиозный песенный пантеон. Но широта исторического диапазона и предмета отражения, которые составляли силу традиционной народной песни, в дальнейшем стали ее слабостью.

В самом деле, с усилением связи между деревней и растущим капиталистическим городом, с ростом пролетариата, в ряды которого уходило беднейшее крестьянство, с про-

никновением новых, капиталистических отношений в деревню прежняя историческая замкнутость и устойчивость крестьянской жизни была в корне нарушена, события и эмоции стали бесконечно более разнообразными. В этих условиях должно было резко измениться уже само измерение хода времени и оценка эмоциональных движений. На место традиционных положений приходит событие, на место общеродового лирического героя — конкретная человеческая личность.

Первоначально все эти социальные факторы находят себе отражение еще внутри традиционной песни. Усилением их объясняется эволюция традиционной песни с XVIII в. «Начиная примерно с середины XVIII века и на протяжении всего XIX века, — пишет С. Г. Лазутин, — главное направление песнетворческого процесса идет по линии создания песен, которыми люди, их мысли и чувства раскрываются не в любовных и семейных, а в производственных и общественных отношениях. Это нашло свое отражение в солдатских и крестьянских песнях и особенно ярко проявлялось в песнях рабочих»³⁴. С. Г. Лазутин последовательно и всесторонне раскрывает все проявления в традиционной песне дифференциации общества и сознания. Усиление реализма изображения, связь песен с достоверными фактами, точность географических и исторических деталей и возникновение отсюда песен — рассказов очевидцев, увеличение роли личного начала и индивидуального авторского выражения, рост книжного влияния и появление народных романсов, распад цельного организма традиционной песни и ее поэтики и образование песен сборного содержания — все эти процессы освещаются Лазутиным конкретно и наглядно, так что в исторической сущности их нельзя сомневаться.

³⁴ С. Г. Лазутин. Русские народные песни, стр. 275.

Но ясно, что в конце концов должна была наступить пора, когда традиционная песня уже перестанет отвечать новым общественным требованиям, когда для проникновения в самую глубину человеческих эмоций, для отклика на каждое их движение, каждый их импульс становится необходимым уже специальное, профессиональное развитие поэтических средств, поэтического искусства, необходим выход за рамки фольклора как такового. Однако было бы большим упущением, если бы мы не отметили, что фольклор еще пытается ответить на эти новые потребности, и на основании ряда давних элементов песенного творчества, которые были раньше довольно случайными и побочными, создает новый песенный жанр — частушку. Подробное освещение истории изучения частушки, вопросов ее происхождения и жанровой специфики мы находим в книге Лазутина «Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра» (Воронеж, 1960). Автор показывает, что основным предметом дискуссий о частушке был вопрос о ее «древности» или «новейшем» происхождении (в иной интерпретации: «крестьянской» или «городской» принадлежности). Основываясь на существовании в прошлом различных видов песен, близких в формальном отношении к частушке («частые», «плясовые»), многие исследователи (А. П. Соболевский, Е. Д. Линев, Е. Н. Елеонская и др.) доказывали ее «исконный» характер. Высказывалась точка зрения и диаметрально противоположная: «частушка как литературный тип — новое явление. Возникла она на развалинах песни»³⁵. Или еще более категорично: частушка — «результат влияния книжной поэзии и образованности, проникающей в народ»³⁶. Нетрудно заме-

³⁵ Д. К. Зеленин. Песни деревенской молодежи. Вятка, 1903, стр. 78.

³⁶ В. А. Ведарский. Частушки. — «Труды Владимирской ученой архивной комиссии». Владимир, 1914, стр. 1.

тить, что и в том, и в другом мнении имеется рациональное зерно. Об этом справедливо говорит Н. П. Колпакова: «Исследование поэтики и общих исторических путей развития народной песенности заставляет все дальше отходить от утверждений, высказывавшихся в свое время некоторыми дореволюционными учеными, относительно того, что частушка является жанром «новым», возникшим в результате воздействия на крестьянскую лирику со стороны поэзии рабочих, городской песни и т. п. Мелкие песенные формы типа частушек, очевидно, давно существуют в народном песенном обиходе, и мнение о том, что они создаются в традициях профессиональной литературы, никак не подтверждается материалом. Связь традиционной частушки с традиционной лирической песней, отмечавшаяся прогрессивными фольклористами еще много лет назад, при анализе композиции и поэтики частушки обнаруживается во многих направлениях: в фактах конспектирования частушкой текста стареющей и уходящей из быта песни, в использовании песенных зачинов, отдельных строф, строк и образов, переходящих в частушку, в циклизации частушечных четверостиший в стройные песенные тексты. Основным же доказательством этой органической связи является детальный сравнительный анализ поэтических приемов лирической песни и лирической частушки, при котором в частушке обнаруживаются и художественный параллелизм, и символика, и наличие пережитков традиционного мировоззрения, и много других способов создания художественного образа, общих с лирической песней; эти способы, естественно, несколько видоизменены в условиях другого жанра и другой исторической эпохи, поскольку частушка по сравнению с традиционной лирической песней явно отражает иную, более позднюю стадию художественного мышления народа»³⁷.

³⁷ Н. П. Колпакова. Русская народно-бытовая песня, стр. 25.

Здесь все верно, и только акцент делается (по общему контексту высказываний автора) на связи частушки с песней, а не на самостоятельном значении частушки как отражения «более поздней стадии художественного мышления». Подчеркивая именно эту сторону дела, мы не можем не обратить внимание, что хотя связь частушки с новыми жанрами фольклора (с поэзией рабочих, городской песней и т. п.) не должна проводиться непосредственно, такая постановка вопроса исторически правомерна. «Вопрос о происхождении частушки как особого жанра,—подчеркивает Е. В. Гиппиус,—и вопрос о ее генезисе и источниках—вещи разные»³⁸. Поддерживая эту точку зрения, С. Г. Лазутин всесторонне и убедительно показал значение частушки как нового явления в развитии песенного творчества. Уже самый ход развития от многострочности к куплету, от короткой песни к частушке, о котором подробно говорит С. Г. Лазутин, свидетельствует о принципиальной принадлежности частушки к позднему этапу развития фольклора. Здесь интересно остановиться на высказываниях ряда ученых, которые приводятся Лазутиным, но не получают у него общего толкования. «По своему типу,—писал В. И. Симмаков,—частушки все больше подходят к поговорке, к пословице, к скороговорке, но никак не к песне»³⁹. В лирических песнях, частых песнях, пословицах и поговорках видит источник частушек О. В. Орлов⁴⁰. В свете того, что говорилось выше об этапах развития каждой области фольклора, теоретический смысл сопоставления частушки с пословицей, очевидно, не требует разъяснений.

³⁸ Е. В. Гиппиус. Интонационные элементы русской частушки.—«Советский фольклор», № 4-5, стр. 104.

³⁹ В. И. Симмаков. Несколько слов о деревенских припевках-частушках. СПб., 1913, стр. 7.

⁴⁰ О. В. Орлов. Русская частушка дооктябрьского периода. Канд. дисс. Гос. библиотека СССР им. Ленина. М., 1954, стр. 153.

При решении вопроса об исторической сущности и жанровой самостоятельности частушки (как и при анализе всего песенного творчества) принципиальное значение приобретает мнение музыковедов. Е. В. Гиппиус на конкретном музыкальном материале со всей убедительностью показал, что «современная русская частушка в ее наиболее развитом виде, с ее особым интонационным, творческим методом (речитацией сказочного напева, обусловленного на скрещивании поэтической и музыкальной импровизации) возникает не эволюционным путем, а скачком; при этом образуется явление нового качества, противоположное явлению, с которым оно генетически связано»⁴¹. В результате этого делается вывод, согласно которому становление частушки как самостоятельного жанра относится к 60—70-м годам XIX в. (по Лазутину: 50—60-е годы). Очевидно, что то место, которое мы отводим частушке в историческом развитии песенного творчества, вполне согласуется с этим выводом.

Удовлетворяя в момент первоначального своего возникновения потребность, еще весьма слабо развитую и подчиненную, частушка с ростом соответствующих условий стала наиболее активным жанром, рельефнее всего отражающим дух нового времени в плане бытовых отношений и связанных с ними эмоций. Частушка стала великолепной формой, схватывающей конкретные отношения и чувства людей на лету, в их непосредственной ощутимости. Уже в старой деревне частушка играла роль «лирической газеты». Мы употребляем это сравнение, чтобы подчеркнуть острую и конкретную функцию данного жанра. Со временем, с развитием как индивидуального восприятия мира, так и понимания индивидуальных переживаний, значение частушки возрастает многократно.

⁴¹ Е. В. Гиппиус. Интонационные элементы русской частушки.— «Советский фольклор», № 4-5, стр. 105.

Частушка представляет собою более поздний и качественно новый по отношению к традиционной песне этап развития песенного творчества — таково тонкое наблюдение Д. К. Зеленина, указавшего на то, что в жанре частушки налицо «начало дифференциации в народном творчестве поэзии и музыки. До сих пор эти два искусства были слиты в народной песне»⁴². Как и о других жанрах фольклора, мы можем говорить о песенном творчестве народа, что оно в частушке уходит в малую форму, что здесь отражается ограниченность возможностей фольклора в освоении нового содержания, которое дает общество с развитой внутренней дифференциацией. Но тем более такие малые формы (вспомним пословицу) с особой энергией стремятся проникнуть в открывающийся сознанию народа новый мир. Эти формы, теряя в общем качестве, необычайно развиваются в количественном отношении, создавая базу для нового художественного обобщающего этапа.

В области песенного творчества такой высшей стадией развития оказывается так называемая «литературная народная песня», песня, которая завоевала себе преобладающее положение в наши дни. Казалось бы, говоря о ней, мы переходим в совершенно иную область, не связанную с фольклором. Однако такое представление является поверхностным и метафизическим. Жанровая форма этой новой песни остается такой же простой и безыскусственной, это, по определению композитора Асафьева, в музыкальном отношении та же «лаконическая интонация, действующая на коротком звуковом пространстве»⁴³. Образность литературной песни должна быть также в принципе обобщенной и, так сказать, «контурной», чтобы песня была принята в

⁴² Д. К. Зеленин. Сб. частушек Новгородской губ. «Этн. обозрение», 1905, № 2-3, стр. 116.

⁴³ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. М., 1947, кн. 2, стр. 16.

народный быт, чтобы она стала выражением самых общих человеческих эмоций. Здесь, видимо, и лежит различие между жанром народной песни и романсом, разрабатывающим свою тему в таких словесных и музыкальных формах, которые уже выходят за рамки внутренних принципов непрофессионального творчества и непрофессионального исполнения. Таким образом, в литературной народной песне профессиональное искусство как бы непосредственно вливается в формы непрофессиональные, служит непрофессиональному творчеству, внутренне передавая ему свое специфическое содержание и культуру. Литературная народная песня подводит нас уже к таким проблемам, которые находятся за пределами фольклора; и вместе с тем, не говоря о ней, мы не сможем завершить наши представления о развитии фольклорного песенного творчества.

Чтобы разобраться в этом вопросе по существу, нам нужно установить ясно и определенно, на какие народные потребности должна была ответить литературная народная песня, в первую очередь, в каком качестве она должна была войти в народное бытование с самого начала. Ясно, что литературная песня должна была дать то высокое обобщение, которое было в такой сильной степени присуще традиционной народной песне и которое по природе своей не мог дать жанр частушки. В самом деле, частушка была незаменима для отражения живого повседневного движения чувств, для выражения конкретных социальных выпадов по отношению к классовым врагам народа. Но ни в том, ни в другом случае она не могла отражать той высокой торжественности, той святости чувств, которой была наполнена традиционная песня.

Отношение к песне в народе показано многими исследователями и писателями. Вспомним знаменитых тургеневских «Певцов». Мастерство в исполнении традиционной народной песни связано с особым, «святым» к ней отноше-

нием. Вот как оценивает, например, Михаил Львов искусство С. Я. Лемешева: он «перенял у стариков то, что я назвал бы ритуалом в исполнении песен, сознание своего рода святости процесса и уважительное отношение к деталям, оттеняющим и показывающим особенности народного стиля»⁴⁴.

Высоким искусством в самом прямом смысле этого слова является и музыкальная сторона традиционной народной песни, особенно протяжной песни. «Протяжные песни трудно исполнять,—пишет В. М. Сидельников,—их не всякий мог спеть так, как они поются. «Заходили» в прежние времена протяжную песню опытные певцы и то только те, у кого «душа долгая», т. е. дыхание длинное, а если «душа коротка», досельной (т. е. протяжной.—К. Д.) песни не спеть, не вытянуть, она тяжелая, поется отлого, медленно»⁴⁵. Таким образом, традиционная народная песня служила отражению «высоких» чувств, «высоких» представлений.

В области интимной бытовой лирики этой потребности в какой-то мере отвечает (приходящий на смену традиционной песне) мещанский романс. С точки зрения современной, произведения этого лирического рода не могут не вызывать иронии. Но распространение мещанских романсов в среде средних городских слоев и городского трудового люда и интерес к ним со стороны первых выходцев из деревни по-своему свидетельствует о тех новых потребностях, которые рождались в массе народа и искали себе удовлетворения. Именно в русле мещанского романса происходило накануне революции и распространение цыганской песни. Но дух этой лирики не был близок к народному по существу; в конце концов он был узкогрупповым, ме-

⁴⁴ М. Львов. С. Я. Лемешев. Музгиз, 1947, стр. 49.

⁴⁵ В. М. Сидельников. Поэтика русской народной лирики, стр. 15.

щанки-люмпенским. Поэтому можно утверждать, что принципиально фольклор в самостоятельном развитии песенного творчества остановился на частушке.

Как видим, даже развитие народной интимной поэзии не могло уже идти в рамках старой социальной идеологии. Еще в большей степени это относится к песне на общественные темы. Рождение новой песни оказалось в непосредственной зависимости от общего перелома в жизни народа, от проникновения в народное сознание революционных идей. И первым образцом новой «высокой» народной песни стали революционные песни. Судьбы этой новой песни, как и всей открывающейся эпохи, были связаны с новым общественным классом — пролетариатом. По сути дела, новая песня стала важнейшей частью устного творчества рабочих. Понимая это принципиальное значение революционных песен, песен, отражающих социальный протест рабочего класса, в развитии песенного творчества, некоторые исследователи предлагали именно с них и начинать «рабочий фольклор» в собственном смысле слова. При этом те песни фабричных, которые отражали условия их жизни, но отличались угнетенностью настроения и несли в себе элементы крестьянской и мещанской идеологии, признавались входящими в «фабрично-заводской репертуар», но не «рабочими» песнями как таковыми⁴⁶. Однако историю рабочего фольклора, рабочей песни мы не можем начинать с революционной эпохи точно так же, как не можем начинать с этой эпохи историю самого рабочего класса. Возникновение нового класса не есть акт елиновременный и к нему нельзя подходить метафизически. Вспомним, как глубоко дифференцированно рассматривал В. И. Ленин историю самого рабочего класса, всегда подчеркивая необходимость различать настроения и революционную готов-

⁴⁶ См. кн.: А. Дымшиц. Литература и фольклор. М., 1938.

ность различных слоев рабочего класса, не подгоняя всех рабочих под одну мерку, не отождествляя их с революционным авангардом. Не следует, очевидно, проделывать подобную операцию и с фольклором, измеряя его не реальными критериями, не реальным состоянием рабочего класса на различных этапах его развития, а скорее общей революционной сущностью пролетариата. Наука о фольклоре прежде всего и раньше всего должна быть исторической наукой, отражающей реальный ход жизни народного искусства во всей его противоречивости и сложности.

Нетрудно с этой точки зрения понять, что рабочий фольклор на первых порах (как и сам рабочий класс) нес на себе явные следы своего крестьянского происхождения, а вместе с тем элементы непролетарской идеологии. Первым признаком принадлежности этого фольклора к рабочему фольклору была его тематика: отражение жизни и настроений молодого пролетариата. Неизбежным был угнетенный тон этих песен. Помимо аморфности и неорганизованности складывающегося рабочего класса, здесь действовало и то, что фабрично-заводская кабала воспринималась в данном случае бывшим крестьянином, который привык к независимости процесса своего труда, протекавшего на лоне природы. Даже бунтовал и пел об этих бунтах первый фабричный по-крестьянски. Не случайно его бунтарские песни очень напоминали старые «разбойничьи» песни или прямо связывались с ними. Мы должны признать, что с революционных песен начинается не рабочий фольклор (он по формам своим захватывает еще и прежний этап с традиционными песенными формами), а новый этап в развитии народного песенного творчества.

Но в ходе формирования крупного промышленного пролетариата и соединения рабочего движения с марксизмом рабочая песня не могла уже уложиться в формы традиционной поэтики, не могла не обратиться за помощью

к профессиональному искусству, ибо само привнесение социалистических идеалов в рабочее движение было делом революционной интеллигенции; эти песни несли в себе по содержанию сознание классовой дифференциации общества и обращались к представителям общества, которое успело дифференцироваться во всех отношениях.

«Социальная революция XIX века,— писал К. Маркс в своей работе «Восемнадцатое брюмера Луи-Бонапарта»,— может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого. Она не может начать осуществлять свою собственную задачу прежде, чем она не покончит со всяким суеверным почитанием старины»⁴⁷.

Однако отмечая дифференцированность социального и художественного сознания, выражающегося в революционных песнях, важно учитывать, что в этих песнях с самого их возникновения выдвигается идея уже не прежнего патриархального, а нового единства людей. Именно поэтому революционная песня и вслед за нею наша советская песня, как бы и кем бы она ни создавалась, становится народной песней.

⁴⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 122.

Народное драматическое искусство



При обращении к народной драме после разбора таких областей фольклора, как эпическая поэзия, сказка, народные философские жанры и песенное творчество, в первый момент не может не показаться, что данная область наименее развита, почти эмбриональна, а потому и наименее значительна в практическом и теоретическом отношении. Однако подобный взгляд на народное драматическое искусство вызывается, очевидно, тем, что мы подходим к его оценке с точки зрения понятий профессионального искусства, с точки зрения развития театральных форм как таковых. И нужно ли доказывать, что народная драма должна исследоваться в рамках и категориях фольклора? В этом смысле она оказывается областью чрезвычайно значительной по своему объему и важной в принципиальном отношении.

Действительно, если мы подойдем к драматическому искусству народа в широком «родовом» плане, как к искусству изображения в лицах, искусству сопереживания и живого эмоционального воплощения, то окажется, что развито это искусство необычайно сильно и многообразно, что им пронизаны все формы фольклора, все его виды и жанры. Н. И. Савушкина пишет, что «многообразные формы народного драматического творчества, живущего и за пределами собственно народного театра, свидетельствуют об устойчивом стремлении народа к выражению своих мыслей и чувств не только в пении, танце, игре на музыкальных инструментах, но и в интонации голоса, жесте, мимике, способствующих созданию определенного драматического образа»¹. Общая драматическая окраска фольклора определяется его устностью, при которой исполнение любого фольклорного произведения не может обойтись без элементов актерского мастерства, без специальной его оценки со стороны аудитории. Здесь мы касаемся той стороны разобранных выше жанров, которую мы вынуждены были обходить, говоря об их внутренней гносеологической природе и исторических судьбах. До сих пор драматизму фольклора очень мало уделяется внимания: «...почти не изучено исполнение сказок, театральные элементы календарной и семейной обрядности, ряжение; народные игры и хороводы в этом плане исследованы также недостаточно»².

И это, конечно, не случайно. Характеристика явления в его целостности может прийти только после аналитического разбора его частных и внутренней сущности. Это верно в любом случае и тем более в приложении к фольклору, который вначале рассматривался во многом как реликтовое явление. При таком подходе исследователи долж-

¹ Н. Савушкина. Об изучении исполнительского начала в фольклоре.— «Советская этнография», 1963, № 3, стр. 154.

² Там же, стр. 155.

ны были обходить проблему исполнительского мастерства, чтобы не «заслонить» древний текст. Потребовалось много времени, чтобы значение исполнительства (не только как мастерства воспроизведения, но и творческого пересоздания фольклора) было осознано в полной мере. Упуская из виду драматическую сторону фольклора, мы, конечно, фактически теряем живое представление о нем как о художественном явлении, нарушаем его цельность и значительность. «Текст сказки без учета его исполнения — труп, — писал А. Н. Никифоров. — И изучение этого трупа дает понимание анатомии сказки, но не жизни сказочного организма... Для фольклориста сказка обязательно должна быть чем-то более сложным, чем только записанный собирателями текст»³. Этим синкретизмом особенностей фольклора и определяется трудность их исследования. Как справедливо отмечает Савушкиной, в устном исполнении сказителя сочетаются два, — в принципе отличающихся друг от друга, — элемента: элемент объективного воспроизведения изображаемых явлений и элемент субъективной эмоциональной реакции на сообщаемое. В конкретном исполнении и то, и другое само по себе проявляется чрезвычайно просто и естественно, и столь же простым представляется по существу. Однако способы и той, и другой формы драматизации чрезвычайно разнообразны.

Искусство воспроизведения, конкретного воплощения того, о чем сообщает певец или сказочник, осуществляется в двух формах: собственной актерской игре исполнителя и в обращении к окружающей обстановке. Первая из этих форм может быть охарактеризована только при основательном изучении исполнительского мастерства в его конкретном проявлении и на основе выступлений, зафиксирован-

³ А. Н. Никифоров. Народная детская сказка драматического жанра. — Сб. «Сказочная комиссия за 1927 год, Обзор работ». Л., 1927, стр. 61.

ных на киноленту. Что же касается обращения к обстановке, то здесь нам многое может сообщить и точный текст рассказа. Обращения бывают чрезвычайно многообразны: сказитель вспоминает знакомую слушателям местность, похожую на ту, о которой говорится в фольклорном произведении; указывает на кота, сидящего у его ног при исполнении сказки «Кот-котофеич»; театральная Петрушка называет своей невестой дочь того или иного известного в данном селе богача и т. д. и т. п. Сказитель всячески добивается наглядности своего повествования, старается ввести слушателя в обстановку действия. Но, с другой стороны, иногда сказителю необходимо противопоставить описываемый мир реальным представлениям слушателя, дать почувствовать его чудесный, необычный характер. Здесь-то он и прибегает к эмоциональной оценке изображаемого. Сказитель как бы дает слушателю пример того чувства, которое он хочет у него вызвать: ужаса, изумления, восхищения и т. д. Сказитель старается «заразить» слушателя своим чувством. И это, конечно, используется не только при изображении чудес, но и в любом другом случае, когда необходимо что-то подчеркнуть в повествовании. Нередко это стремление привлечь внимание к тем или иным моментам, повести слушателя в его оценках событий и лиц за собою сказитель выражает внешне, непосредственно. Вот как описывает А. К. Азадовский сказочника Д. В. Асламова: «Он то повышает, то понижает голос, делает паузы, играет и жестикулирует. Он рассказывал Фомку-вора: когда Фомка-вор появляется перед слугами, переодетый губернатором, он кричит, топает ногами, хмурит брови. Когда выясняется безнадежная глупость губернатора и окружающие разъясняют ему ее, сказочник придает своему голосу увещательные и внушительные интонации. Отдельные подвиги и похождения он отмечает восклицаниями и вопросами: «Ага! Хорошо! Ловко! Вот как! Ловко сде-

лано» и т. д. Или наоборот — замечаниями: «Вот дурак-то!», «Ну что же, смекалки-то не хватает!» Рассказывая, он все время находится в движении: оборачивается то в одну, то в другую сторону, если приходится говорить, например, о величине, росте, вообще размерах чего-нибудь или кого-нибудь. Настроение и восторг слушателей передается и ему и, особенно, когда аудитория не может сдержать смеха, он увлекательно и заразительно хохочет вместе с ними, прерывая рассказ. Необычайно подвижно и его лицо. Морщины его то собираются, то разглаживаются, брови насупливаются, когда речь идет о суровых и печальных фактах; с появлением же в рассказе сентиментальных и идеалистических сцен на его лице появляется улыбка. В торжественных и патетических местах он приподнимается, лицо становится суровым, поднимает руку и грозит пальцем»⁴. Исполнитель фольклора старается воздействовать на эмоции слушателя как «реальным» воплощением событий, так и собственной эмоциональной реакцией на них. Поэтому он постоянно ориентируется на зал. Используя те или иные приемы, сказитель проверяет и корректирует их. Эта связь с аудиторией настолько обязательна, что, в случае если сказитель не учитывает интересы и настроение публики, его могут и поправить: в Киргизии слишком медлительного манасчи подгоняли криками⁵, а в Сербии слепцам-сказителям, избравшим неудачный репертуар, в перерыве мазали салом струны гусель⁶. Эта зависимость фольклорного исполнительства от того, насколько оно доходит (и в прямом, и в переносном смысле) до слушателя, ясно отражалась и на специфике народного театра. «По

⁴ «Русская сказка, Избранные мастера», стр. 69.

⁵ Сб. «Киргизский героический эпос «Манас». М., 1961, стр. 31 (статья М. Ауэзова).

⁶ «Сербский эпос». М., Academia, 1933, Редакция, исследование и комментарии Н. И. Кравцова, стр. 87.

своему характеру и манере,— пишет Б. Лащилин,— это театр резких и четких движений, размашистых жестов, предельно громкого диалога, могучей песни и удалой пляски,— здесь все слышно и видно далеко. По самой своей природе народный театр не терпит незаметного жеста, слов, сказанных вполголоса, всего того, что легко может быть воспринято в театральном зале при полном безмолвии зрителей»⁷. Здесь мы переходим к сугубо практической стороне дела, но «ясность» исполнения в сюжетном и в образном отношении обязательна и для любых других жанров фольклора. Именно ее старается добиться исполнитель. Он не только не стремится объективироваться от зрителя, как это делает профессиональный актер, но прямо «атакует» слушателя, стараясь активно воздействовать на него. Вспомним выход актеров в народной драме:

Здравствуйте, господа!
Вот и я явился сюда!
За кого вы меня принимаете
И кем меня считаете?

В профессиональном искусстве такие «выходы в зал» являются отдельным и не очень часто встречающимся приемом. В фольклоре — это основа исполнительства, на которой базируются остальные — мимические и интонационные — приемы, приемы перевоплощения. Народное драматическое искусство направляется целиком на зрителя, чрезвычайно требовательно к нему, живет и расцветает только в прямом контакте с ним.

Существуют, правда, два отчетливо выраженных типа исполнителей фольклора. Многие сказители стремятся к ярко выраженному драматическому преподнесению былины или сказки, а другие — так же принципиально избега-

⁷ Б. Л а щ и л и н. Возрождение народного театра на Дону. Краткие сообщения Института этнографии, 1950, № 11, стр. 32.

ют драматизации, придерживаясь ровной торжественности или иронического спокойствия тона. Однако это не снимает проблему драматизма фольклора, ибо отсутствие драматизации у одних исполнителей не может служить отрицанием существующего драматического искусства у других.

Важность проблемы драматизма фольклора становится очевидной, если учесть, что именно с нею связан так интересующий всех фольклористов вопрос о сказительстве, о мастерстве и специфических особенностях исполнителей героического эпоса. Большой интерес в данном случае представляет гипотеза В. М. Жирмунского о существовании различных сказительских школ. К сожалению, искусство исполнителей эпоса до сего времени не изучалось специалистами театрального искусства, и даже фиксируется это искусство (на киноленту и т. д.) еще довольно редко.

В исполнении героического эпоса, по-видимому, можно отметить два момента (словесный и музыкальный), которые противоречат друг другу, ибо изобразительная сущность эпоса, несомненно, сглаживается довольно монотонной его мелодией, подчиняется ее духу, торжественному и приподнятому. Возвеличивая в описании героические подвиги с помощью гипербол, сказитель не мог (в принципе!) интонационно расцвечивать, по-житейски конкретизировать описываемые события, он должен был «петь» их. Утверждая это, мы фактически высказываемся по вопросу о том, какие формы эпоса должны считаться основными и древнейшими: песенные или прозаические — и высказываемся в пользу песенных. Эта специфика исполнения героического эпоса особенно ясно проявляется у народов, сохранивших эпос в самых ранних его формах (бурят, алтайцев и других).

Но со временем торжественная дифирамбическая функция эпоса постепенно начинала заслоняться возрастающим интересом к самому ходу описываемых событий. Особенно

это должно было получить развитие у тех народов, в фольклоре которых эпос занимал главное место и становился материалом для повествовательных жанров. В таких случаях в эпос могли в свою очередь делаться прозаические вставки, а главное, эпический материал излагался совершенно по-новому — драматически. Таково, например, темпераментное исполнение якутских олонхо и бурятских улигеров.

Тенденция к повествовательному оживлению, очерчиванию и углублению фольклорного произведения, вторичная для сказителей эпоса, не могла не стать органически присущей для сказочников. Сущность жанра сказки требовала мастерства рассказа. «Сказка в живом исполнении сказочника,— пишет А. Н. Нечаев,— это спектакль, монологическая пьеса, где словесный текст играет исключительно большую роль. Но изобразительные средства сказки в живом исполнении не исчерпываются только словом, в арсенале художественных средств сказочника обязательно присутствуют и мимика, и жест, интонация, и реакция слушателей, которая часто входит как составной элемент в сказочное действие»⁸. Сказочник живет уже не общим эмоциональным тоном повествования, а конкретными ситуациями, положением и состоянием героя. Не только поступки героев, но даже змея и Бабу-Ягу он старается изобразить во всей их впечатляющей непосредственности. Значение драматизации сказки ясно показывается Карнаухова: «...люди, хорошо знакомые со сказками по сборникам, услышав их впервые из уст настоящего сказочника, как бы заново узнают их. Такова сила и выразительность народного драматического исполнения»⁹.

⁸ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1948, Комментарий А. Н. Нечаева, стр. 330.

⁹ И. В. Карнаухова. Сказки и предания Северного края. М.—Л., 1934, стр. 158.

Насколько важен учет степени и качества драматизма различных форм фольклора, становится очевидным, когда мы сравниваем сказку и анекдот. Выше мы уже пытались разграничить их по различию их композиции и образности. Но их самостоятельность и оригинальность становится окончательно ясной только тогда, когда мы устанавливаем, что сказка при всей ее внешней драматизации остается жанром прозаическим, тогда как анекдот драматичен по существу. В анекдоте единственным изобразительным средством оказывается определенная противоречивая ситуация. Именно поэтому все внимание слушателя сосредоточивается на ней, и всякая попытка «дополнить» и «приукрасить» анекдот сразу отмечается как фальшивость. Но приглядимся к этой «краткости» в изложении анекдота внимательнее. Не кроется ли за нею нечто гораздо большее, чем это может показаться на первый взгляд? Если экспозиция анекдота представляет собою только голую фиксацию факта или положения, если он строится на изложении определенного события, а концовка его — это слова одного из действующих лиц, то разве все это не укладывается в рамки драмы как поэтического рода? И действительно, сущность эпических жанров составляет описание явлений, и они при этом могут никак не действовать. Анекдот без действия невозможен. И тут мы подходим к коренному различию бытовой сказки и анекдота: сказка — жанр эпический, анекдот же приближается к драматическим формам.

Скажут, что форма драмы должна быть наполнена соответствующим внутренним напряжением, «драматизмом». И в этом отношении, как мы еще будем говорить в дальнейшем, народная драма значительно уступает профессиональному театру. Но именно с комическими формами фольклора было связано развитие драматического искусства в целом. «Из всех видов литературы, — писал П. Павленко, — совершенно исключительное место заняла в Азии

драматургия. При поголовной неграмотности, произведения литературы могли найти распространение лишь через чтеца или актера — изобразителя в действии. Неграмотность, создавшая гегемонию драматическим видам поэзии и прозы, способствовала и зарождению от драматургии... анекдотически заостренной новеллы не только для слушателя, но и для рассказчика»¹⁰. Здесь хорошо показано, что драматизм анекдота, обусловленный его устной передачей, становился его внутренним свойством.

Внутреннее напряжение и энергия анекдота связаны и с его комической сущностью, о которой мы уже говорили. Действительно, анекдот представляет собою только ожидание развязки (комической концовки), и задачей первой, экспозитивной части анекдота является именно создание напряжения в этом ожидании. Дать почувствовать слушателю присутствие противоречия, до крайности возбудить его любопытство. Развязка, раскрытие, переосмысление этого противоречия есть вместе с тем и конец анекдота. Драматизм и ничего, кроме драматизма! Таким образом «неожиданность», о которой постоянно толкуют в применении к анекдоту, и значение концовки в нем — все это отдельные моменты того же драматического содержания данного жанра.

Говоря о драматической сущности анекдотического жанра, совсем не нужно, конечно, ее абсолютизировать. На практике анекдоты могут быть «драматичными» в различной степени; кроме того, они часто соприкасаются со сказками. Отсюда и текучесть стилистических форм анекдота по преимуществу устной малой формы, куда сказовое начало неизменно вносит неожиданные вариации и «внестилевую тональность»¹¹. Именно поэтому, входя в профессио-

¹⁰ П. Павленко. Стамбул и Турция. М., 1933, стр. 176.

¹¹ «Литературная энциклопедия», изд. 1, т. I, статья «Анекдот», автор Я. Зунделович.

нальное искусство, анекдот — в зависимости от остроты его ситуации, от того, как закреплен в нем комизм (в действии или слове) — может получить различное развитие. Он является как бы материалом для законченных и разработанных профессиональных художественных форм, их творческой базой. Так, он в одинаковой мере питал и эпические, и драматические жанры. Как показывает Гастон Пари, литература фавль через итальянскую новеллу и французские фарсы XV века подготовила «две великие формы новой литературы — комедию и роман»¹². И опять-таки о драматической сущности анекдота говорит тот факт, что, даже получая эпическую разработку, анекдот переходит вначале в форму новеллы, форму наиболее «драматическую» среди эпических жанров. «В новелле, — читаем мы у И. Виноградова, — центр тяжести часто переносится с характеров на самую ситуацию...». И еще: «сущность новеллистической обработки материала в упрощении, сжатии, сокращении материала, но не в количестве персонажей и событий, которых часто хватило бы на целый роман»¹³. Как видим, новелла — это первоначальное эпическое развитие в сюжете того драматического противоречивого положения, которое составляет основу анекдота.

Отсутствие описательности в анекдоте связано именно с его драматической сущностью, с тем, что в анекдоте излагается только определенное событие, действие, его ход. Поэтому из анекдота нельзя убрать ни одной детали — каждая из них определяет это действие. Так, если в анекдоте указывается на качество предмета (цвет, величина), что делается крайне редко, то значит, это совершенно необходимо для комического переосмысления, для остроты, заключающей анекдот.

¹² Г. Пари. Восточные сказки в средневековой французской литературе. Одесса, 1836, стр. 18.

¹³ И. Виноградов. Борьба за стиль. М., 1936, стр. 52 и 17.

Так, однажды жена Ходжи стирала белье, а Ходжа его караулил. Вдруг кружившаяся неподалеку ворона схватила мыло и улетела. Жена кинулась ругать Ходжу. «Погоди, погоди,— сказал Ходжа,— мыло вороне нужнее... Разве ты не видишь, какая она черная?»¹⁴.

Цвет вороны, таким образом, получает здесь смысловое значение, необходимое Ходже для его шуточного оправдания. В анекдоте все указания даются как указания, которые можно перевоплотить в действие, показать перед зрителем, тогда как в настоящих описательных жанрах не все можно передать во внешнем выражении (внутренние переживания героев, их замыслы, указания на обстоятельства, происходившие в другом месте, и т. п.). Именно поэтому для анекдота менее всего характерным является употребление эпитетов, которые в поэзии, например, играют решающую роль. Слушатель ждет от рассказчика анекдота действия, а не красочных описаний.

Драматическая сущность анекдота непосредственно проявляется в тех случаях, когда не только шутка Ходжи, но и экспозитивная часть преподносится в виде прямой речи, в виде вопроса, обращенного к Ходже:

— Ходжа, что с тобой, ты весь в черном?

— Умер отец моего сына, вот я и ношу по нем траур¹⁵.

Здесь в вопросе дается указание на обстановку, а в ответе Ходжи ее комическое переосмысление. Получается настоящий диалог.

— Ходжа, говорят, что в Аравии в некоторых местах так жарко, что жители городов ходят на улицах совершенно голые.

— Как же там различают мужчин и женщин?¹⁶

— Ходжа, что с тобой, что ты лежишь?

¹⁴ Молла Насреддин. Баку, 1957, стр. 155.

¹⁵ «Анекдоты о Ходже Насреддине». Изд. 2, стр. 17.

¹⁶ Там же, стр. 17.

— Чего вы спрашиваете о моем состоянии? Если кто из Вас падал с крыши, знает, что это значит¹⁷.

Примеры подобных беглых переключек можно было бы увеличить многократно. Они доказывают, что анекдот представляется слушателям как некая живая оценка. Отсюда и специфика его исполнения. Ведь он фактически разыгрывается рассказчиком в одном лице (по выражению П. Павленко, «актер — изобразитель в действии»). Не потому ли так важна в анекдоте роль рассказчика, его умение, которое — за невозможностью разнообразить анекдот образностью — выражается в основном в мимических и интонационных моментах.

Говоря об исполнительской стороне анекдота и ее драматической форме, можно указать и на более ясные примеры проявления этого драматизма, чем в лице одного рассказчика. Мы имеем в виду те интермедии, комические сценки, которые разыгрывались в промежутках между актами большой пьесы в русском народном театре. По сути дела, это было не что иное, как анекдоты, представляемые в лицах. Аналогичные постановки имели место и в таджикском театре (масхарабозы). «Масхарабозы, — пишет Н. Нурджанов, — выражали настроения широких народных масс, в комической форме передавая думы и чаяния трудового народа... Под видом шутки, забавы масхарабозы пробуждали в трудящихся массах чувства ненависти к угнетателям и эксплуататорам»¹⁸. Наконец, то же самое встречаем мы и в итальянском театре масок. О последнем К. Миклашевский в своей книге сообщает следующее: «Главным элементом, создавшим подлинный итальянский театр, была сатира, в ее деятельном проявлении шутовства

¹⁷ Там же, стр. 158.

¹⁸ Н. Нурджанов. Истоки народного театра у таджиков. Краткие сообщения Института этнографии АН СССР, XVIII, 1953, стр. 106—107.

и клоунады... Актеры издавна знали наизусть некоторые заранее записанные монологи, остроты и т. д., которыми они пользовались на сцене при удобном случае»¹⁹. Но разве острота с удобным для нее случаем не составляет самого настоящего анекдота, разыгранного на сцене?

Тенденция народной сатиры к драматическому выражению может быть обоснована множеством других примеров. И вот один из них, взятый со среднего Востока. «Во многих мамлюкско-египетских произведениях XIV—XV вв. и как раз простонародных,— пишет А. Крымский,— брызжет неподдельное жизнерадостное веселье и юмор, очень не чуждые, впрочем, и общественно сатирического элемента, для которого действительность давала благостные темы. Появляется кукольный театр или теневой театр, заимствованный из Китая,— и первую письменную обработку этой комической простонародной драмы даст в Египте ибн-Данияль...»²⁰.

Приведенные примеры показывают, что формы народного театра как бы вырастают из других областей фольклора, берут у них свое содержание. Это очевидно в отношении райка, театра Петрушки и вообще театра кукол. Но и о народном театре живых актеров мы можем сказать то же самое. Так, переходя от эпоса к сказке и затем к анекдоту, мы констатировали все большее усиление драматического элемента, пока он не становится уже внутренним свойством жанра и не выливается в формы народного театра. Может показаться, что в стороне от этой линии все более усиливающейся драматизации форм фольклора остается народное песенное творчество. Однако это не так. Нет

¹⁹ К. Миклашевский. *La commedia de l'arte*. Петербург, 1914, стр. 29.

²⁰ А. Крымский. *Арабская литература в очерках и образцах*. Литограф. издание. М., 1906, стр. 118.

причины говорить об очевидной для всех роли народной песни, народной музыки в народных обрядах (особенно свадьбе), хороводах, танцах и играх. Из соединения игр, песен и плясок создавались в древности так называемые игрища. А их-то и признают специалисты за первоначальную форму народной драмы, за ее истоки. При анализе народной драмы как таковой станет ясно, что связь ее с песней гораздо более тесна и значительна. Предыдущий обзор показывает, что весь фольклор в целом так или иначе живет в сфере драматического действия и более или менее проникается им. Поэтому говорить о слабости и неразвитости народного драматического искусства в общей форме совершенно неверно. Однако все дело в том, что драма в народном бытовании получает внешнее и синкретическое развитие, что народные и профессиональные драмы представляют собою два качественно разных явления. Недооценивая в достаточной мере собственно фольклорное драматическое искусство, наши ученые обычно преуменьшают ту разницу, которая существует между народной и профессиональной драмой. И это естественно, если учесть, что к понятию драмы они подходят внешне, отождествляя его с театром, и поэтому в качестве народной драмы они избирают постановки различных пьес, вроде «Царя Максимилиана», с живыми актерами. Такая «народная драма» близка к профессиональной потому, что она фактически является отражением литературы в фольклоре, а не порождением самого народного творчества. Такая народная драма в какой-то мере аналогична литературной народной песне. Изучение ее представляет для фольклористики большой интерес, но все-таки оно не дает нам представления о возможностях и специфике народной драмы как таковой. Для понимания этих возможностей и особенностей нам необходимо разобратся в целом ряде вопросов.

Историческая определенность драматического искусства станет для нас сразу очевидна, если мы обратим внимание на то, что развитие драмы определяется тем же фактором, что и развитие лирики, а именно — становлением самосознания отдельной личности. Правда, драма и лирика подходят к личности с двух противоположных точек зрения: лирика берет внутреннее «я» человека, а драма его «я» во внешнем столкновении с обществом (отсюда конфликт — как характерная особенность драмы). Переживания в драме — это уже результат конфликта, тогда как в лирике конфликт присутствует за кулисами как причина переживаний, стоящих в центре внимания. Уже это соотнесение драмы с ее социально-исторической почвой убеждает в том, что, хотя по внешней своей форме драма доступна самым ранним ступеням человеческого общества, по сути дела она может получить развитие только в глубоко дифференцированном обществе, т. е. в обществе, где искусство уже приобретает профессиональное значение.

Возможно, что поклонники народной драмы станут возражать против этого. Однако обратимся к конкретному материалу, который дает нам народная драма. Фактически на русском материале нам необходимо разобраться в трех драматических образцах: народных игрищах, песенной драме «Лодка» и пьесе «Царь Максимилиан». То, что последняя является инсценировкой литературного произведения, созданной раскольниками-книжниками, общепризнано в науке. Здесь можно говорить о том, почему народ интересовался и принимал в свою художественную практику такого рода произведения, о влиянии и его причинах, но не органическом возникновении драмы в фольклоре. Сложнее дело обстоит с драмой «Лодка». Совершенно очевидно, что она возникла как инсценировка на темы разинских песен и главной из них — песни «Вниз по матушке по Волге». Таким образом, налицо, казалось бы, «народные истоки»,

фольклорный характер драмы. Но и здесь требуются некоторые оговорки. Песенный характер этой драмы лучше всего доказывает, что в народе осознание личности и ее взаимоотношений с обществом никогда не принимало более определенного характера, чем тот, который адекватен лирическому отражению. Но каким же образом возникла идея инсценировки песен, объединения их в некоем едином песенном представлении? На этот вопрос мы получим ясный и убедительный ответ, когда вспомним здесь об организаторах и основных участниках игрищ и представлений на древней и средневековой Руси — о скоморохах. Вот что пишет о них В. Н. Всеволодский-Гернгросс: «Выделение индивидуального исполнителя в игрище было делом естественного качественного отбора. Искусство исполнения становилось специальностью, а затем профессией. Что же касается собственно драматического искусства, то мастерами, специалистами игрищного дела и профессионалами в этой области были народные лицедеи — скоморохи... Искусство скоморохов было разнообразно. Оно сочетало в себе различные искусства — пение, пляску, игру на музыкальных инструментах, ряжение, лиходейство. В XVI в. зарегистрировано формирование скоморошных «ватаг» (артелей.— В. В.-Г.), бродивших по русской земле в поисках заработка, причем за свое искусство они получали особую «чуточную плату». В писцовых книгах того же времени скоморохи числились в ремесленниках, селились отдельными селами и в городских слободах»²¹. Процесс развития игрищ, превращения их в «представления» связывался с возникновением элементов профессионализма, предполагал его как необходимое условие. Выступая в качестве организаторов различного рода празднеств и игрищ, скоморо-

²¹ В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Русская устная народная драма. М., 1959, стр. 25, 26 и 27.

рохи должны были первыми привнести в народное творчество момент инсценировки, «представления».

«Игрища», как верно отметил Аксаков, «были рассчитаны на самих участников и сопровождалась вовлечением присутствующих в число исполнителей. Драмы же были рассчитаны на стороннего зрителя. Это способствовало развитию сюжетности, зрелищности, разработке образов. Менялись приемы исполнения и восприятия, устраивались специальные сооружения»²². Все это верно; и все это еще раз показывает, что драма требует специальных усилий, специального занятия ею. Самое деление на исполнителя и зрителя не могло произойти только из идеальных умозрительных побуждений, к этому должны были быть определенные материальные побуждения актеров. Итак, для развития театра необходима специализация искусства. Но последняя выводит его за рамки фольклора. Только самые начальные специальные усилия (какие делались скоморохами) и в рамке специфически фольклорных форм (как песня) могли дать нечто вроде действительно народного фольклорного театрального представления. Таковым оказалась знаменитая «Лодка». Это противопоставление «скоморошеского» и «настоящего» театров практически проводится и В. Всеволодским-Гернгроссом: «К XVII же веку скоморошество и устная драматургия вступили в пору своего расцвета, и вместе с тем начался период их упадка: на смену скомороху пришел комедиант, актер; устную драматургию сменила письменная, драматическое игрище — театр в новом смысле слова. В связи с широким развитием ремесел и их дифференциацией в жизни скоморохов произошел еще один знаменательный факт: скоморошество дифференцировалось, по-

²² В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Русская устная народная драма, стр. 34.

явились кукольники, вожаки ученых зверей. Появились драматурги и актеры среди казаков, солдат, рабочих людей, боярской челяди, мелкого торгового люда, прицерковных кругов»²³. Однако, верно отмечая связь возникновения театра с профессиональной дифференциацией, автор упускает из виду, что, хотя драматурги из народа и не были профессионалами в полном смысле этого слова, они уже шли в своем творчестве от книги, от принципов профессионального искусства, и тем самым театр, создаваемый ими, был уже не «фольклорным», а таким же полупрофессиональным театром, как комедия дель арте и т. п.

Итак, подлинно «фольклорным» театром с живыми актерами у нас в России оказывается только игрищная драма, своеобразный драматический песенный обзор «Лодка». Обращение к этому произведению позволяет нам судить об идейных тенденциях и социальной роли народного театра в целом. Попытка инсценировать цикл разинских песен, конечно, не нуждается в особой идеологической трактовке и объяснениях. Характеризуя песенное творчество, мы говорили, что в России пробуждение гражданского сознания в массе народа было связано с протестом против победы крепостного права и конкретно с восстанием Степана Разина. Рождение первой русской народной драмы в связи с песенным творчеством подтверждает верность этого положения. В самом деле, история искусства дает нам многочисленные свидетельства того, что театр возникает и достигает расцвета именно в связи с развитием гражданственности. Наиболее подходящим примером в данном случае будет, очевидно, античный театр, служивший живым выражением и утверждением гражданского самосознания греков и римлян. И если скоморохи подготавливали «технические» традиции народного театра, самую

²³ Там же.

возможность организованного драматического представления, то социальные коллизии бурного XVII в., очевидно, вызвали внутреннюю потребность в драматическом воплощении разинской темы.

Здесь нельзя не вспомнить характеристику, данную А. К. Дживелеговым создателям комедии дель арте: «Кто же был врагом феодально-католической реакции? — это не только активные борцы за свободную веру, как Палеарио, Карнесекки и их последователи; не только активные борцы за свободную науку, как Галилей и Бруно, а вообще люди свободолюбивых настроений, носители демократических начал, которые не хотели отречься от идеалов Ренессанса и сгибать шею перед кровавыми алтарями Тридентского собора и застенками иезуитов»²⁴. Нечто аналогичное мы имеем и в России, где драма возникла как живой протест против крепостнического строя. Но с той разницей, что если комедия дель арте по идеям своим была довольно неопределенна, общегуманистична и сохраняла эмоциональный дух Возрождения: жизнерадостность, энергию, оптимизм, то русская народная драма оказалась гораздо более политической и классово определенной: она воспекает разинское движение и проклинает тиранию. Сценическое оформление и объединение песен разинского цикла являлось, очевидно, и формой прославления знаменитого «атамана» и его славных «разбойничков», и своеобразной возвышенной декларацией свободолюбивых и гражданских идей. Здесь уже внутренний драматизм разинских песен и высокое социальное сознание выходили за рамки чисто лирические, получали более определенное и адекватное выражение. Достаточно выразительной была заключительная реплика одного из вариантов «Лодки»:

²⁴ А. К. Дживелегов. Итальянская народная комедия. М., 1962, стр. 32.

«Жги, пали богатого помещика!» Однако крайняя аморфность разинского движения и неразвитость сознания не позволяли массам осознать существующий социальный конфликт более определенно и четко, чем общее противопоставление «разбойничков» губернаторам и помещикам. Именно поэтому «Лодка» так и осталась, по сути дела, драматической контаминацией песен, хотя со временем и стала несколько более четкой и рельефной в сценическом отношении.

Более определенным политическим сознанием в XVII в. (а также в XVI) обладали различные религиозно-боярские круги, которые защищали против укрепляющейся царской власти свои особые интересы. Именно под их влиянием возникает драма о царе Ироде, воспринимавшаяся в XVI и начале XVII в. как протест против жестокостей Ивана Грозного, убившего своего сына, и Бориса Годунова, подозреваемого в убийстве царевича Дмитрия, а позднее, несомненно, «намекавшая» на отношения Петра I и Алексея. Пьеса эта со временем превратилась в трагедию «Царь Максимилиан» и была принята народным театром, осмысленная в общем тираноборческом духе, и в этом виде дожила до самой революции. «...Связь ее с фольклором невелика,— пишет В. Всеволодский-Гернгросс,— но зато она связана с литературой и театром XVIII века. Это — пьеса, родившаяся, несомненно, в городской, быть может, даже столичной солдатской среде, выражающая идеологию городских демократических слоев»²⁵. Освоение отдельных, близких по духу произведений литературного происхождения само по себе вполне понятно. Но здесь важно отметить, что в народном исполнении «Царь Максимилиан» постепенно приближался по своим особенностям к «Лодке» и в конце концов стал совмещаться и пе-

²⁵ В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Русская устная народная драма, стр. 99.

реплетаться с нею. В частности, сын царя Максимилиана Адольфа постепенно превратился в атамана разбойников. Очевидно, что действительной вершиной русской народной драмы является «Лодка». Если песни о Разине заслоняли и поглощали песни пугачевского движения, то «Лодка» заслонила и поглотила «Царя Максимилиана».

Интересно сравнить ход развития русской народной драмы с народной драмой Италии, замечательно исследованной А. К. Дживелеговым. «Отыскав далекие предвестия театра в выступлениях площадных жонглеров-импровизаторов и в стихийно создавшихся сатирических масках карнавала, А. К. Дживелегов показывает, как элементы будущего театра начинают объединяться в практике фарсовых ассоциаций ремесленников, а также в деятельности первых полупрофессиональных групп. Прослеживая пути формирования театра импровизации, исследователь не упускает из виду и современную этому театру литературную драматургию. Он указывает, с одной стороны, на непригодность этой драматургии для народной сцены, а с другой — на использование новым театром достижений писаной комедии, сюжеты которой перерабатывались в сценарии»²⁶.

К характеристике особенностей, возможностей и направления развития народной драмы мы должны подойти, наконец, и с точки зрения характера образа в ней. Изучая историческое становление драмы, мы убеждаемся, что она возникла как театр масок. Вспомним греческие религиозные празднества с переодетыми сатирами, первобытных шаманов, облачающихся в звериные шкуры с ритуальными целями и т. п. Маски, как известно, сохранились даже в классическом греческом театре. И этот момент нельзя

²⁶ А. К. Дживелегов. Итальянская народная комедия. Предисловие, стр. 11.

считать внешним и случайным. Развитие такого рода представлений, стремление полнее и более многосторонне, свободно овладеть изобразительными возможностями масок приводит народное драматическое искусство к тому, что маска снимается с человека и получает самостоятельность, т. е. становится куклой. Таким образом, кукольный театр должен рассматриваться нами не как предшественник театра масок (что можно предположить, основываясь на сильном развитии последнего в позднейшее время), но как его преемник, как его развитие с точки зрения развития форм народного театра. Можно сказать, что в этом смысле театр кукол оказывается кульминационной точкой развития народного театра.

В пользу такого вывода мы можем привести и некоторые другие соображения. Известно, что театр кукол обладал несравненно большим распространением в народе, чем театр живого актера, хотя (в силу отсутствия зафиксированных материалов) почти не изучался. Если мы сравним из русских народных драматических произведений «Лодку», «Царя Максимилиана» и «Петрушку», то окажется, что именно кукольный «Петрушка» наиболее близок к реалистической трактовке явлений; чему, впрочем, содействует его критический и сатирический характер. Но уж сродство комического отображения с кукольным театром не вызывает сомнения; житейские сценки и веселые шутки неизбежно должны были вытеснить из него религиозные сюжеты.

Может возникнуть вопрос: почему народ в развитии театральных форм в основном шел путем расширения изобразительных возможностей маски, путем превращения ее в самостоятельную подвижную и как угодно паясничашую куклу, вместо того чтобы использовать самую личность актера. Ответ на этот вопрос получает большое

теоретическое значение и связывается с оценкой сущности фольклорного образа вообще.

Народный театр дает нам во внешнем наглядном выражении сущность и степень индивидуализации в фольклоре в целом. В этом отношении народный театр противоположен героическому эпосу, который может быть признан за наиболее полное и последовательное отражение содержания фольклорного героя — таковым является его народность, олицетворение народа. Говорим ли мы о сказке, анекдоте или о песне, всякий раз мы убеждаемся, что индивидуальность, личность в фольклоре представляет собою личность народную, личность общеродовую. В народном театре эта особенность фольклорного изображения должна была проявиться наглядно. И тут выясняется, что народный герой, народный тип — это маска! Именно поэтому народный театр живет, как правило, в форме театра теней, кукол или итальянских масок и редко в форме театра живых актеров. Причем в последнем случае народные пьесы всегда оказываются пьесами литературного происхождения.

Интересно отметить ту полемику, которая возникла вокруг молдавских инсценировок гайдуцкого эпоса. Считалось, что они представляют собою подлинно народные переделки. Но конкретные исследования показали, что народный театр не сам перерабатывал героические песни, а брал литературные произведения, созданные на темы гайдуцкого эпоса²⁷.

Для иллюстрации того, что фольклорный образ, тип является скорее маской, чем конкретной личностью, очень показательна экранизация фольклорных произведений. Даже конкретизация облика героев фольклора личностью

²⁷ См. доклад В. М. Гацака на VI Международном съезде славистов в Москве. М., 1958.

киноактеров неизбежно задевает наши эстетические требования, мешает нам воспринимать фильм «сказочно». Плоскостные одноцветные изображения мультипликационного типа гораздо легче и лучше воспринимаются нами, когда в кино передается сказка, больше соответствуют нашим представлениям (общим и смутным) о сказочных героях и сказочных ситуациях. То же самое можно сказать и о героях других фольклорных произведений, например эпоса или песни. Что представляет собою личность Ильи Муромца? Ее можно конкретизировать как мужицкого витязя в сравнении с боярином Добрыней или поповичем Алешей, или новгородским ухарем Васькой Буслаевым. Но обратим внимание, что подобная конкретизация опять-таки является общеродовой, социально-групповой, а не индивидуальной. Всякая же индивидуальная обрисовка не может не восприниматься как натяжка. Как бы ни была удачна художественная интерпретация образов былинных богатырей Васнецовым в известной его картине «Три богатыря», все мы сознаем ее полную художественную самостоятельность. Для образа общенародного героя, скорее, подходят условные приемы народного изобразительного искусства. Поэтому лучшее и наиболее убедительное впечатление производит на нас при чтении эпоса других народов изображение их эпических героев общими чертами национальной графики.

Эта условность как способ обобщенного, освобожденного от конкретной индивидуальности изображения может наблюдаться и при характеристике обстановки, в которой действуют герои фольклора.

«Не велят Маше
за реченьку ходить,
не велят Маше
молодчика любить...»

Здесь обобщенность изображения еще не ощущается явно, хотя уже присутствует. Яснее становится она при анализе общей образности песен. Оказывается, что в песнях и природа не менее условна, чем люди. Природа в песнях — это реченька, березка, лужок и т. д. Попробуйте изобразить все это в фольклорном духе и получится... лубок. Возьмите сказку. Сказочный лес очень живописен на первый взгляд. Но в действительности он чрезвычайно условен и не реален, а идеален. Его основное свойство, которое и волнует слушателя, — волшебство, сказочность. Попытки же конкретизировать описание этого леса, изображение реального дремучего леса вызывают у нас такие реальные ощущения, которые приходят в противоречие с таинственностью и сказочностью, со сказочным идеальным полустрахом. Эта условность фольклорного реквизита и декораций с полной откровенностью выступает в народном театре, где мы, пожалуй, сталкиваемся с подчеркнутой небрежностью в этом отношении. Только при таких условиях в народных драмах могли получить полное гражданское право такие реплики, как следующая: «бьемся на шпагах, бьемся не щадя сил...», которые заменяли реальное действие, нисколько не снижая и не нарушая ход действия и вполне удовлетворяя зрителей.

Высказанные выше соображения об особенностях фольклорного образа вообще и драматического в частности позволяют подтвердить мысль, что та разработка образов, которую мы находим в таких пьесах, как «Царь Максимилиан», уже выходит за рамки фольклорной эстетики. Драматическое искусство в своем высшем развитии представляет собою как бы синтез всех остальных художественных форм. В народном театре это проявляется наглядно, ибо в нем соединяются две противоположности народного творчества: философские жанры (в театре Петрушки) и песенное творчество (в театре живого актера). Дать этот

синтез в настоящем его виде народное драматическое искусство было не в состоянии; именно поэтому со временем фольклорное бытование вносит свои существенные коррективы даже в полулитературные произведения, приближая их к своим канонам. Но все эти наблюдения подводят нас к выводу, что характеристики художественного метода фольклора, чаще всего встречающиеся в нашей науке, подвержены чрезвычайно сильному влиянию соответствующих литературоведческих представлений и требуют значительных коррективов.

Особенности художественного метода фольклора



Определение сущности художественного изображения в фольклоре или его художественного метода является, очевидно, задачей, логически завершающей анализ конкретных форм фольклора, и должно составиться на основании наблюдений и выводов, сделанных в ходе этого анализа. Нередко высказываются сомнения: есть ли у фольклора свой особый метод? Этот вопрос правомерен, поскольку для положительного ответа на него требуется доказать, что фольклор представляет собою явление не аморфное и внеисторическое в своих формах, а внутренне цельное и органически единое, имеющее совершенно определенную логику развития. Проведенный разбор отдельных областей

фольклора не может претендовать на полное освещение каждой из них в отдельности, но он позволяет нам установить историческое взаимоотношение этих областей и основные эстетико-гносеологические линии в развитии фольклора.

Обратим в первую очередь внимание на то, что развитие фольклора обуславливается историческим развитием предмета изображения. Эпос отражает дела народа, складывающейся народности, сказка уже рассматривает внутрисоциальные отношения, а философские жанры фольклора — общую диалектику социальных и природных явлений. Так развивается в фольклоре линия объективного эстетического отражения природы; и она, как видим, абсолютно логична. Возникая и существуя одновременно, эти области фольклора достигают высшего своего развития в определенной исторической последовательности соответственно тому, какие стороны человеческой жизни и деятельности отражают, развитию каких особенностей человеческого сознания содействуют¹. Отражение субъективного человеческого мира (как факта реальности) тоже находит место в фольклоре. Больших успехов в этом отношении достигает песенное творчество, которое фиксирует эмоции; меньших — драматическая область, которая по существу не может развиваться помимо анализа человеческих чувств (а анализ этот доступен только литературе). Как видим, в развитии фольклора существуют «неправильности», но

¹ Историческая последовательность развития областей фольклора затемняется одним обстоятельством. В эпохи расцвета данной художественной формы она накладывала свой отпечаток на все остальные (предшествующие ей исторически). Так сказка повлияла на эпос во всех его формах (от героических сказаний до баллад), комическое творчество совершенно деформировало позднейшие жанры сказки и даже повлияло на волшебную сказку и героический эпос. Позднейшие господствующие эстетические представления и нормы как бы стараются расширить свой материал за счет использования и переосмысления жанров, достигших расцвета ранее.

они возникают в связи с тем, что области фольклора в своем становлении не переходят определенной исторической грани и относятся к одному этапу развития условий жизни и сознания народных масс. Таким этапом является исторический период, когда народные — и в первую очередь крестьянские — массы живут еще в условиях недифференцированного материального производства и когда искусство в среде народа существует наравне с другими отраслями материальной и духовной деятельности, не выделяясь в специальную, профессиональную отрасль. Итак, фольклор обладает безусловным историческим и общегносеологическим единством.

Взглянем теперь на ту же линию развития фольклора с точки зрения мировоззренческих и эстетических критериев. Все области фольклора вначале оказываются связанными с мифологическим мировоззрением (идеальным отражением недифференцированности общества в сознании), но стоят они к этому мировоззрению в различном внутреннем отношении. В эпосе это мировоззрение отражается наиболее ясно и всепроникающе. От него зависит непосредственно образность эпоса. В сказке идеалистическое мировоззрение уже более обобщенно и абстрактно. В притче идеализм проявляется в чистейшей догматической форме. Расцвет песни соответствует тому этапу, когда идеализм окончательно рационализировался, и непосредственность мира стала восприниматься полностью реалистически. То же самое относится и к драме. Вместе с тем для всего фольклора все-таки характерно отсутствие полного противопоставления объекта и субъекта, каким отличается сознание дифференцированного общества. Именно отсюда вытекает «естественность» всего мировоззрения фольклора, эволюция которого проходит путь от «очеловеченной природы» в эпосе до «природного человека» в песне.

Полное соответствие мы находим и в развитии эстетических принципов фольклора. Отметим сначала, что такая последовательность существует в развитии каждой отдельной области фольклора. Так, окидывая общим взглядом толкование эпоса и сказки, данное выше, мы можем проверить его с точки зрения самых общих эстетических категорий, которые в каждой данной форме должны сохранять внутреннюю общность. Эпическая поэзия развивается от возвышенного (в героическом эпосе) к трагическому (в балладе). Это категории одного порядка, следовательно в такой трактовке этих жанров нет логического противоречия. Развитие сказки мы определили как переход от морализаторства (в волшебной сказке) к комическому (в сказке сатирической). Эти категории также относятся к одному типу. Таким образом, принцип и здесь оказывается выдержанным. В целом можно сказать, что в каждой области фольклора эстетические категории постепенно развиваются в свою противоположность (что соответствует общему закону развития).

Широкое поле для наблюдений открывается при анализе взаимного отношения областей фольклора. Обратим внимание на самые общие моменты. Здесь можно наметить две группы антиподов. Во-первых, это эпос и народная драма. Их внутреннее отношение состоит в том, что, если эпос отражает сущность фольклора по идее (народность, коллективность), то театр дает нам внешнее выражение наибольшей индивидуализации фольклорного образа (маску). Во-вторых, в противоречии находятся рационалистические жанры (сказка и философские жанры) с областью эмоционально-лирической (песней). Последовательное отношение областей фольклора мы уже обосновывали в ходе их анализа. Однако в доказательство правильности нашего расположения этих областей мы можем сослаться и на отвлеченные соображения. В ходе изложения у нас

ни разу не возникала необходимость забежать вперед, между тем как обращение к предшествующим формам при разборе данной области оказывалось условием исследования (так, при анализе сказки мы обращались к эпосу, при анализе философских жанров — к сказке, при анализе песни — к эпосу, при анализе народного театра к песне). Если мы присмотримся к областям фольклора по существу, то окажется, что заключительная форма каждой из них отражает все более и более высокие ступени социального сознания. Так, заключительная форма сказки (сатирическая сказка) «выше» заключительной формы эпоса (баллады), анекдот «выше» сатирической сказки, революционные песни выше анекдота позитивностью своего политического содержания. Народная драма при самом своем рождении возникает как явление протестантское. Не случайно, что именно она в эпоху революции особенно привлекала симпатии и внимание масс и прямо-таки культивировалась ими. Как видим, фольклор является идеальным материалом для создания исторической поэтики в подлинном смысле этого слова; и значение его для теории искусства неопределимо.

Анализируя формы фольклора, мы не только убеждаемся во внутренней последовательности его развития, но и открываем в нем весь тот путь духовного роста, который проходит человечество: от фетишизации природы к познанию ее реальных противоречий и, наконец, к революционной практике.

Однако соглашаясь с внутренним единством и органическим развитием фольклора, отрицатели особого фольклорного художественного метода могут выдвинуть еще один, правда, менее убедительный довод, а именно: «дорос» ли фольклор до такого уровня художественного изображения, который предполагает существование метода, или же методом в собственном смысле этого слова может обладать

только профессиональное искусство? На заявления такого рода справедливо возразил Н. Ф. Бабушкин. Всякое отражение действительности, всякое искусство как одна из форм такого отражения неизбежно предполагает определенное отношение объекта и субъекта, обусловленное общественным бытием последнего. Это отношение и составляет метод данной формы познания. Возможность определенной формы искусства без художественного метода, очевидно, столь же невероятна, как и возможность зрительного процесса без соответствующих химических реакций в сетчатке глаза. Отрицать существование метода у фольклора можно, только отрицая его принадлежность к искусству вообще. Конечно, этого никто не станет делать непосредственно. Однако тут требуется существенное дополнение. Дело в том, что не выделившись окончательно в специальную отрасль духовного производства, искусство, как уже говорилось выше, не может получить и полного своего развития как формы сознания. Значит, в известном смысле фольклор действительно является искусством, проходящим этап становления, что не может не отразиться на особенностях его метода. Не определив общих социально-исторических условий этого явления, Гусев правильно отметил его как факт: «этот метод,— читаем мы у него,— претерпел эволюцию, которая, в частности, заключается в постепенном превращении его из художественного по преимуществу в собственно художественный метод»².

Если мы возьмем эту особенность фольклора не как «частную», а как основную его черту, то мы получим ключ к его действительному пониманию. Но именно это и подкрепляет возможные сомнения в том, есть ли у фольклора художественный метод как таковой.

² В. Е. Гусев. О художественном методе народной поэзии.— «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. V. М.—Л., 1960, стр. 25.

Мы думаем, что вопрос этот ставится метафизически, не в той плоскости, как его следовало бы ставить. По сути дела, речь здесь идет о том, можем ли мы качество художественного изображения в фольклоре отождествлять с качеством специального, литературного изображения. Но отрицательный ответ на этот вопрос фактически мы уже высказали выше. С исторической точки зрения, с точки зрения становления и развития искусства фольклор действительно только подготавливает литературу, и метод фольклора только приближается к литературному методу. Отсюда нельзя делать заключение, что фольклорного метода нет, а точнее — он не обладает особым качеством, которое можно было бы выделить и определить конкретно. С абстрактной точки зрения можно дойти до рассмотрения всех явлений только как этапов в становлении других явлений. Но тем не менее каждое из них может обладать качественным своеобразием. Петикантроп при сравнении его с человеком является только неполноценным выражением данного биологического вида. Однако его особенности могут быть определены и позитивно.

Ясно, что попытки отрицания фольклорного метода в принципе являются результатом отрицательного литературоведческого «влияния». Фольклорный метод в силу того, что ему приходится иметь дело с материалом и обобщениями, выходящими за чисто эстетические рамки, действительно должен оказываться в каких-то случаях формальным, ограниченным в своих художественных возможностях. Но нельзя отрицать того, что в своей основе это метод конкретно-чувственного, образного отражения действительности и что, теряя эстетически в отдельных случаях, в других он достигает таких высот, до которых не поднимается даже профессиональное искусство. Этот неопровержимый факт со всей очевидностью доказывает, что исследование художественного метода фольклора является реальной и важной задачей нашей науки.

Соотнесение фольклора с литературой и историческое определение сущности фольклора имеет, очевидно, тот существенный смысл, что позволяет нам сразу освободиться от одной весьма распространенной ошибки при характеристике художественного метода фольклора, а именно: от оценки метода фольклора в свете представлений и критериев, которые выработаны литературоведческой наукой на материале литературы и в применении к ней. Установив, что фольклор является по существу искусством, возникающим и продолжающим развиваться в условиях отсутствия сколько-нибудь заметного разделения труда, мы приходим к выводу, что в историческом смысле его можно определить как метод «предлитературный», «долитературный». Понятно отсюда, что всякое прямолинейное измерение его критериями теории литературы не может привести ни к чему другому, кроме путаницы. Между тем с таким рассмотрением фольклора через призму литературы мы встречаемся на каждом шагу и по каждому поводу.

Возьмем, например, вопрос о числе фольклорных методов. Не задумываясь над тем, почему в литературе существует множество или по крайней мере несколько различных методов, наши ученые, как правило, и при анализе фольклора исходят из возможности существования ряда фольклорных методов. Так, Гусев в русском фольклоре эпохи феодализма открывает три самостоятельных метода, а с эпохой капитализма добавляет еще три. Надо сказать, что, не обладая опытом литературоведов, которые исследуют проблему художественного метода вот уже несколько десятилетий, фольклористы часто грешат недостатками, которые в литературоведении давно преодолены (например, вульгарным социологизмом), и, разумеется, еще легче поддаются влиянию тех концепций, которые и среди литературоведов вызывают борьбу мнений. У Гусева мы находим и то и другое. В своем делении различных методов

фольклора он опирается на одну из общих концепций о специфике искусства (концепцию А. И. Бурова), которая промелькнула в нашей эстетике и согласно которой специфика искусства определяется его предметом. Точка зрения эта уже в момент своего появления подверглась решительной и всесторонней критике (и мы однажды уже имели возможность высказаться по этому поводу)³. В данном случае следует остановиться на тех «фольклористических» выводах, к которым приходит Гусев, отталкиваясь от этой концепции.

«У фольклора,— пишет он,— общий для всех видов искусства предмет в философском значении этого понятия. т. е. эстетическое в действительности. Но поскольку фольклор есть искусство народных масс, то предмет художественного познания в фольклоре составляет те эстетические качества действительности, которые интересуют не человека вообще, и тем более не господствующие классы человеческого общества, а то, что является жизненно важным для трудящегося человека, точнее — для трудящихся. Поэтому мы решительно не можем согласиться с тем слишком абстрактным определением предмета фольклора («человек и человеческая жизнь вообще»), какое дает словацкий фольклорист А. Мелихерчик»⁴. Здесь проявляется тенденция Гусева определять фольклор через классовое лицо его творцов. И становится очевидной ее несостоятельность с новой, уже философской точки зрения: ведь у Гусева, оказывается, не объект определяет особенности субъективного отражения, а наоборот — субъект определяет предмет познания (предмет фольклора — это то, что интересует трудящихся). Нужно ли объяснять, что

³ См. нашу статью «К вопросу о зависимости специфики искусства от его предмета». — «Вопросы философии», 1957, № 5.

⁴ В. Е. Гусев. О художественном методе народной поэзии. стр. 28.

такой «предмет» оказывается по существу количественным ограничением явлений действительности и никакой специфики форм сознания определять не может? По логике Гусева, у каждой сколько-нибудь определенной социальной группы должен быть свой предмет познания, на основе которого должен вырастать особый художественный метод. И мы не преувеличиваем. Вот достаточно ясное выражение этой мысли: «Вследствие социальной дифференциации народных масс на более или менее обособившиеся группы (крестьянство, вольное казачество, городской посад, стрельцы, а затем солдаты, крепостные работные люди), вследствие расширения предмета познания и усложнения мировоззрения происходит дифференциация художественного мышления народных масс и образование нескольких его типов, т. е. разных художественных методов народной поэзии»⁵. Итак, социально-групповое деление является если не единственной, то первой, главной причиной возникновения различных художественных методов.

Видимо, прав Н. Ф. Бабушкин, когда упрекает Гусева за следование вульгарно-социологическим концепциям Фриче. При подобных взглядах Гусева нужно удивляться не тому, что у него получилось шесть фольклорных методов, а тому, что их не оказалось гораздо больше. Во всяком случае, принципиальная позиция Гусева ясна: «...известные термины довольно условны и далеко не соответствуют реальному богатству и разнообразию художественных методов»⁶.

Взглянем, однако, на предложенные Гусевым фольклорные методы конкретно. Вот их перечень:

1. Старый тип мышления, сложившийся в эпоху образования классового общества. Гусев определяет его на материале древних былин и указывает в качестве его основ-

⁵ Там же, стр. 35—36.

⁶ Там же, стр. 28.

ной особенности типизирование путем мифологической гиперболизации.

2. Другой тип мышления, проявляющийся в исторических песнях, исторической сказке, в бытовой сказке, в народной драме и лирике, характеризуется «исторической и социальной конкретностью, определенностью, локальностью».

3. Метод, связанный с религиозной струей, продолжающий мифологическое направление в христианской форме: «двоеверная поэзия»; христианско-космогонический эпос («Голубиная книга»); христианско-героический эпос (духовные стихи, легенды), некоторые исторические песни (о соловейком восстании и пр.)

4. Реалистический метод, возникающий в условиях капитализма. Первоначальное и неполное его выражение — «прогрессивно-натуралистический метод» (в рабочей поэзии XVIII—XIX вв., сказках, солдатских песнях и т. п.).

5—6. Социалистический реализм и романтизм революционной рабочей поэзии.

Нетрудно заметить, что каталог фольклорных методов, предложенный Гусевым, не отличается выдержанностью и ясностью принципов деления и включает явления различные по своему гносеологическому существу и месту, занимаемому в фольклоре. Этот каталог ценен для нас тем, что он отражает как бы сумму тех гипотез о художественных методах фольклора, которые выдвигались нашими фольклористами.

Давно уже высказывалось предположение о том, что в фольклоре развитие жанров и их историческое соотношение в какой-то мере соответствует смене методов в литературе. Общим местом в фольклористике стали размышления о реализме жанров, следующих за былинами, сказками и обрядовой лирикой. Наконец, даже мысль о том, что в своем развитии метод фольклора поднимается на уровень

социалистического реализма, не должна рассматриваться нами как индивидуальная точка зрения Гусева. В этом случае он оказывается в солидарности с давним своим оппонентом Бабушкиным. Только о методе фольклора, связанном с христианской идеологией, мы никогда не читали в нашей фольклористике ничего определенного. Но, видимо, и в этом случае мы имеем дело не со случайным предположением одного автора. Именно поэтому анализ методов фольклора, предложенный Гусевым, представляет для нас общий интерес и должен помочь нашим собственным поискам.

В первую очередь, все то, что говорилось выше об исторической определенности фольклора, позволяет, очевидно, сразу установить, что все методы, названные Гусевым, начиная с третьего и до конца, не могут быть признаны методами народного непрофессионального искусства. Мы уже не говорим о «методе» христианско-религиозной поэзии с идеологической точки зрения. В наши дни странно доказывать не только разницу, но и непримиримую вражду фольклорного мировоззрения с христианским взглядом на мир.

Признавать фольклорным методом метод христианской поэзии можно, очевидно, только при полной формализации категории художественного метода и художественного творчества вообще. Когда мы говорили о художественном значении таких жанров, как притча, о художественном значении таких произведений, в которых отражаются религиозные понятия и образы, то мы старались провести ту мысль, что эта художественная ценность достигается вопреки религиозной идеологии, в преодоление ее, потому, что религиозная форма наполняется реальным содержанием, потому, что именно метод фольклора, проявляющийся здесь, оказывается невосприимчивым для религиозного мировоззрения и побеждает в конце концов.

Но взглянем на этот вопрос с другой стороны. Гусев рассматривает христианско-религиозную поэзию и ее метод как продолжение того «мифологического» направления, которое находило себе отражение в былинах. Он при этом ссылается на внешний факт существования христианского героического эпоса. Но здесь упускается из виду то обстоятельство, что если мифологическое мышление было результатом тех же материальных условий, на которых вырастает и фольклор, а именно — в условиях отсутствия разделения труда и слабого развития общества и сознания, то христианская религия (особенно в России) была выражением высокоразвитых классовых отношений. И если религия эта старалась паразитировать на тех жанрах фольклора, на художественной системе которых отражались яснее всего первобытные идеалистические воззрения, то это, конечно, не означает ничего другого, кроме попытки религиозной идеологии проникнуть в сознание народа, в его эстетическую сокровищницу наиболее «естественными» и удобными путями.

Еще яснее проявляется стирание грани между сознанием недифференцированным и сознанием развитым и определившимся в своих отдельных специфических формах, когда мы обращаемся к методам, отмеченным В. Е. Гусевым далее: реализму, романтизму и социалистическому реализму.

Не то, чтобы Гусев открыто отождествлял реализм фольклора и реализм литературы. Пожалуй, именно у него, как это еще будем мы говорить в дальнейшем, делаются попытки указать на различия в этом отношении. Он, в частности, утверждает, что реализм не мог получить настоящего своего выражения в эпоху феодальную и оформился только при капитализме. Но такое хронологическое ограничение реализма фольклора не является, конечно, определением его особенностей в фольклоре и литературе по существу. И, практически отождествив «реализм» фольклора

и «реализм» литературы в плане художественного отражения, всю разницу между ними (отставание фольклора и силу литературы) Гусев рассматривает только в плане социально-политических обобщений. Это покажется преувеличением, если мы не приведем конкретных иллюстраций. «Что касается социальных конфликтов, то их причины и сущность в фольклоре феодальной эпохи остаются непознанными, а острота их, как правило, смягчается, чаще всего они кончаются замирением... Таким образом, сама действительность и историческая ограниченность сознания народных масс феодальной эпохи определили противоречия в художественном мышлении народа, непоследовательность выражения социальной диалектики в развитии системы художественных образов народной поэзии, исключали возможность реалистической типизации»⁷. Но что все это может означать? Причины и сущность социальных конфликтов остаются непознанными не только в фольклоре, но, строго говоря, и в литературе XIX века. Можем ли мы на этом основании отрицать реализм последней? Зависимость художественного творчества и его результатов от уровня экономического и социального развития понимается Гусевым слишком непосредственно и прямолинейно. «Разумеется, — пишет он, — темпы и степень развития капиталистических отношений в разных странах различны, различно и положение самих масс в странах, где развивается капитализм, и следовательно различны конкретные условия развития реалистического метода в фольклоре различных народов»⁸. Здесь можно привести два соображения: 1. Развитие капитализма ведет к окончательной дифференциации общества и тем самым может влиять на фольклор только как увеличение в нем удельного веса органически несвой-

⁷ В. Е. Гусев. О художественном методе народной поэзии, стр. 38.

⁸ Там же, стр. 43.

ственного ему эстетического содержания; 2. Если даже не учитывать этого, если даже смешивать развитие непрофессиональных и специальных художественных форм, то даже последние не зависят от развития социально-экономических формаций и, в частности, от развития капитализма так непосредственно: русский реализм, например, являющийся вершиной мирового реалистического искусства, возник и развивался в стране отсталой в капиталистическом отношении.

То, что Гусев не делает принципиального разделения между методами фольклора и литературы, что реализм в его понимании трактуется чисто «литературоведчески», очевидно из того, что развитие реализма в фольклоре завершается для него социалистическим реализмом. Но если еще реализм можно трактовать и так и этак, то принадлежность социалистического реализма к формам дифференцированного, развитого классового сознания никем не может оспариваться. Но поскольку гораздо более горячо и всесторонне защищает соцреализм в фольклоре Н. Ф. Бабушкин, то мы думаем, будет справедливо критику такой точки зрения дополнить обзором нескольких его высказываний.

В рецензии на книгу Бабушкина мы уже отмечали, что, правильно определив социально-историческую основу фольклора в общей форме, он не всегда и не во всех вопросах последовательно проводит эту точку зрения и поэтому часто допускает конкретные просчеты. К числу их, нам кажется, следует отнести и его утверждение о существовании социалистического реализма в фольклоре. «Революционная поэзия рабочего класса,— пишет Н. Ф. Бабушкин,— в своих лучших образцах уже вносит новые существенные черты в основные принципы воспроизведения действительности, т. е. она начинает создавать новый творческий метод, основанный на сознательном понимании социалистических задач и идеалов. Этот новый метод вполне право-

мерно назвать социалистическим реализмом, ибо он возникает, как и в литературе, на исторической основе соединения массового рабочего движения с теорией научного социализма. Проблемы социалистического реализма приобретают еще большую актуальность и размах в связи с устно-поэтическим творчеством народов Советского Союза и стран социалистического лагеря. Необходимо еще и еще раз отметить ошибки тех авторов, которые: а) обрывают историю фольклора на традиционном устном творчестве крестьянских масс и игнорируют фольклор пролетариата как нового класса, б) проповедуют теорийку затухания, умирания фольклора в советское время, в) не допускают постановку вполне закономерной проблемы социалистического реализма в фольклоре, принижая тем самым массовое народное творчество перед литературой и другими видами искусства»⁹.

В данном случае Бабушкин верно отмечает факт, но не дает ему правильного освещения. В революционном массовом творчестве рабочих действительно возникают элементы социалистического реализма. Массовое творчество диалектически и органично связано с фольклором, является его непосредственным развитием. Но все дело в том, что элементы социалистического реализма возникают в массовом творчестве в результате влияния социалистической теории, которую выражением недифференцированного сознания признать никак невозможно; а потому элементы социалистического реализма возникают в массовом творчестве рабочих как элементы не фольклорного, а нового литературного метода. Таким образом, постановка вопроса о социалистическом реализме в применении к фольклору оказывается все-таки неправомерной. И признание этого, на наш взгляд, нисколько не умаляет престиж фольклора,

⁹ Н. Ф. Бабушкин. О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества. Томск, 1963, стр. 146.

но наоборот показывает его самостоятельное значение как особого этапа в художественном развитии человечества. Великим может быть только то, что самостоятельно и неповторимо, а значит, и временно!

Как видим, попытки наших ученых применить к фольклору методы, определенные литературоведением, только отдаляют их от подлинной художественной специфики фольклора. Тем внимательнее следует отнестись к конкретным наблюдениям фольклористов об этапах и общих процессах развития народного творчества. В этой связи нас привлекают два первых метода, названных В. Е. Гусевым, к определению которых ученые пришли на основе сопоставления конкретных жанров фольклора.

Отношение «мифологического» метода и «исторически и социально конкретного» можно открыть (Гусев отмечает это) не только в былинах и исторических песнях, но и в других областях фольклора. Таким образом, мы можем рассматривать их как две стадии развития всего фольклора в целом. Нетрудно заметить, что именно выход этих способов художественного изображения за рамки конкретно-жанровые позволяет рассматривать их как нечто близкое к понятию метода. Однако предыдущий анализ отдельных областей фольклора позволяет утверждать, что каждая из этих областей (и, можно сказать, весь фольклор в целом) в своем развитии проходила не два, а три этапа. Причем, если при оценке первого и второго можно было еще противопоставлять их внешне и ограничиваться указанием на их «мифологический» и «реалистический» или приближающийся к реализму характер, то для разделения второго и третьего неизбежно придется затронуть существенную их разницу, а именно чистую «непрофессиональность» одного и смыкание с профессиональным искусством другого. Но ведь по сути дела разница между первым и вторым этапами точно так же состоит именно в степени развития созна-

ния в плане его дифференциации. На стадии мифологического мышления человек еще полностью растворяет себя в природе, а затем он начинает выделять себя из нее и тем самым реалистически оценивать и свое непосредственное материальное окружение. На последнем этапе непрофессиональное искусство народных масс уже начинает наполняться фактически содержанием дифференцированного сознания развитого классового общества.

Но такое общее понимание подлинной эволюции фольклора позволяет решить вопрос о числе методов в фольклоре. Если фольклор возникает и живет в условиях недифференцированности общественного производства и мышления, то в этих условиях не может быть такого развития субъекта, которое позволяло бы ему ставить себя в различные отношения к объекту (тем более «над ним»), что мы наблюдаем в литературе и что составляет практическую основу существования нескольких литературных методов. Следовательно, в фольклоре теоретически возможен только один метод, какими бы широкими и разнообразными ни были его проявления. Говорят иногда о романтизме фольклора (в применении к народным сказкам или эпическим героям). Но такие утверждения, очевидно, делаются на основе сугубо абстрактных суждений о том, что в сказках и в эпосе отражаются идеалы народа. Приглядитесь к этим произведениям критически, вслушайтесь в их звучание, проникнитесь их духом. Возможно, что современное сознание в какой-то мере переосмысляет и дополняет их по-своему. Но принципиально нет ничего более чуждого фольклору, чем романтизм. То, что образы сказок или песен в некоторых случаях давали материал, чрезвычайно удобный для романтических переосмыслений, еще ничего не доказывает. А разве образы эпоса не были столь же «родственны» классицизму? Разве не щеголяли народностью, не сочиняли народных песен сентименталисты? Даже форма-

листы и те могли бы найти и находили точку опоры в фольклоре. Такая «всеобщность» фольклора, несомненно, является важным моментом, но она никак не свидетельствует ни о многометодности его, ни тем более о связи с романтизмом и т. д. То единственное отношение, в котором мог выступать в фольклоре субъект к объекту, было отношением подчинения. А потому и тот единственный метод, который мог быть присущ фольклору, должен был носить сугубо «объективный» характер.

Это справедливо в применении ко второму и третьему этапам развития фольклора. Но разве не объективен по существу и этап мифологический? Человек той эпохи, даже возвышая субъективное над природой, даже превращая его в бога, а точнее в богов, не мог еще сделать это, не объективируя субъективное целиком и полностью, не превращая свои духовные силы в олицетворения, обладающие всеми свойствами реального существа. И для эстетического сознания боги становились реальными образами, которые дополнялись и развивались исторически в реальном плане. Именно поэтому-то мифология и оказывалась «бессознательно-художественным освоением» природы. Именно поэтому «мифологический» метод в фольклоре являлся не отрицанием объективно-реалистического его характера, но только способом гиперболического приумножения реальных свойств человека, способом образного обобщения. Следовательно, метод фольклора все-таки является реалистическим.

Мы подошли к проблеме, вызывающей бесконечные споры и дискуссии в фольклористике и далеко выходящей по своему значению за пределы чисто фольклористические. Так, в эстетике давно уже ведется полемика по поводу того, существует ли некий изначальный реализм или же этим высоким термином мы можем называть только направления развитого профессионального искусства. Причем в хо-

де конкретного рассмотрения вызывающими сомнение оказываются даже античное искусство и искусство Возрождения. И только реализм XIX в. безоговорочно и ясно признается в качестве настоящего реализма вполне единодушно. Говоря о методе фольклора, мы не можем не затронуть всего этого сложного узла вопросов, ибо фольклор не существует отдельно от всего круга художественных явлений.

Таким образом, то или иное суждение о его художественном методе приобретает общий теоретический интерес и должно внести элемент связи и развития в представления теоретиков искусства по этому вопросу.

Само сопоставление таких далеких и взятых в обособленном виде художественных явлений, как первобытное искусство и реализм XIX в., несомненно метафизично и в качестве аргументации может рассчитывать только на произведение того или иного эмоционального эффекта. В свою очередь, признание в качестве «настоящего» реализма только реализма XIX в. еще лучше подчеркивает эту метафизику, снимает возможность рассматривать реализм в его развитии и становлении. То, что первобытное искусство (в основном изобразительное) и фольклор не тождественны по своему методу с реализмом XIX в., — ни для кого не составляет секрета. Вопрос, очевидно, должен ставиться иначе: находятся ли эти формы искусства в русле реалистического искусства или между ними и реалистическим искусством нет никаких принципиальных точек соприкосновения? Нам кажется, разбор сущности фольклора как формы искусства, как и анализ отдельных его областей, позволяет сделать в этом отношении определенные выводы.

Говоря о том, что в первобытном искусстве и фольклоре субъект оказывается в полном принципиальном подчинении объекту и делая отсюда заключение, что для этих

форм искусства мы не можем предполагать ничего другого, кроме объективного следования за природой, кроме движения в том русле, которое в развитии своем ведет к реализму, мы еще рассматриваем данный вопрос только с внешней его стороны. Ясно, что первобытные изображения животных делались с сугубо объективной точки зрения; и здесь мы наблюдаем освоение реальных форм природы, которое практически необходимо для существования реализма и всего искусства. Но самая объективность подобных изображений позволяет видеть в них как проявление зарождающегося искусства, так и проявление «объективно-научного» восприятия природы. Да так оно, конечно, и было, ибо эстетическое чувство как таковое в ту пору только зарождалось. Эстетическое восприятие природы является частью идеологии, ее проявлением. Но последняя сразу, в момент своего возникновения должна была связаться с религиозно-пантеистическими воззрениями. В самом деле, растворение субъекта в объекте приводило к тому, что сама природа в сознании первобытного человека оживлялась и одухотворялась. Таким образом, эстетическое обобщение с самого начала неизбежно делалось в рамках мифологического мировоззрения. Что это значит практически, мы уже видели на примере героического эпоса и сказки. Естественно, что и по существу реализм фольклора сильно ограничивался влиянием мифологии. Здесь мы подходим к чрезвычайно важной и интересной проблеме эстетики. В литературоведении нередко можно услышать призывы к философски углубленной трактовке проблемы художественного метода и, в частности, к рассмотрению реализма в его несомненной внутренней связи с материализмом. Связь эта не может быть поставлена под сомнение в ее общем виде. Достаточно сказать, что сам материализм на начальных своих стадиях получал форму «реализма». Однако попытки философского обоснования различных художественных

методов профессионального искусства и, в частности, трактовка реализма как «художественного материализма» и романтизма как «художественного идеализма» не имели успеха. Рассмотрение истории искусства с точки зрения дифференциации форм общественного сознания прекрасно доказывает, что такая трактовка методов профессионального искусства действительно грешит вульгаризацией. Обратим внимание, что профессиональное искусство живет в условиях, когда общее мировоззрение общества уже получило свою специальную, самостоятельную от искусства форму существования, форму абстрактно-логическую, форму философии. Отсюда и методы искусства становятся уже не «художественными по преимуществу», как в фольклоре, но полностью специфическими. Это не значит, что тот или иной художественный метод не может тяготеть к тому или иному философскому мировоззрению. Но все дело в данном случае сводится только к тому, что в реализме объект доминирует над субъектом, в романтизме — наоборот. Так что ни один художественный метод не может рассматриваться как простое повторение философского направления в искусстве. Деление художественных методов проходит не в плане отрицания или утверждения объекта, природы, а в плане ее практического отражения, а потому сводится к специфике образного эстетического отражения.

Иное мы видим в фольклоре. Недифференцированность сознания, отражаемого в фольклоре, в том и состоит, что сознание это соединяет в себе и собственно эстетические и общеполитические функции. По своей форме, как мы сказали выше, метод фольклора может с самого начала расцениваться как реалистический. Но внутри этой формы происходит борьба материалистического и идеалистического восприятия природы. В профессиональном же искусстве это столкновение философских точек зрения не может отражаться на художественном методе, ибо к моменту обра-

зования профессионального искусства идеалистические представления уже уходят из области непосредственного восприятия природы, из оценки окружающего человека обихода. Непосредственный материализм чувственного восприятия становится основой искусства в его развитой профессиональной форме.

Между тем в фольклоре происходит постепенное освобождение художественного обобщения от влияния и воздействия идеалистического искажения непосредственной оценки природы. Постепенно от одной области фольклора к другой, от одного жанра к другому народное эстетическое сознание освобождается от влияния мифологического мировоззрения. Полное слияние субъекта и объекта (что мы видим в пору расцвета героического эпоса) ведет к господству мифологических представлений. В сказке они начинают разделяться, но здесь именно и проявляется слабость субъекта (реального человека) и одухотворенная природа выступает в своем фантастическом могуществе особенно внушительно. Дальнейшее развитие практики ведет к усилению рационализма, освобождающего человека от власти религиозной догматики (философские жанры фольклора) и позволяющего исполниться ощущением личного значения и самостоятельности (песенное творчество и драма). От жанра к жанру фольклор движется к внутреннему становлению реалистического метода, к становлению художественного объективизма. Но этот процесс становления реализма есть вместе с тем и становление художественного метода как такового, дифференциация форм сознания. Получается, что мы приравниваем становление искусства и реалистического метода. Но так оно и есть. К этому ведет сама история искусства, история фольклора. А кроме того, она (эта история) ясно свидетельствует о том, что реализм является центральным и основным художественным методом, центральным течением искусства, по отношению к ко-

тому только и могут и должны рассматриваться и определяться другие художественные методы. Как видим, именно фольклор дает нам возможность разобраться в проблеме исторических отношений искусства и философии без ее упрощения и вульгаризации.

Теперь на основе всего того, что говорилось выше, мы можем подойти и к общему, основному качеству художественного метода фольклора. Если фольклор возникает и развивается на основе недифференцированного общественного сознания, значит, он не только соединяется весьма органически с другими идеологическими формами, но и в художественном отношении не получает расчленения и самостоятельности эстетических категорий. Иначе говоря, метод фольклора оказывается полностью и во всех смыслах *синтетическим* методом, и в этом отношении может быть противопоставлен литературе, которая окончательно выделяется из числа других форм сознания как эстетическое отражение действительности и в этой своей функции получает внутреннее *аналитическое* развитие.

Интересно здесь отметить, как теоретики фольклора по-разному приближаются к осознанию синтетической сущности художественного метода фольклора и снова отходят от нее, не уяснив себе материальной почвы этого синтетизма.

Так, Гусев, стремясь утвердить специфику фольклорного метода, особое внимание уделяет синкретизму различных форм искусства в фольклоре. И этот синкретизм действительно является одним из проявлений синтетизма художественного метода фольклора, хотя и самым внешним. Чтобы определить его место в синтетизме фольклора, нужно указать, что последний проявляется в трех видах:

1. Синтетизм различных идеологических форм сознания (искусства, философии, истории, общественной психологии и т. д.).

2. Синтетизм различных видов искусства, он же синкретизм фольклора, о котором идет речь у Гусева.

3. Синтетизм самого художественного метода словесного творчества, анализ которого собственно и представляет для нас интерес.

Обращая внимание на синкретизм фольклора, Гусев вступает, как мы видим, в область подлинной проблематики художественного метода фольклора. Но увлеченный своей концепцией специфического предмета фольклора, В. Е. Гусев упускает из виду суть дела, вещь общеизвестную и общепризнанную, а именно, что ранний синкретизм художественного отражения связан с недостаточным развитием и дифференциацией форм эстетического сознания и переводит все дело из материального плана в умозрительный, гносеологический план. Если специфика литературы и фольклора определяется их особенными предметами, то, следовательно, и синкретизм фольклора определяется какой-то спецификой его предмета, значит, он теряет свой исторический смысл. Литература и фольклор при такой трактовке их оказываются исторически равноправными, и критерий ступеней развития и роста художественного сознания здесь отпадает. Гусев пишет о фольклоре следующее: «Эта своеобразная синкретичность художественно-образного мышления обусловлена *не развитостью* (курсив мой.— К. Д.) последнего, а природой самого предмета художественного познания, тем, что народные массы познают предмет своего искусства прежде всего как эстетически цельное и целостное, в совокупности всех или многих его эстетических качеств, в многогранности и сложности его эстетической природы»¹⁰. Ясно, что здесь причина художественного явления переносится из действитель-

¹⁰ В. Е. Гусев. О художественном методе народной поэзии.— «Русский фольклор. Материалы и исследования». М.—Л., 1960, стр. 32—33.

ности в сознание. Но, естественно, остается совсем непонятным, почему народ рассматривает свой предмет целостно и многогранно и отражает сразу средствами различных искусств, а литература — все делает наоборот. По высказыванию Гусева создается впечатление, что это происходит потому, что в первом случае познающим являются массы, а во втором — индивидуум. Но даже эта мысль, которая в развитии своем неизбежно снова привела бы нас к материальным условиям существования двух форм искусства, у Гусева находится в зародышевом состоянии.

Не понимая исторической, «производственной» определенности синкретизма, он не видит и его внутренней обусловленности и приходит к фактическим ошибкам. Правильно подчеркнув односторонность изучения многих жанров фольклора только как явлений словесного искусства, он вместе с тем пишет следующее: «...разумеется, необходимо признать, что в некоторых жанрах фольклора эта особенность художественного мышления ослаблена (но не исчезает вовсе!), и природа художественного метода в таких случаях приближается к природе художественного метода в литературе (мы имеем в виду так называемые прозаические жанры фольклора)»¹¹. Наиболее яркий прозаический жанр — очевидно, сказка. Разбор сказки, проведенный нами в специальном разделе, показывает, что она не только не ближе к литературе по своему методу, чем, например, такой «синкретический» жанр, как песня, но, пожалуй, дальше нее. И такая ошибка для Гусева не случайна, ибо он оперирует внешним и относительным проявлением синтетической сущности фольклорного изображения — синкретизмом.

Гораздо глубже синтетизм художественного метода фольклора понимается Бабушкиным. Как мы уже отмечали в рецензии на книгу Бабушина «О марксистско-ленинских

¹¹ Там же, стр. 34.

основах теории народно-поэтического творчества», автор подходит к внутреннему синтетизму художественной природы фольклорного метода, когда он заявляет, что фольклору присуща «полифония стиля», что в нем могут быть открыты элементы и реализма и романтизма. Однако, как и было отмечено в рецензии, характеристика синтетической сущности художественного метода фольклора, данная Бабушкиным, отразила ограниченность самого круга наших понятий о методе категориями развитого профессионального искусства. «Очевидно, что такое определение (единство реализма и романтизма) представляет собою измерение фольклора чуждой для него меркой. Возможно, что в фольклоре мы находим единство черт, характерных для них, но, конечно, в совершенно другом качестве, которое невозможно определить, как механическое соединение противоположностей»¹².

Каковы же черты синтетического метода фольклора, который исторически представляет собою становление реализма? В первую очередь, здесь необходимо, конечно, остановиться на особенностях фольклорной типизации. В фольклористике между Гусевым и Бабушкиным по этому поводу развернулась довольно любопытная полемика, ссылая на которую может быть хорошим введением к анализу данной проблемы. Суть спора сводится к тому, что Гусев отрицает индивидуализацию в фольклорной типизации, а Бабушкин настаивает на том, что и фольклорные образы обладают индивидуальной определенностью.

«Фольклор,— пишет В. Е. Гусев,— искусство коллективное, и оно отражает идеи, мысли и чувства народных масс, оно стремится к передаче того общего, что характерно для многих, для масс. Основной интерес в фольклоре сосредоточен не на отдельной личности, а на народе: лич-

¹² К. С. Давлетов. Новая книга томского фольклориста.— «Русская литература». 1964, № 2, стр. 322.

ность в фольклоре присутствует не как четко определенный, неповторимый индивидуальный характер, а как емкий, собирательный образ, что часто даже подчеркивается нарицательным именем героя, наименованием «добрый молодец», «красна девица» и т. п.»¹³

А вот как опровергает его Бабушкин: «Разве Илья Муромец, Добрыня, Алеша Попович, Садко, девушки в лирических песнях, Иван IV, Разин, Пугачев, Ермак, Чапаев, Ленин, рабочие, колхозницы и солдаты — не индивидуализированы, массовидны? А чего стоит «добрый молодец» Васька Буслаев, «красная девица» Золушка, величественная Василиса Премудрая! А Вяйнямейнен, Манас и его умная, боевая верная жена, Амирани, Давид Сасунский, Зигфрид, Гудрун, героини сказок Шахразады. Разве в этих бесчисленных образах, как жемчужины рассыпанных в фольклоре, не присутствует «вполне определенная личность», «этот», по выражению Гегеля и Ф. Энгельса?»¹⁴

На наш взгляд, вставить на ту или другую сторону в этом споре было бы неправильно и так же метафизично, как метафизичен самый этот спор. Когда Гусев заявляет, что «отсутствие индивидуализации в том смысле, как ее принято понимать в реалистической литературе, оказывается характерным признаком художественного метода фольклора», он, несомненно, прав. Когда же он добавляет, что под индивидуализацией в фольклоре не следует понимать нечто большее, нежели конкретность образа, который уже по своей природе является частным выражением общего, то это оказывается слишком ограниченным, смутным определением яркости характеров в фольклоре. Конкретность

¹³ В. Е. Гусев. О художественном методе народной поэзии, стр. 49—50.

¹⁴ Н. Ф. Бабушкин. О марксистско-ленинских основах теории народно-поэтического творчества, стр. 149.

образа — это предметная его конкретность; и говоря о ней, мы вообще еще не касаемся вопроса о степени, формах и направлении художественного обобщения, т. е. проблемы художественного метода в фольклоре и литературе. Однако трудно принять и ссылку Бабушкина на слова Ф. Энгельса: «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», как сказал бы старик Гегель». Если это высказывание можно еще внешне приложить к фольклорным образам, имеющим свое имя и конкретный облик, то все-таки не стоит забывать, что в фольклоре одним из полюсов действительно являются образы «добрых молодцев», «красных девиц», «атаманов» и т. п. Да и персонифицированные образы настолько общи, что легко могут чаще всего заменять друг друга (например, богатыри в былинах, комические герои в анекдотах и т. д.). «В раннем фольклоре, — пишет Бабушкин, — персонификация идет по пути раскрытия одного какого-либо чувства, душевного качества или поступка в одном направлении: это горе или радость, добро или зло, правдивость (доверчивость) или коварство, мудрость или глупость, храбрость или трусость, красота или уродство».

Но разве же это качества, «персонифицирующие» образ? В литературе мы говорим о чувствах определенной личности (это чувства Онегина или Татьяны), о качествах определенной личности (это красота Наташи Ростовской или Элен Безуховой, уродство Иудушки или Квазимодо...). Уже одно то, что в фольклоре эти чувства и свойства выступают в их общем виде, показывает, что они здесь не имеют подлинно «личной», «индивидуальной» определенности.

Очевидно, путем такого абстрактного толкования проблемы типизации в фольклоре мы никогда не приходим к сколько-нибудь ясному решению. Чтобы разобраться в подлинном содержании фольклорного образа, необходимо,

очевидно, проследить, как он создается в нашем сознании. К сущности этого образа мы весьма близко подошли, уже говоря о народной драме и образе-маске, который мы в ней находим и который помогает нам во многом понять специфику фольклорного образа вообще. Возьмем образы Ильи Муромца (героический эпос), Ивана (сказка), Ходжи Насреддина (анекдот) и Петрушки (народный театр). Мы беремся утверждать, что все они, несмотря на огромные жанровые различия, созданы одним методом типизации, представляют собою одну и ту же ступень художественного обобщения.

Понятие «образ-маска», конечно, весьма условно и приблизительно, но оно может стать удобным исходным пунктом нашего анализа.

В самом деле, если в литературе представление о данном образе создается у нас на основе совершенно определенного произведения, в котором сюжет разработан до деталей и превращен в цепь конкретных событий, происходящих в конкретной обстановке, фольклорный образ, как правило, в наиболее значительных своих проявлениях такой конкретной и определенной базы не имеет. Он возникает скорее на основе суммы произведений определенного рода и принадлежит больше жанру, чем отдельному произведению.

Естественно, что фольклорный образ превращается скорее в некую обобщенную «жанровую» точку зрения на определенный круг явлений действительности, чем в индивидуализированный образ. Сама эта точка зрения может быть весьма характерна, т. е. она может содержать зерно общечеловеческого и национального характера, но смешивать ее с конкретностью индивидуальной личности, конечно, никак не следует. Поэтому и характеристика этого фольклорного образа в каждом отдельном фольклорном произведении значительно меняется и во всяком случае

варьируется. Что ни говори, но Илья в былинах о Соловье Разбойнике и Илья, возглавляющий киевскую голытьбу и сбивающий маковки с церквей, — это образы, по существу, далекие друг от друга и обладающие не только индивидуальными, но даже историческими различиями. Самая возможность подобного варьирования фольклорного образа показывает, что он представляет собой «образ-маску», конкретизирующийся в каждом отдельном случае и теряющий данную конкретизацию в ходе развития фольклора, для того чтобы приобрести новую. Содержание, конкретизирующее фольклорный образ, по сути дела, и не является собственно эстетическим (борьба с разбойником-чудовищем, восстание городских низов против князя). Это — историческая тематика, волнующая народное воображение на данном историческом этапе и представляющая непосредственный жизненный интерес. Образ же Ильи как общепонятного идеального народного героя позволяет оформить это историческое содержание эстетически, выразить к нему народное отношение, дать ему чувственно-эмоциональную оценку. Не такими ли образами народного воина в его конкретной национальной специфике являются и Давид Сасунский, и Зигфрид, и другие аналогичные образы?

Особенно интересен в разбираемом плане образ сказочного Ивана. В науке уже ставился вопрос о единстве положительного сказочного героя, как бы он конкретно ни проявлялся (Иван царевич, Иван — крестьянский сын или Иван-дурак)¹⁵. Действительно, каждый из этих образов представляет собою только трансформацию единого сказочного образа, поставленного в различные обстоятельства и выполняющего различные функции. Мы уже говорили в разделе о сказке, почему сказочный Иван в иных случаях становится царевичем, и стремились показать, что это

¹⁵ Э. В. Померанцева. Русская народная сказка. М., 1963.

обусловлено отнюдь не отражением реальных царей, но идейно-эстетическими факторами. Другой «крайностью», другим отклонением от реального Ивана — крестьянского сына является Иван-дурак. Но народ, обращая его в конце концов в царевича или царя, сам хорошо показывает, что для него здесь, по сути дела, не два образа, а два полюса единого даже не образа, а скорее художественного процесса, единой художественной формы, единой «маски». Только в одном случае она торжественна и возвышенна, а в другом — комична, в одном случае она плачет, а в другом — смеется. Наименее разработанным и четко обрисованным (в соответствии со слабостью реалистических возможностей фольклора) является вариант Ивана — крестьянского сына, так же как наименее развита новеллистическая сказка, занимающая промежуточное, неустойчивое положение между сказками волшебной и сатирической.

То, что метод фольклора является только зерном реализма, видно из того, что, как только перед искусством встают подлинно реалистические задачи, оно уже теряет фольклорный характер. Мы видели при анализе каждой из областей фольклора, что они в своем развитии или останавливаются перед задачами, решение которых требует реалистического изображения (эпос и заключительная балладная его форма), или переходят от одной эстетической крайности к другой, минуя собственно реалистическую форму (от волшебной сказки к сатирической через новеллистическую), или поднимаются над ограниченностью фольклорных возможностей путем использования литературных (переход песенного творчества от частушки к литературной народной песне). В любом случае очевидно, что собственно фольклор никогда не подымается до реализма в том его значении, которое мы привыкли вкладывать в это понятие, хотя фольклор явно реалистичен по своей природе. Мысль о том, что фольклорный образ относится

скорее к жанру, чем к отдельным произведениям, может быть расширена. В некоторых случаях специфика фольклорного образа определяется особенностями самых общих основных эстетических категорий. В самом деле, мы говорим, что в анекдоте дается форма живого юмора, форма комического по существу. Но, следовательно, специфика и разновидности анекдотического образа должны зависеть непосредственно от особенностей комического отражения вообще. И это действительно так. Обратим внимание, что в комическом мы должны различать два момента — объективный и субъективный, реальное противоречие и его комическое осмысление. Причем последнее представляет собою чисто логическую операцию, чрезвычайно свободную в творческом отношении. Суть комического осмысления реальных противоречий состоит в доведении их до логического конца, а это может быть результатом как сознательной иронии, так и непонимания. Отсюда возникает возможность развития анекдотического образа в двух прямо противоположных направлениях: он может превратиться в иронического философа или в дурака, попадающего в нелепые положения и совершающего нелепые поступки, в пошехонца. Эта двойственность в сознании народа, можно сказать, получила философское осмысление и становилась характернейшей чертой народных комических образов, которые легко узнаются нами, даже если они создавались литературой. Ходжа Насреддин, Тиль Уленшпигель, образы Рабле, бравого солдата Швейк — все это ветви одного общего древа народного юмора. Как видим, за внешним обликом фольклорных образов происходят сложнейшие и непрерывные эстетико-идеологические изменения. Понятно, что говорить об их индивидуальной определенности в строгом смысле совершенно невозможно.

Особенности художественного метода фольклора гораздо определеннее открываются нам, когда от характеристи-

ки общих его форм мы переходим к тому, как оцениваются им явления действительности, каков характер его эстетических оценок, в каком виде предстают в фольклоре отдельные эстетические категории.

Говоря о высших образцах профессионального реалистического искусства, мы можем утверждать: его основное стремление состоит в наиболее объективном, «реальном» изображении природы. В фольклоре (не только в сказке, но и в песне) говорится о серебряных серпах с золотыми ручками, снопы здесь перевязываются алой и голубой лентой и т. п. Иначе говоря, фольклору, чтобы дать эстетическое отражение мира, нужно его эстетизировать и украсить. Роль искусства как прекрасного изображения, о которой говорил Н. Г. Чернышевский, здесь еще только начинается; фольклор восполняет эту свою слабость изображением прекрасного. Именно этой сущностью фольклорного художественного метода определяется ослепительная яркость и контрастность его красок. «Сказка для народа — праздник красок и звучного слова, — пишет В. П. Аникин... — Это не полутона, это глубокие, густые цвета, подчеркнута определенная и резкие. В сказке идет речь о «темной ночи», о «белом свете», о «красном солнышке», о «синем море», о «белых лебедях», о «черном вороне», о «зеленых лугах»¹⁶. Таков и весь фольклор.

Синтетизм художественного метода фольклора диалектически приводит к противоположному обособленному проявлению эстетических категорий в фольклоре, к крайностям его эстетических характеристик. И это понятно, анализ реальности не позволяет определять ее в крайних оценках, ибо в реальности крайние свойства оказываются смешанными и приближенными друг к другу. Следовательно,

¹⁶ В. П. А н и к и н. Русская народная сказка, стр. 165.

только при общем, синтетическом взгляде на действительность эстетические критерии могут выступать в их цельном и контрастном виде. В фольклоре в соответствии с этим вы не найдете людей, поступков, событий, совмещающих в себе различные противоречивые свойства (т. е. не найдете тем самым и подлинно реалистического изображения). Люди и поступки в фольклоре возвышенны или низменны, прекрасны или безобразны, добры или злы. Именно такова, видимо, и крайность в обрисовке явлений, к которым тяготеют отдельные жанры фольклора (эпическая возвышенность и балладная «низменность», сказочное волшебство и анекдотический юмор). Фольклор дает нам обобщение самых основных свойств действительности в самых крайних оценках — и в этом его синтетизм. Но на деле это приводит к разложению реальной действительности на ее противоположности. Здесь менее всего можно говорить об отражении явлений в их реальной конкретности, — это только предпосылки к такому изображению. Нельзя делать отсюда вывода, что метод фольклора «романтичен», ибо романтизм — это не просто и не столько изображение реальности в ее полярных проявлениях, сколько субъективное противопоставление идеалов — действительности, а отсюда оперирование крайними оценочными категориями. Фольклор же объективен в своей основе. Его контрасты — это этап в освоении реальных противоречий, шаг в развитии реалистического искусства.

Говоря о методе фольклора, мы можем, очевидно, утверждать, что он отражает самые общие связи и отношения реальности, так сказать, ее общие очертания.

Иногда мы можем прочесть критические отзывы по поводу следующего высказывания Белинского о народной поэзии: «Последняя — только младенческий лепет народа, мир темных предощущений, смутных предчувствий, часто она не находит слова для выражения мыслей и прибегает к ус-

ловным формам — аллегориям и символам»¹⁷. Но фактически это верно. Интересно последнее: «не находит слова, прибегает к аллегориям и символам». Ведь именно общие очертания явлений и дают нам аллегии и символы. Замечание это подводит нас к пониманию метода фольклора. Реализм фольклора общий и внешний и отсюда синтетический, для которого не обязательно аналитическое проникновение в существо явлений. В этом состоит его слабость, но вместе с тем и его сила, ибо только на основе такого текучего и широкого отражения и могут возникнуть мировые фольклорные образы. Само обобщение такого масштаба в эстетике предполагает формальный и внешний подход к действительности. Искусство передает все свои истины через форму природы. Именно поэтому первоначальный формально-реалистический взгляд на природу, недифференцированный и связанный с пантеизмом, чрезвычайно импонирует художественному сознанию. Отсюда необычайные успехи фольклора в общих оценках реальности, особо проникновенное ощущение природы, полнота и чистота эстетического чувства.

К фольклору в целом приложимы слова К. Маркса, сказанные им о героическом эпосе: он является отражением детства человеческого рода, прекрасного и неповторимого. И так же, как эпос, фольклор обладает для нас «вечной прелестью» и в известном отношении продолжает «служить нормой и недостижимым образцом»¹⁸.

Чтобы правильно оценить значение фольклора для нашего времени и понять, как важно использовать его в разработке теории искусства и эстетическом воспитании народа, в борьбе за народное реалистическое искусство, необходимо обратить внимание на основную черту фольклор-

¹⁷ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 310.

¹⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 737.

ной эстетики, на то, что это — «эстетика жизни». Идеалы фольклора формировались в ходе многовековой практики народных масс. Фольклор воспитывает в человеке те качества, которые делают человека пригодным для общественной жизни: любовь к родине, трудолюбие, чувство коллективизма и солидарности. Фольклору по существу чужды всякий уход от реальности, всякий отрыв от живых человеческих потребностей. Он полон светлого реализма, открывающего нам красоту действительности. И в этом качестве фольклор противостоит современной буржуазной эстетике, для которой эксцентризм, неестественность и необычность стали важнейшим внутренним принципом.

Рассматривая с этой точки зрения эстетические взгляды и обличье современного капиталистического общества (от рекламы и фасонов до архитектуры и других видов искусства), мы обнаруживаем в них удивительное единство: все это стремится как бы вырваться за рамки обычных человеческих представлений, сломать и перепутать их. Такое стремление вызвано глубокими социальными причинами и представляет собою бегство от реальной действительности, попытку конструирования другой жизни за пределами настоящей, в области эстетической абстракции. Это как бы практическое выражение идеализма в эстетике. Нужно ли говорить, какое значение для борьбы с этими формами эстетического одурманивания приобретает фольклор с его естественностью, его принципиальным стремлением эстетизировать реальную жизнь, самое обычное и самое простое?

Как это ни парадоксально, но в некоторых случаях фольклор используется самими эксцентриками, а именно: в поисках необычного они часто обращаются к искусству других народов (например, индейцев, полинезийцев и др.). При этом, конечно, они ценят не самое это искусство как таковое, а только его необычность. Искусство каждого на-

рода — это особый, по-своему организованный мир; и эксцентрики спекулируют на особенностях этой организации, находя в ней ту «другую реальность», которую не в силах создать сами.

Здесь стоит задуматься над популярностью негритянского джаза у буржуазной публики. Джаз для негров — естественное эстетическое выражение чувств, форма их музыкальной культуры. Первые записи спиричуэлов и блюзов в исполнении замечательных негритянских певцов имели успех у этой публики только до той поры, пока они были непривычными, т. е. эксцентрическими. Попробуйте сейчас серьезно заинтересовать ими европейских и американских любителей джаза. Специалисты, изучающие джаз, единодушно признают, что он выродился. Но можно утверждать, что буржуазной публикой джаз никогда не был понят по-настоящему и всегда воспринимался только как способ выйти за рамки «нормальной» музыки. Вначале для этого было довольно спиричуэлов и блюзов, а затем понадобились рокк-н-ролл и буги-вуги, в которых ничего уже не осталось от поразительного богатства и сложности негритянской музыки.

Понятие необычного не может быть постоянным, необычное живет одно мгновение. Именно поэтому эстетические формы буржуазного мира возникают и исчезают молниеносно; они как бы торопят и выталкивают друг друга. При этом, конечно, не может быть и речи о каком-то органическом, разумном развитии эстетических представлений. Наоборот, отсутствие логики и системы принимается в данном случае за принцип. Восприятие и понимание искусства требует от человека накопления знаний и воспитания в нем ценителя. При восприятии художественных произведений испытываются самые сложные и гармонические чувства. А между тем эксцентризм ставит своей целью только одно — поразить человека, пощекотать его нервы, создавая,

таким образом, не ценителя, а зеваку, любителя острых ощущений. Искусство не может не потерять в таком виде своего настоящего смысла, не может не превратиться в набор крайне упрощенных занимательных эффектов. Воспитание эстетического вкуса на произведениях фольклора, являющегося основой всего мирового художественного развития,— лучшая гарантия духовного неприятия буржуазного эксцентризма.

Здесь необходимо отметить, что эксцентризм может быть в известной мере и выражением буржуазно-индивидуалистического протеста против застоя в общественной жизни. Именно поэтому в период, когда буржуазная демократия имела еще прогрессивное значение, эксцентризм в литературе мог нести положительное содержание, являясь формой эпатирования буржуа. Простым и очевидным примером могут быть эксцентрические бродяги О. Генри. Вспомним также пьесы Бернарда Шоу: «Пигмалион» и «Ученик дьявола». Ясно, что и в них борьба с условностями буржуазного общества получает эксцентрическую форму. Однако с развитием классовых противоречий и усилением социальной борьбы индивидуалистический протест все чаще получает противоположное, отрицательное значение и ведет молодежь капиталистических стран не к шиллеровским драмам, а в фашистские банды и иностранные легионы. Создавая иллюзию протестантства, эксцентризм в действительности уводит человека от реальных жизненных задач. А его установка на необычность в развитии своем оказывается проповедью индивидуалистической оригинальности против «серости» масс, иначе говоря, является антинародной по существу. Как видим, в борьбе с эксцентризмом огромной ценностью обладает эстетический демократизм фольклора.

Выше мы говорили о значении фольклора в сравнении с отживающими и реакционными эстетическими представ-

лениями. А какова его роль в поисках форм и путей развития искусства будущего? Как указывали К. Маркс и Ф. Энгельс, коммунистическое общество на новом и высшем этапе повторит многие особенности первобытного коммунизма (равенство членов общества, полное единство индивидуальности и коллектива и т. д.). Очевидно, что и искусство будущего будет иметь существенное сходство с фольклором. Укажем на два общих для них момента: «синтетизм» методов познания и внутреннюю естественную гармонию.

В будущем наука и искусство, говорил Н. А. Добролюбов, соединятся, и искусство поднимется в своих обобщениях до высоты научной истины: «Существенной разницы между истинным знанием и истинной поэзией быть не может... Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и вместе с тем полное сознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном факте жизни — это идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии, и доселе еще никем не достигнут»¹⁹. Марксистско-ленинское понимание закономерностей общественного развития, качественно отличая искусство социалистического реализма от буржуазного искусства (или принципиально субъективистского, или строящего свои обобщения на ощупь), открывает перед нашим искусством перспективы, о которых говорил Добролюбов.

К искусству коммунизма вернется и та «естественность», которая была утрачена в условиях эксплуататорского общества, ибо гармонизация человеческих отношений внутри общества ведет к гармонизации отношений человека с природой, к слиянию человека с нею, к достижению нового «естественного» мироощущения. «Мир, который был

¹⁹ Н. А. Добролюбов. Избранные философские произведения, т. II. М., 1948, стр. 462.

нам до сих пор так чужд, природа, скрытые силы которой пугали нас, как привидения,— как родственны, как близки стали они нам теперь!..— писал Ф. Энгельс, оценивая великие возможности освобождающегося человечества.— Природа раскрывается перед нами и взывает к нам: Не бегите от меня, я не отвержена, я не отреклась от истины, придите и смотрите, ведь именно ваша внутренняя собственная сущность дает мне жизненные силы и юношескую красоту!»²⁰

Как видим, фольклор является для нас провозвестником того качества в искусстве, которое будет достигнуто при коммунизме. Это создание младенческих сил человечества становится залогом великого будущего, тех несравненных художественных творений, которые создаст человечество в пору своей зрелости.

²⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 443.

Содержание

| | |
|--|-----|
| ВСТУПЛЕНИЕ | 5 |
| О СПЕЦИФИКЕ ФОЛЬКЛОРА И ЕЕ МАТЕРИАЛЬНОЙ ОБУСЛОВЛЕННОСТИ | 9 |
| ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ | 65 |
| СКАЗКА | 128 |
| ФИЛОСОФСКИЕ ЖАНРЫ ФОЛЬКЛОРА | 179 |
| ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО | 250 |
| НАРОДНОЕ ДРАМАТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО | 297 |
| ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ФОЛЬКЛОРА | 324 |

1913 12



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА