

Г. А. Левинтон

ЗАМЕЧАНИЯ О ЖАНРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ
РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА*

Писать статью, посвященную памяти Ларисы, не просто болезненно, но чудовищно, и прежде всего вспоминается даже не семинар В. Я. Проппа, а то, как лет пятнадцать назад, будучи уже привычным безработным, я писал отзыв о ее диссертации для обсуждения на секции фольклора ЛГИТМиКа. На последней конференции, посвященной 100-летию В. Я. Проппа (1995 год), мы с Ларисой вспоминали одну из первых моих работ, еще студенческую, которую я показывал Владимиру Яковлевичу и читал в семинаре И. И. Земцовского в ЛГИТМиКе (где нам еще предстояло работать с Ларисой два года). Может быть, трагические обстоятельства и естественно связанные с ними чувства позволяют поставить в качестве эпитафии слова, совершенно несоответствующие нашей почти тридцатилетней дружбе, никогда не имевшей ни малейшего романтического оттенка, но сейчас в этом траурном ощущении просиявшие на язык: «Вот еще немного потружусь, а потом надо показать тетрадь, облитую слезами бородатого школьника, строжайшей Беатриче, которая сияет не только славой, но и грамотностью» («Разговор о Данте»).

Как уже неоднократно отмечалось, все жанровые классификации распадаются на два основных типа: классификации, ориентированные на внутреннюю структуру одной традиции (вплоть до описаний, признающих только те жанры, которые выделены и названы в терминологии носителей — *native terminology*), и классификации, ориентированные на типологическую значимость выделяемых категорий, в предельном случае — на их универсаль-

* Некоторые положения этой работы были впервые сформулированы нами в статье, написанной в 1988—1991 годах для итальянской «Истории русской литературной культуры», однако по ряду причин как раз они были сокращены при переводе (см.: *Levinton G. A. La prosa folclorica // Storia della civiltà letteraria russa / Diretta di M. Golucci e R. Picchio. Vol. II. Torino, 1997. P. 507—508*). В более отчетливом виде основная схема и некоторые выводы были изложены в докладе, прочитанном в Ереване, и напечатаны в тезисах этой конференции (см.: *Levinton G. A. К вопросу о «границах» текста в жанровом пространстве русского фольклора // Семантические и коммуникативные категории текста (Типология и функционирование): Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции. Ереван, 19—21 нояб. 1990 г. Ереван, 1990. С. 84—85*). В контексте нашего сборника, может быть, не будет неуместным сказать, что этот симпозиум (самоназванный и по научной атмосфере, и по гостеприимству, почти героическому в это голодное для Армении время) автору этих строк пришлось вспоминать и некрологе молодому талантливому филологу Я. И. Гину, с которым мы тогда вместе выбирались из Еревана (см.: *Новое литературное обозрение 1992 № 1. С. 86*). Впоследствии проблематика этой работы была изложена в еще нескольких докладах, прежде всего в докладе на Шестых Тыняновских чтениях (Резюме и Даугавпилс, 1992); см. хронику: *Рогов К. Русский П., или Апология одной научной классификации (по поводу Шестых Тынянов*

ность.¹ Так, исходя из общетипологических критериев, некоторые фольклористы вообще отрицают существование такого жанра, как, скажем, баллада, поскольку он выделяется по формальным, версификационным признакам, а с чисто повествовательной стороны, по мнению, например, Геды Язон (высказанному в письме к автору настоящей статьи), не обладает жанровой спецификой, то есть совпадает с другими, не песенными жанрами. Для фольклористов другой ориентации баллада может оказаться, наоборот, одним из наиболее интересных жанров.² Разумеется, возможны и синтетические подходы (ср., прежде всего, указанные работы В. Н. Топорова). Наше описание, однако, ориентировано только на описание одной традиции — русского фольклора, и в основу его положены критерии формальные: тип исполнения (произнесения) или формальной организации текста.³

Вторая важная оговорка: задача этой работы заключается в некоторой систематизации уже заданных жанров, а не в полном их определении и не в новом проведении границ между ними (что предполагало бы обращение к не расчлененному на жанры континууму фольклорных текстов и членение его заново). В этом смысле мы ориентировались на традиционный список жанров русского фольклора, представленный традиционными учебниками, библиографиями и т. п.⁴ Именно в силу этих сообра-

ских чтений) // Там же. С. 358, а также в курсах лекций по общему и русскому фольклору, читавшихся в 1992—1997 годах в Еврейском петербургском университете, в Европейском университете в С.-Петербурге, в Тартуском университете и в UCLA (Университете штата Калифорния в Лос-Анджелесе), где автор находился благодаря гранту Fulbright Foundation, 1994, 18966.

1. См.: *Топоров В. Н. К проблеме жанров в фольклоре // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, I (5). Тарту, 1974. С. 5—16; Toporov V. Folk Poetry: General Problems // Current Trends in Linguistics / Sebeok Th. A. (ed.). Vol. 12. The Hague, 1974. P. 689—701 (с обширной библиографией). Библиографию также см.: *Folklore Genres / Ben Amos D. (ed.) Austin & London, 1976; Voigt V. On the Communicative System of Folklore Genres // Genre: Structure and Reproduction in Oral Literature / Honko L., Voigt V. (eds.). Budapest, 1980. P. 171—188; Jason H. Ethnopoetics: A Multilingual Terminology. Jerusalem, 1980; Eadem. Ethnopoetry: Form, Content, Function. Bonn, 1977; Honko L. Folkloristic Theories of Genre // Studies in Oral Narrative (Studia Fennica, 33) / Siikala A.-L. (ed.). Helsinki, 1989. P. 13—28.**

2. См.: *Топоров В. Н. К анализу нескольких поэтических текстов, преимущественно на низших уровнях. <...> IV: Несколько соображений о структуре литовской народной баллады // Poetics. Poetyka. Poetika. [Т.] П. Wazylawa, 1966. S. 77—120; Он же. К проблеме жанров в фольклоре // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, I (5). С. 10—13.*

3. Неясно, обладают ли такие признаки (как, например, стихотворность, песенность) типологической значимостью. Ср., с одной стороны, только что приведенный пример с балладой; с другой стороны, В. Я. Пропп, например, вводил стихотворность в *типологическое*, универсальное определение эпоса (см. *Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958. С. 5—11*).

4. С некоторыми отклонениями, а именно иными определениями (как, например, *эпипологический рассказ*) и пропуском некоторых маргинальных жанров (скажем, новых жанров детского фольклора, в те годы еще не описанных), этот же список представлен в статьях В. Я. Проппа (см.: *Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 34—45; Он же. Жанровый состав русского фольклора // Там же. С. 46—82*).

жений, наряду с общими принципами описания, предлагаемый ниже набросок ни в какой мере не является *классификацией* в традиционном смысле слова. С одной стороны, он не претендует на то, чтобы быть полным и непротиворечивым описанием (то есть без взаимопересечения или взаимного наложения классов), с другой стороны, речь вообще не идет о классификации как методологическом приеме, а об описании признакового пространства системы жанров русского фольклора, то есть описании такой системы координат, в которой располагаются жанры, и здесь вопрос о строгих границах, пересечениях классов и спорных явлениях, естественно, отступает на задний план, если вообще должен рассматриваться.

Наконец, основные формулировки относятся, конечно, не к современному (конец XX века), а к несколько более раннему состоянию русского фольклора, и прежде всего к традиционным жанрам. Определенные диахронические изменения будут специально оговорены далее, особенно в связи с так называемым говорным стихом, для которого диахроническое измерение оказывается необходимым (собственно, одна из задач этого описания состоит в том, чтобы наметить некоторую основу для исследования кардинального изменения жанровой системы, произошедшего от XVII до XX века).

Жанровое пространство русского фольклора определяют два основных признака: **стихотворность** и **прозаичность**. При этом надо учесть, что речь идет о *признаке* в понимании пражского структурализма, где признак противопоставлен отсутствию признака: «*признаковый Vs беспризнаковый* член оппозиции» (то, что по-русски, как известно, получило неудачный обратный перевод: «маркированный»).⁵ Поэтому мы будем, во-первых, рассматривать именно наличие/отсутствие признака (привативную оппозицию), во-вторых, рассматривать эти два признака не как два значения одного «свойства» (пользуясь терминологией Трубецкого),⁶ а как два отдельных независимых признака, каждый из которых может присутствовать или отсутствовать, или, говоря языком более поздних лингвистических описаний, иметь положительное или отрицательное значение.

Эта посылка, которая может показаться (особенно на фоне очень слабой методологической разработанности подобных вопросов в русской фольклористике) чисто теоретическим педантизмом или игрой в бисер, на самом деле находит несомненное подтверждение в самом материале. Дело в том, что оба эти признака не сводятся лишь к наличию/отсутствию определенной фонетической или просодической организации текста.

Для русского фольклора — по крайней мере, для традиционной его части (другие более новые, более спорные и т. п. случаи будут специально рассмотрены ниже) — признак стихотворности не может не совпадать с признаком **песенности**, то есть песенного

5. См.: Якобсон Р. О. Круговорот лингвистических терминов // Фонетика. Фонология. Грамматика: К семидесятилетию А. А. Реформатского. М., 1972. С. 384—387.

6. См.: Там же. С. 386.

исполнения, будь то действительно песенный распев или речитатив, характерный для былины или причитания. Это, конечно, направляется на сопоставление с традиционным эволюционистским представлением о постепенном выделении стиха как чисто просодической (фонологической и т. п.) организации текста из «синкретического» песенного стиха, не существующего (с точки зрения эволюциониста, «не существовавшего») без мелодии. Но, оставаясь в стороне подобные сомнительные параллели, мы не можем не признать, что в кругу традиционных жанров, тех, для которых мы уверены в их относительной древности (хотя бы по сравнению именно с теми контрпримерами, которые придется обсудить ниже), **стихотворность** тождественна **песенности**.

Оговаривая сразу же некоторые очевидные контрпримеры, не укладываемые в ту перспективу эволюции фольклорного стиха (и признака стихотворности), которую нам придется обсуждать ниже.

Во-первых, чисто функционально из этого определения выпадает жанр *считалки*. По самой своей функции это жанр несомненно стихотворный и в то же время несомнимый с мелодией: для считалки как стиха релевантно только одно свойство, которое есть и у мелодии, и у непесенного стиха, — ритм. Главное для считалки — быть настолько ритмичной, чтобы число ударений, или слов, или каких-то еще тактов могло использоваться для счета при же ребьевке. Мелодия — то есть как минимум изменение звуков по высоте — только помешает этой функции.⁷

Во-вторых, нужно учесть эволюцию некоторых жанров, которая сама по себе вовсе не противоречит данным выше определениям, так как подобные контрпримеры относятся к весьма недавнему времени, то есть к системе уже видоизмененной по сравнению с той, которую мы описываем. Такова, например, эволюция частушки, которая изначально является типичным стихотворным, песенным жанром и в этом смысле вполне соответствует набрасываемой схеме, но в городском бытовании, особенно в виде «интеллигентской частушки», она, как правило, утрачивает напев⁸ и воспроизводится (передается, сообщается) в виде стихотворения на тех же правах, как сообщались в 60-е годы (и, несомненно, ранее) политические эпиграммы.⁹ Не ис-

7. В конце 80-х годов при обсуждении этой темы И. И. Земцовский говорил, что в недавнее время появились записи считалок с мелодиями, но он с сомнением относится к достоверности этих записей.

8. Это тем более значимо, что частушки не имеют каждая своего мотива, а поются на некоторый общечастушечный мотив, привычный для данной локальной традиции или исполнителя, то есть спеть новый, скажем прочитанный, а не услышанный, текст для человека, хоть немного знакомого с традицией, обычно не составляет труда. Автор этой работы наблюдал этот эффект в городской интеллигентской среде в Москве, когда в 70-х годах принес в один знакомый дом сборник: Неподцензурная русская частушка / Подг. В. Кабронского. Н. У., 1978.

9. Даже в ситуации более или менее фольклорного бытования, то есть в контексте настоящего песенного исполнения традиционных частушек (в парках больших городов, где имитируется деревенское исполнение), эти новые тексты могут исполняться без мелодии. Собирателем городских частушек специально отмечал: «<...> городские куплеты, которые обычно не поются, а проговарива-

ключено, что эволюция от песенного исполнения к стихотворному претерпели и такие новые тексты, как так называемые «детские садистские стишки».¹⁰ Однако эти факты, как было сказано, относятся к новейшему состоянию фольклора, тогда как наше описание ориентировано прежде всего (но, конечно, не исключительно) на некоторый более традиционный срез.

Нужно заметить, что такая трактовка стихотворности — как песенности совпадает, видимо, с положением, реконструируемым для древнерусской словесности, где вместо оппозиции «стих Vs проза»¹¹ актуальна была оппозиция «поющийся Vs произносимый, читающийся текст».¹² Разумеется, такое положение вещей не изначально для фольклора, речь идет о ситуации, в которой устная словесность уже существует рядом с письменностью, однако есть основания думать, что состояние древнерусской культуры в целом может быть актуальным и для реконструкции предшествующей ему фольклорной ситуации. Во-первых, именно в эти века складывается специфика русского (великорусского) фольклора в противоположность другим восточнославянским традициям (хотя многие различия, несомненно, должны восходить к более старым диалектным особенностям внутри (обще)восточ-

ноя, хотя они и могут быть распеты как частушки» (Кулагина А. В. [Комментарий]: Частушки в современных записях // Русский эротический фольклор / Сост. и науч. ред. А. Топорков. М., 1995. С. 620).

10. Некоторые данные в пользу этого предположения были приведены во время обсуждения доклада А. Ф. Белоусова «Детские садистские стишки: К 20-летию жанра», прочитанного в Европейском университете в С.-Петербурге 27 марта 1997 года.

11. Мы не можем касаться здесь такого явления, как старославянское стихотворство (исследованное в работах Н. С. Трубецкого, Р. О. Якобсона, В. П. Топорова), принадлежащее всему славянскому восточнохристианскому миру его статус по отношению к словесности древней Руси кажется не вполне чуждым.

12. «Все средства стихотворной речи, во главе с ритмом и рифмой, были доступны уже древнерусской литературе. Однако, существуя порознь и даже в совокупности, все эти средства не складывались в понятие „стих“. Противоположность „стих — проза“, которая ныне кажется столь очевидной, для древнерусского человека не существовала, она появилась только в начале XVII в. и была отмечена новым словом в русском языке, ранее неизвестным, а стало быть, ненужным: словом „*вирши*“, стихи. До этого вместо противоположности „стих — проза“ в сознании древнерусского человека жила другая противоположность: „текст поющийся — текст произносимый“. При этом в первую категорию одинаково попадали народные песни и литургические песнопения, а во вторую — деловые грамоты и риторическое „плетение словес“, хотя бы и насквозь пронизанные ритмом и рифмами. Это противопоставление не было единственным. Одинаково отчетливо ощущалась в древней Руси и противоположность „книжная словесность — народная словесность“. Но и накладываясь друг на друга, такие противопоставления не давали привычных нам понятий „стих — проза“. Вот почему ни появление ритма, ни появление рифмы в древнерусских текстах не означало для читателя, что перед ним — „стих“ <...>. Выделение стиха как особой системы художественной речи совершается в русской литературе в XVII — начале XVIII в.» (Гаспаров М. Л. Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха // *Semiotyka i Struktura Tekstu: Studia poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi slawistów*. Wrocław; Warszawa et al., 1973. S. 325–327; То же // *Гаспаров М. Л. Избранные труды*. Т. III: О стихе. М., 1997. С. 40–42).

пославянской общности). Во-вторых, несмотря на наличие письменности и христианизацию, применительно ко всему древнерусскому периоду можно говорить о единой фольклорной культуре, общей для всех социальных слоев. Даже если и были сословные и социальные отличия («городской Vs деревенский фольклор», «крестьянская Vs боярская или царская свадьба»), они не ставляли того культурного двуязычия — вплоть до полного непонимания, — которое мы находим уже во второй половине XIX века (вопрос о верхней границе этой ситуации довольно сложен; Ю. М. Лотман, например, всегда подчеркивал то обстоятельство, что дворяне, особенно провинциальные, были не менее адекватными носителями фольклора — по крайней мере, пассивными, — чем крестьяне). Наконец, нельзя исключить того, что структура «двуязычной» (устной и письменной) культуры Древней Руси могла воспроизводить систему фольклорную, которой незадолго до того вся словесность и исчерпывалась. С этой точки зрения нам следовало бы вообще не пользоваться термином «стихотворность» (как и «прозаичность») и говорить только о «песенности»,¹³ однако с точки зрения диахронической перспективы (или, скорее, ретроспективы) и соотношения с привычной фольклористической терминологией (*народная проза* и т. п.) такая терминологическая вольность, возможно, допустима. Кроме того, термины *песенность*, *песенный* неудобны еще и потому, что слишком непосредственно ассоциируются с одним кругом жанров (песнями) и соответственно с одним видом стиха (песенным); пользуясь ими, нам легко бессознательно упустить из виду речитативные жанры (такие как былина и причитание).

Если *стихотворность* в фольклоре совпадает с *песенностью*, то *прозаичность* также не сводится к отсутствию метрической или иной упорядоченности текста на низших уровнях. Может быть, не по внутреннему содержанию термина (как это, несомненно, имеет место в первом случае), но в соответствии с эмпирическим объемом понятия *народная проза* в обычном фольклористическом употреблении признак *прозаичности* естественно отождествляется с такими признаками, как *сюжетность*,¹⁴ *повествовательность*, *нарративность*. Не будем здесь вдаваться в определение самого этого признака;¹⁵ для наших целей необ-

13. Даже отсутствие «стихотворности» как независимого признака (который мог бы существовать без песенного исполнения) никак не означает, разумеется, отсутствия собственно стиховой организации былинного и песенного стихов в фольклоре и молитвословного стиха в христианской культуре и письменности.

14. Вероятно, методологически правильно было бы говорить не о *сюжетности*, а о *фабульности* в соответствии с разграничением этих понятий, принятым в ОПОЯЗе и четче всего сформулированным Б. В. Томашевским (фабула — собственно рассказ в его естественной последовательности, сюжет — способ подачи этой фабулы в конкретном тексте), однако для фольклориста оба слова — и *фабула*, и *сюжет* — обросли другими ассоциациями, так что для такой терминологической замены остается только ждать поколения фольклористов, для которого язык ОПОЯЗа будет наиболее близким.

15. Помимо западной нарратологии, интенсивно развивавшейся начиная с 60-х годов (ср.: *L'analyse structurale du récit* // *Communications*, 8. 1966. Repr. Paris; Seuil, 1981; *Martin W. Recent Theories of Narrative*. Ithaca; London, 1986), см. наиболее, на наш взгляд, существенные формулировки относительно *сюжетности*

ходимо лишь самое элементарное представление, несомненно присутствующее у каждого, кто хоть немного знаком с фольклорным материалом. Речь идет только о том, что всякая фольклорная проза есть прежде всего *рассказ* о чем-то¹⁶ (достоверность этого определения будет более очевидна после рассмотрения статуса так называемых малых жанров фольклора — см. ниже). Именно это свойство и является значимым для определения признакового пространства.

Таким образом, два независимых признака естественно выделяют четыре крупных класса, определяемых соответствующими значениями признака.

I. Стихотворные (песенные) + прозаические (сюжетные) — песенные несюжетные тексты.¹⁷ Сюда относится то, что традиционно называется фольклорной лирикой, жанр лирической песни, большинство обрядовых песен (исключение составляют прежде всего повествовательные тексты: былины, баллады, исторические песни, романсы, — используемые в качестве обрядовых). Здесь есть ряд классификационных проблем, например вопрос об «обрядовых Vs необрядовых песнях», которого мы касались в другой работе,¹⁸ но они, за вычетом упомянутых

в работах: *Лотман Ю. М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Труды по знаковым системам. Вып. 4. Тарту, 1969. С. 463—464; *Он же.* Структура художественного текста. М., 1972. С. 280—296.

16. Нужно, разумеется, оговорить, что вопрос о сюжетности, повествовательности фольклорных текстов не исчерпывается перечнем сюжетных жанров и не всегда совпадает с жанровыми границами. Элементы повествовательности есть и в эпосе, и в лирической песне, и в причитании, не говоря уже о рудиментарной сюжетности (свернутый сюжет), присутствующей почти в любом фольклорном мотиве, эпигеме, формуле и т. п. (некоторые соображения об этом см.: *Левинтон Г. А.* Лексика славянских эпических традиций и проблема реконструкции праславянского текста // Текст: Семантика и структура. М., 1983. С. 152—155). Однако для всех таких случаев сюжетность не является жанрообразующей, то есть необходимым условием жанра (некоторые уточнения см. ниже в связи с жанрами былины и баллады). Нужно отметить еще и чередование сюжетных и бессюжетных элементов в рамках (формально) одного текста: например, маргинальные (рамочные) элементы демонстративно бессюжетного зачина в таком повествовательном тексте, как былина, — ср. знаменитый зачин у Кириши Данилова («Высока ли высота поднебесная»), повторенный в том же сборнике в пародийном виде, что не меняет его контрастного соотношения с повествовательным, сюжетным характером основного текста. С другой стороны, текст принципиально бессюжетный, направленный на описание status quo (и приводимый в упомянутом рассуждении Ю. М. Лотмана как образец бессюжетного текста (см.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. С. 289)), — «Стих о книге голубиной» имеет четкую сюжетную рамку — откуда взялась книга и т. п. (подобно сюжетной рамке многих заговоров, например Мерзбургских заклинаний).

17. В дополнение к предыдущим оговоркам здесь уместно подчеркнуть то свойство «несюжетных» «неповествовательных» текстов, которое в литературоведении (но не в фольклористике) иногда называют «лирическим сюжетом». Речь идет не о том рудименте повествовательности, который можно вычитать из лирического стихотворения (или «вчитывать» в него), а о «сюжете», образуемом самим соотношением слов в тексте, то есть возникающем на других уровнях текста, нежели сюжет в традиционном прозаическом смысле.

18. См.: *Левинтон Г. А.* К вопросу о функциях словесных компонентов обряда // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.

пересечений вроде песни «Хазбулат удалой» на современных свадьбах, не оказывают существенного влияния на общую схему, вернее на ее более крупные рубрики.

II. Стихотворные — прозаические +. Это и есть область, традиционно именуемая народной прозой. Сюда входит прежде всего *сказка* и то, что обычно называют несказочной народной прозой. Ниже нам еще придется вернуться к организации этого участка жанрового пространства, пока же ограничимся тем очевидным и общепринятым утверждением, что он распадается на эти две значительные области, определяемые, видимо, признаком *достоверности* (или, если угодно, *вымышленности*).¹⁹ Такому представлению не только не противоречит, но скорее способствует мнение В. Я. Проппа (в ряде работ, в том числе и указанных выше) о том, что сказка является не жанром (с соответствующими иерархически более низкими делениями: волшебная сказка, сказка о животных, анекдот и т. п.), а наджанровым образованием, внутри которого роль жанров играют эти названные классы и им подобные. Сама возможность выделения жан-

С. 168—170. Мы пытались здесь показать, что понятие необрядовой песни, вообще говоря, сомнительно, что всякая песня, как правило, приурочена к тому или иному ситуативному контексту, носящему в традиционном быту более или менее ритуализованный характер. Это не отменяет того важного наблюдения, что песни, относящиеся к собственно ритуалам (то есть к высшим, наиболее ритуализованным формам поведения), обладают, видимо, существенными отличиями в области семантики, а именно (референциального) соотношения с ритуальным контекстом как полем значений словесного текста, от текстов менее ритуализованных, или более «повседневных», как игры, супрядки, вечеринки (не в календарно отмеченные дни) и т. п.

19. Попытки опровергнуть этот признак, отделяющий разные виды сказок от так называемой несказочной прозы, делались, но их трудно считать хоть сколько-нибудь убедительными. В известной книге Н. В. Новикова (см.: *Новиков Н. В.* Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974. С. 14—22) утверждается, что носитель сказки верит в сказочную демонологию, потому что в сказке может фигурировать леший или водяной, в которых «народ» верит. Этот случай, давно описанный В. Я. Проппом как «сверхъестественная замена» (см.: *Пропп В. Я.* Трансформация волшебных сказок // *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. С. 165—166), решительно не может быть аргументом в пользу того, что носитель верит и в бабу Ягу, и в Кощея бессмертного, точно так же, как упоминание в сказке Москвы или Петербурга не делает более достоверным тридевятое царство из другой сказки. Сложнее вопрос о том, могут ли верить в этих сказочных персонажей дети (ср. неоднократно подчеркивавшийся А. И. Никифоровым вопрос о детской аудитории и детском исполнительстве сказки (см., напр.: *Никифоров А. И.* Жанры русской сказки // Учен. зап. ЛГУИИ. Факт языка и литературы. Вып. I. Л., 1933. С. 237—239, 243—245 и ряд других его работ)), но и в этом случае вполне возможно, что герои специальной детской демонологии (вроде *буки*, *угомона* и т. п.) обладают иной степенью реальности, чем, скажем, баба Яга, в отличие, может быть, от городских детей, которых пугали как раз сказочными персонажами (по крайней мере, такую картину уговоров избалованных детей рисовала советская сатирическая литература). Бытование сказки в городе в устах нянек (еще одна характерная тема А. И. Никифорова) замечательно — хотя и без ожидаемого сочувствия — продемонстрировано в рассказе Н. Тэффи «Нянькина сказка про кобылью голову» (*Тэффи Н.* Юмористические рассказы. Кн. первая. 2-е изд. СПб., 1910. С. 99—104).

рового канона волшебной сказки на основе ее композиционной или сюжетной структуры (продемонстрированная «Морфологией сказки»), в противоположность другим видам сказок, делает этот вывод едва ли не бесспорным.²⁰

III. Стихотворные + прозаические +. Это, естественно, область повествовательной поэзии (былина, баллада, историческая песня, духовный стих, скоморошина и т. п.). О внутренней структуре этой области жанрового пространства мы скажем ниже, поскольку ее удобнее анализировать в сопоставлении с предыдущей областью. Заметим, что парадокс эпоса (и вообще повествовательной поэзии, не только фольклорной), состоящий в том, что в стихотворном тексте доминантным становится сюжетный, событийный уровень, афористично отражен в названии книги Альберта Лорда «The Singer of Tales» — буквально «Певец рассказов». ²¹ Жанр баллады, традиционно относимый к «лиро-эпическим», В. Н. Топоров описывает как результат взаимодействия двух порождающих механизмов: эпического и песенного.²²

IV. Стихотворные — прозаические —. Определение этой области представляет более серьезные сложности и требует опять-таки обращения к диахронии. Если для новейшего времени существование так называемого говорного стиха (то есть стиха, основанного только на рифме), особенно в виде стиха раешного (в ярмарочных жанрах, народной драме, как и в некоторых нефольклорных письменных текстах начиная с XVII века), несомненно, хотя не все мнения, обычно причисляемые к нему, можно признать стихом, то для более раннего периода оно является по меньшей мере спорным. С синхронной точки зрения, то есть применительно к современному состоянию русского фольклора, где сосуществуют три системы стихосложения: традиционный фольклорный стих (былинный и песенный), говорной или раешный стих и силлабо-тонический стих (в текстах, заимствованных из письменной литературы,²³), — нужно существенно ограничить сферу, традиционно определяемую

20. Труднее принять сходные соображения (высказывавшиеся В. Я. Проппом вслед за Б. Н. Путиловым) о наджанровой природе исторической песни. В этом случае роль жанров будут играть просто тематически и исторически выделенные группы песен, что едва ли можно принять в качестве жанрового признака.

21. Соображения удобочитаемости названия не позволили нам сохранить эту шуту в переводе (Лорд А. Б. Сказитель / Пер. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. М., 1995).

22. См.: Топоров В. Н. К анализу нескольких поэтических текстов, преимущественно на низших уровнях. <...> IV: Несколько соображений о структуре эпической народной баллады. С. 78.

23. Последнее, впрочем, не так уж очевидно. В другой работе мы предполагаем, что самая возможность разрушения классического силлабо-тонического стиха при его заимствовании в фольклор свидетельствует о том, что его «силлабо-тоничность» не воспринимается носителем фольклорного стиха, оказывается не релевантной в качестве признака стихотворности (Левинтон Г. А. Замечания к проблеме «Литература и фольклор» // Труды по знаковым системам. [Вып.] 7. Tartu, 1977. С. 79).

как жанры, сложенные говорным стихом. Из «говорных» по способу произнесения жанров,²⁴ несомненно, не относятся к говорному стиху *заговоры*, спорными оказываются *приговоры* (ср. корень *-go- vor-* в этих названиях), но трудно согласиться и с едва ли не общепринятым причислением к говорному стиху жанров паремических. Термины *пословицкий стих*, *стих загадки* употребляются в фольклористике как очевидные. Однако ничего очевидного здесь нет. Помимо важного аргумента об универсальности рифмованных паремий во всех европейских языках,²⁵ (то есть отсутствия специфичности или связи с конкретным языком и конкретной традицией), нужно отметить, что ни пословицы, ни загадки даже в пределах одного сборника не бывают стопроцентно зарифмованными. А если так, то, значит, наличие рифмы (единственного признака говорного стиха) *не является необходимым признаком жанра (жанрообразующим признаком)*. В фольклоре же, кажется, не бывает жанров, которые состояли бы из стихотворных и нестихотворных текстов (хотя сосуществование разных видов стиха в одном жанре возможно, как мы увидим ниже при более подробном анализе стихотворных повествовательных жанров — группы II).

Из традиционных жанров отчетливое сходство с говорным (позже раешным) стихом обнаруживают свадебные приговоры дружек (другой «говорной» жанр — заговор — в значительно меньшей степени насыщен рифмами), однако М. Б. Плюханова отметила повышение роли рифмы (насыщенности рифмами) в более новых свадебных приговорах и сравнительно малую их частотность в образцах более архаических, из чего делается правдоподобный вывод об отсутствии регулярной рифмовки в устной словесности Древней Руси²⁶ (ср. ниже). Таким образом, даже в синхронии далеко не вся область «говорных» жанров совпадает со сферой применения говорного стиха.

С точки зрения диахронии основная аргументация изложена в упомянутой книге М. Л. Гаспарова.²⁷ Во-первых, как убедительно показано здесь, что бы ни представлял собой говорной стих, он вряд ли генетически выводим из какого-то праславянского говорного стиха (вопреки реконструкции Р. О. Якобсона).²⁸ Во-вторых, единственным признаком этого стиха является

24. При обсуждении первоначального варианта предлагаемой здесь схемы жанров Б. Н. Путилов заметил, что всегда делил жанры по способу произнесения: тексты, которые *поются*, тексты, которые *сказываются*, и тексты, которые *говорятся* (соответственно наши группы I-II, III и IV). В этом последнем смысле мы и позволили себе употребить термин «говорные» жанры.

25. См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 35. В позднейшей работе М. Л. Гаспаров говорит о текстах, слишком кратких для того, чтобы их можно было определить как стих или прозу: «Недавно для таких неудобопознаваемых форм был предложен поэтом В. Буричем (еще не привившийся) термин „удетерон“ (гр. „ни то, ни другое“). Таковы пословицы, поговорки, загадки, таков же и моностих (одностишие)» (Он же. Русский стих 1890-х—1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 18).

26. См.: Плюханова М. Б. Проблема пародийности рифмы // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 251—252.

27. См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. С. 34—37.

28. См.: Jakobson R. Slavic Epic Verse // Jakobson R. Selected Writings. Vol. IV. The Hague, 1966. P. 455—459. Это не означает, однако, что в пра-

рифма, а рифма совсем необязательно служит именно стиховым признаком и, в частности, отнюдь не является регулярным признаком (традиционного) стиха в русском фольклоре. Из независимых текстов рифма появляется только в таком поджанре, как частушка. Рифма на фоне господствующего белого организованной прозы (не в том смысле термина «проза» в смысле «повествовательности» «рассказа», в котором мы употребляли это слово выше), а не стиха, как в греческой литературе стих был безрифменным, а рифма была, в противоположность стиху, характерным признаком риторической прозы. Именно к подобному типу ораторских и гномических жанров и следует относить набор наших «говорных» жанров — точнее говоря, традиционных жанров из этого круга, не включая сюда такие инновации, как народная драма, раек и т. п.

Преобразование этих жанров и «говорной» организации текста в стих М. Л. Гаспаров связывает с просодическими процессами XI—XIII веков и датирует его, таким образом, не ранее XIII века. С этой датировкой мы согласиться не можем. Преобразование «риторической прозы» в говорной стих могло произойти тогда, когда рифма стала осознаваться как признак стиха. Ничто в древнерусской традиции не давало для этого повода до столкновения ее с польской силлабической поэзией и затем усвоения силлабики.²⁹ Для носителя тонической системы стихосложения, к которой относились все традиционные типы стиха русского фольклора, силлабический стих должен восприниматься как стих аморфный, выделенный только рифмой. Об этом говорит и обилие ошибок против изосиллабизма в ранних опытах силлабики (а также в поздних подражаниях ей).³⁰ Поэтому мы относим этот переход лишь к XVII веку,³¹ что как раз согласуется с более ранней формулировкой М. Л. Гаспарова, уже цитировавшейся выше³² (позволим себе заметить, что в письме к автору этих строк М. Л. Гаспаров согласился с приведенными аргументами и датировкой). На этом основании, применительно к традиционному русскому фольклору, мы считаем допустимым говорить о *нестихотворности* (отрицательном значении признака

стихотворности) этой группы текстов (состав которой уже, вероятно, нет необходимости пояснять, так как он должен быть ясен из предыдущего). Что же касается отрицательного признака *стихотворности* в том более узком смысле, который мы подразумеваем в этой работе, то есть *песенности*, — то этот факт, кажется, не требует особых доказательств.

Таковы четыре основные группы жанров по признакам *стихотворности* (*песенности*) и *прозаичности* (*повествовательности*). Сразу же предупредим естественные возражения и оговорим, что вышесказанное, разумеется, не претендует на право считаться единственным адекватным описанием. На эту схему вполне может быть наложена традиционная рубрикация «Эпос — Лирика — Драма» (и сколь маргинальна — по сравнению с традиционными жанрами и даже с городским фольклором — ни была бы роль так называемой народной драмы в русском фольклоре, эта последняя схема, наверное, опишет ее место (более точно), равно как и функционально-прагматическая классификация по среде носителей: городской фольклор, заводской или рабочий фольклор (что не обязательно совпадает с городским: видимо, первые примеры заводского или рабочего фольклора относятся к уральским заводам, вовсе не городским), детский, солдатский, разбойничий и т. п.

Другая оговорка нужна в связи с отрицанием *стихотворности* у некоторых жанров, традиционно относимых к поэзии. На наш взгляд, противоречия здесь нет, и поэзия не сомнамбула дает по объему со стихом. Так, В. Н. Топоров в упоминавшейся работе пользуется термином «народная поэзия» (*folk poetry*), под которым «в настоящем случае понимается множество метрически и/или фонически организованных текстов»³³ — эта область совпадает со всем континуумом наших непрозаических текстов (группы I и IV) вместе с группой III (С + П +). Возможно, сюда следует причислить также и некоторые отдельные тексты и/или элементы (формульные) волшебных сказок.

Осталось сделать два замечания, относящихся к более детальной организации отдельных участков пространства (групп); те закономерности, которые при этом обнаруживаются, подтверждают, на наш взгляд, реальность и релевантность выделенных нами признаков.

Прежде всего бросается в глаза симметричность организации двух групп повествовательных жанров: стихотворных и нестихотворных (II и III).³⁴ В обеих группах имеется явно выделенный основной, центральный жанр, вокруг которого располагаются ос-

славянском языке вообще не могло быть какого-то говорного стиха (ср. замечания М. Л. Гаспарова на с. 36 «Очерка истории европейского стиха»).

29. Именно поэтому мы не можем согласиться с попытками реконструировать для древнерусской словесности (литературы и фольклора) стих, основанный на рифме (см., напр.: *Ибраев Л. И.* Рифмовник: К проблеме происхождения русского речного стиха // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1975. № 4 (ср. науч. рец.: *Russian Linguistics*. Vol. 3. 1977. P. 378—379)).

30. Об этих народный опытах см.: *Гаспаров М. Л.* Русский силлабический тринадцатисложник // *Metryka Słowiańska*. Wrocław et al., 1971. С. 40). Упоминаемый здесь неопубликованный пример теперь напечатан в кн.: *Русская литература XX века в зеркале пародии* / Сост. О. Б. Кушлиной. М., 1993. С. 248.

31. Это согласуется и с наблюдениями М. Б. Плюхановой над становлением рифмы (см.: *Плюханова М. Б.* Проблема пародийности рифмы. С. 240—253).

32. См.: *Гаспаров М. Л.* Опозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха. С. 327 (см. примеч. 12); *Он же.* Набранные труды. С. 42.

33. *Топоров В.* Folk Poetry: General Problems. С. 683.

34. Казалось бы, естественно было ожидать, что симметричными окажутся группы С+ П+ и С- П- и, соответственно, С+ П- и С- П+, тогда как в действительности явно симметричны С+ П+ и С- П+, с одной стороны, и менее явно — С+ П- и С- П-, с другой. Иными словами, похоже, что вопреки первому впечатлению, *повествовательность*, *сюжетность*, то есть «прозаичность», оказываются более значимым (более «сильным») признаком, нежели *стихотворность*.

такие, иерархически менее ценные. В прозе таким жанром является пошеibanая сказка, в стихотворном эпосе — былина. При этом периферийные жанры как раз и обладают симметрией. В обеих группах есть один сакральный жанр (духовный стих и дететада соответственно), один исторический или квази-исторический (историческая песня и предание) и один комический (анекдот и скоморошина). В принципе, сопоставимы баллада и так называемая повеллстическая сказка (то есть та часть бытовых сказок, которая не связана с трикстерскими и анекдотическими сюжетами).³⁵ Разумеется, симметрия не предполагает тождества: духовный стих тематически шире легенды, историческая песня во многом не совпадает по материалу с преданиями, но общее соотношение несомненно.

При этом в каждой группе есть признак, который изменяется при движении от центра к периферии. В прозе таким признаком являются стилистическая отмеченность, организованность речи (включая разработанную формульность). В волшебной сказке стилистическая организованность, противопоставление обыденной речи представляют собой настолько значимый признак, что набор этих стилистических средств имеет даже специальное обозначение в сказительской терминологии (*обряд*). Даже другие жанры сказки, а тем более несказочная проза существенно проще стилистически, нежели волшебная сказка (то есть контраст с бытовой речью снижается — это обстоятельство существенно для соображений, которые будут высказаны ниже). Такой иерархически высокий жанр, как легенда, оказывается стилистически гораздо проще, чем волшебная сказка — жанр заведомо «недо-стоверный».³⁶

В стихотворной группе таким иерархическим признаком оказывается былинный стих. Все былины сложены этим стихом,³⁷ все прочие повествовательные жанры включают как тексты, спе-

35. Выделение баллад в русском фольклоре встречается с некоторыми трудностями из-за многих переходных форм (между балладой и былинной, балладой и исторической песней и др.). Любопытно, что для А. К. Толстого былины и баллады — это почти что один жанр, различаемый, может быть, только материалом (европейским или русским) или даже «колоритом».

36. В тех случаях, когда легенда не оформляется как волшебная сказка, например «Благодарный мертвец» (АТ 505–508), как это бывает с легендами о Св. Николае (ср.: Байбури А. К., Левинтон Г. А. [Рец. на кн.:] Б. А. Успенский. Филологические разыскания в области славянских древностей: Этнографические истоки фольклорных явлений // Русский фольклор. Т. 24. Л., 1987. С. 177; Разумова И. А. Сказка и быличка. Петрозаводск, 1993. С. 38–39). Надо заметить, что именно в этом сюжете, особенно в указанном случае, когда в речи мертвеца, помощника, напарника выступает Св. Никола, сюжетный point, обнаружение (разоблачение) тождества помощника и святого (или мертвеца), неожиданно близко напоминает обычный (почти формульный в языковом выражении) финальный элемент былички — своего рода «разгадку» ситуации типа «это была русалка», «это был леший» (мы основываемся здесь на наблюдениях аспирантки Европейского университета в С.-Петербурге Е. А. Мигуновой).

37. Некоторое отличие составляет только «Путешествие Вавилы со скоморохами» (однако при всех отличиях этого стиха он всё же ближе к былинному, чем к песенному), а также прозаические пересказы былины (в частности, в памятниках XVII века), которые все-таки трудно отнести к былинному жанру.

тые былинным стихом, так и тексты, снятые тем или иным видом песенного стиха. В духовных стихах есть тенденция к соотношению былинного стиха с собственно эпическими текстами, а песенного — с текстами более лирического (молитвенного) характера, но есть стиховые отличия и в собственно повествовательной части этого жанра. Для баллад и исторических песен распределение типов стиха, кажется, обычно соотносено с характером сюжета, однако для нас важно само наличие в рамках каждого жанра и былинного, и песенного стихов. Скоморошина не знает других видов стиха, если понимать этот термин в самом узком смысле, как автопародийные былины; если же по-нимать его более широко, то среди скоморошин встретятся разные виды стиха, вплоть до случаев, которые пытались интерпретировать как проточастушки («Стать почитать статью сказывать» из сборника Кириши Данилова).³⁸

Другая закономерность объединяет нестихотворные (непесенные) жанры, то есть группы II и IV. По мере движения от центра к периферии (или, может быть, движения вниз в иерархии жанров внутри одной группы) уменьшается стилистическое противопоставление фольклорных текстов по отношению к бытовой речи (прозаической речи в понимании, скажем, ОПОЯЗа). Однако меняется и чисто синтагматическая соотношенность с потоком речи. Если сказка (особенно волшебная, но не только она) имеет четкие сигналы начала и конца текста (формулы), то далеко не все несказочные жанры столь заметно выделяются из речевого контекста. Речь не идет о таких жанрах, как легенды и предания, но былички и анекдоты тяготеют к большому слиянию с окружающей речью. Быличка, как и современный городской анекдот, в принципе, может рассказываться двумя способами: либо массивное нагнетение текстов всеми или несколькими участниками разговора — то, что в случае анекдота называется в просторечии или сленге «травить анекдоты» (ср. англ. *swap jokes* «обмениваться анекдотами»), либо они рассказываются по одному в связи с той или иной ситуацией или словесной ассоциацией, возникающей (или обсуждаемой, уноминаемой и т. п.) в разговоре. Первый тип рассказывания быличек носит, видимо, изначально ритуальный характер, но, вероятно, возможен и в контексте менее ритуализованном, чем, скажем, календарные обряды (вечеринки, посиделки, супрядки и т. п.). Эти виды ситуаций представлены, как известно, в «Бежином дуге»,³⁹ но для нас в данном контексте более интересна сама возможность рассказывания текста «к случаю», когда тот

38. Об определении и составе жанра см.: Ивлева Л. М. Скоморошина: (Общие проблемы изучения) // Славянский фольклор / Под ред. Б. П. Пугилова и В. К. Соколовой. М., 1972. С. 110–124.

39. Сведения о ритуальном рассказывании быличек, прежде всего на святках, собраны в работах: Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб., 1995. С. 10–13 (с библиографией); Русская календарная проза: Антология святочного рассказа / Предисл. и сост. Е. В. Душечкиной. Таллинн, 1988; Чудо рождественской ночи: Святочные рассказы / Сост. Е. В. Душечкиной и Х. Барана. СПб., 1993. Е. В. Душечкина предполагает некоторую ритуальную приуроченность также и ситуации в рассказе Тургенева (устное со-общение).

или иной аспект бытового разговора провоцирует введение текста (это характерно и для анекдота, и для былички), который не меняет характера этого речевого контекста: после завершения рассказа разговор продолжается по-прежнему. Это ситуация, как жется, необычна для большинства повествовательных жанров. При этом и оба названных жанра имеют четкую формальную границу, по крайней мере конца рассказа. В анекдоте это point, «заостренная» концовка, с которой и соотносен комический эффект, в быличке это уже упоминавшаяся выше «разгадка» типа «это была русалка». Однако есть жанры, которые еще меньше выделяются в формальном отношении из потока речи (речь, разумеется, не идет об искусственном их выделении при публикации или при ответе информанта на вопрос фольклориста-собирателя). Это слухи, сплетни и т. п. Иными словами, в повествовательной прозе можно наметить такой параметр, как отношение жанров, четко выделенных и рассказываемых в определенном контексте, к жанрам с тенденцией к растворению в обыденной речи.

Та же тенденция с еще большей очевидностью наблюдается на другом полюсе, а именно среди наименьших по размеру жанров четвертой группы — среди паремий. Если загадки, вероятно, изначально связывались с ритуальным контекстом и загадыванием многих загадок подряд (в заданном порядке), то в современном бытовании они могут загадываться «к слову». Тем более это приложимо к тому, как употребляются в речи поговорки. Что же касается поговорок (мы следуем здесь разграничению, проводимому во многих работах Г. Л. Пермякова), то они и не могут употребляться вне речевого контекста, так как не составляют полного предложения, то есть для своей реализации требуют речевого контекста, внешнего самой паремии. Здесь растворение в речи достигает максимума. Однако на этом полюсе дело не сводится только к растворению в речи, утрате (или ослаблению) синтагматических границ. Паремии составляют также переходный уровень между текстами (фольклором) и языком. По замечанию Р. О. Якобсона, «поговорка — это наибольшая единица кода, появляющаяся в нашей речи, и в то же время кратчайшее поэтическое сочинение (composition)». ⁴⁰ Тема «паремиологического уровня языка» была наиболее подробно разработана во многих исследованиях Г. Л. Пермякова ⁴¹ и вряд

ли нуждается в дальнейшем обосновании. Такой промежуточный статус паремий согласуется и с некоторыми гипотезами о функциях этой группы жанров. ⁴²

Таким образом, весь континуум нестихотворных жанров на одном полюсе теряется или стремится раствориться в бытовой речи, а на другом — не только в синтагматике речи, но и в парадигматике языка.

количественную оценку со стороны самого носителя). Ср. рефераты: «К вопросу о паремиологическом минимуме» // *Паремиологические исследования*. С. 262–268; *Пермяков Г. Л.* Паремиологический эксперимент: Материалы для русского паремиологического минимума. М., 1971; *Он же.* К вопросу о паремиологическом минимуме // *Словари и лингвострановедение*. М., 1981. С. 131–137; *Крикман А.* Паремиологические эксперименты Г. Л. Пермякова // *Малые формы фольклора*. Сб. ст. памяти Г. Л. Пермякова. М., 1995. С. 338–382.

42. См.: *Левинтон Г. А.* К вопросу о «малых» фольклорных жанрах: их функции, их связь с ритуалом // *Этнолингвистика текста: Семиотика малых форм фольклора: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму*, Т. М., 1988. С. 148–152.

40. *Jakobson R.* Retrospect // *Selected Writings*. Vol. IV. P. 637.

41. См.: *Пермяков Г. Л.* К вопросу о паремиологическом уровне языка // *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту, 1973. С. 26–33; *Permyakov G.* On the Paremiological Level and Paremiological Minimum of Language // *Proverbium*. № 22. 1973. P. 862–863 (реферат см.: *Паремиологические исследования*. М., 1984. С. 262–263). Отчасти ср.: *Он же.* Основы структурной паремиологии. М., 1988 (особенно — библиография работ автора); *Он же.* О явлениях паремиологической омонимии и синонимии // *Паремиологический сборник*. М., 1978. С. 244–246. О языковом статусе паремий свидетельствуют и статистические эксперименты Г. Л. Пермякова, призванные определить так называемый паремиологический минимум — количественный запас поговорок в памяти носителя, который по этому признаку оказывается ближе к фактам языка, нежели словесности (характерно и то, что этот запас значительно превышает